

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

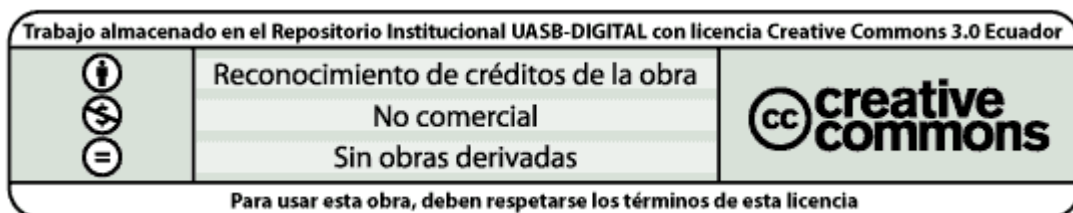
Mención en Literatura Hispanoamericana

La noción de desencanto en tres novelas ecuatorianas: *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin Ángel* (1995), y *La Madriguera* (2004)

Autor: Víctor Xavier Díaz Quintana

Tutor: Raúl Serrano Sánchez

Quito, 2016



Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis

Yo, Víctor Xavier Díaz Quintana, autor de la tesis intitulada “**La noción de desencanto en tres novelas ecuatorianas: *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin Ángel* (1995), y *La Madriguera* (2004)**” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Quito, 29 de marzo de 2016

Firma:

Víctor Xavier Díaz Quintana

Resumen

El presente estudio aborda el *desencanto* en la narrativa ecuatoriana, y cuyo objetivo es reconocerlo como una forma de ser y estar de los protagonistas de tres novelas: *Teoría del desencanto* (1985) de Raúl Pérez Torres, *Ciudad sin Ángel* (1995) de Jorge Enrique Adoum y *La Madriguera* (2004) de Abdón Ubidia. Cómo sienten y viven el *desencanto* a partir de un hecho puntual, y que es transversal a todos: la pérdida de las utopías. Por otro lado se busca determinar si el *desencanto* es el mismo en cualquier época o es el producto de las circunstancias particulares en cada una de ellas.

Así, Manuel, el protagonista de *Teoría del desencanto* (1985) de Raúl Pérez Torres, vive el *desencanto* de la imposibilidad de una revolución en los años setenta, Bruno Salerno, de *Ciudad sin Ángel* (1995) de Jorge Enrique Adoum, vive el *desencanto* del exilio y la pérdida de la mujer amada, también en los años setenta, durante las dictaduras, y Bruno Pintor en *La Madriguera* (2004) de Abdón Ubidia, vive el *desencanto* de la pérdida de las sensibilidades ante el final del siglo XX, atrapado en una ciudad de cemento, habitada por hombres y mujeres de plástico.

Sin embargo, estos tres momentos del *desencanto* se perciben como uno solo cuando nuestros protagonistas hacen de las expresiones artísticas su forma de enfrentarse a las pérdidas de las utopías, al sistema social de cada época, e incluso a su propio arte, al que ven como un ejercicio inútil para sus propósitos, aunque posteriormente se reconcilien con él. Del *desencanto* regresan al encanto primero, y se dan una nueva oportunidad después de haber perdido las esperanzas.

Para la consecución del objetivo planteado se recurrió, en el estudio de las novelas utilizadas, a varias disciplinas tales como la teoría literaria, la sociología enfocada en la literatura y la historia. Se ha considerado que los argumentos planteados se desarrollan en momentos y espacios reales de la historia del Ecuador y América Latina, donde sus personajes interactúan con coyunturas y contextos definidos. Entre ellos podemos nombrar las dictaduras del Cono Sur, el auge petrolero, la crisis económica, así como las consecuencias de la crisis de la modernidad y la entrada de la posmodernidad hacia el final del milenio.

Palabras clave: Desencanto; arte; revolución; utopía; anomia; esperanza, historia, literatura.

A mi amada familia:
a mis padres,
a mis hermanas y hermanos,
y a mis casi hijos,
por la alegría y la fortuna
de contar con su cariño,
por apoyarme en todo momento,
y por creer en mí.

Un sincero agradecimiento a Raúl Serrano,
por su guía y comentarios oportunos y enriquecedores
para con el presente trabajo.

Al Municipio del Distrito Metropolitano de Quito a través de
la Unidad Ejecutora de *Ayudas, Becas y Créditos Educativos*.

Y un especial agradecimiento a la incomparable amistad
de Chío Bellamorte, por esas charlas gratificantes
entre cafés, poemas y pasteles.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	7
Capítulo primero. Los cambios políticos, sociales y culturales en el Ecuador. La anomia como el germen del desencanto.....	10
1.1 Del encanto al desencanto.....	15
1.2 El desencanto en la narrativa ecuatoriana del siglo XX: Una breve panorámica de los autores de <i>Teoría del desencanto</i> (1985), <i>Ciudad sin Ángel</i> (1995) y <i>La Madriguera</i> (2004).....	19
1.2.1 Jorge Enrique Adoum.....	20
1.2.2 Raúl Pérez Torres.....	21
1.2.3 Abdón Ubidia.....	22
1.2.4 El poder de la utopía.....	23
1.3 Modernidad, posmodernidad y existencialismo en la narrativa.....	26
1.4 Manuel, Bruno Salerno y Bruno <i>Pintor</i> , perdidos en un mundo de utopías: El caso de Latinoamérica y el Ecuador desde la década del 60 hasta fines del siglo XX.....	34
1.4.1 Manuel y la Revolución.....	37
1.4.2 Bruno Salerno y el exilio.....	40
1.4.3 Bruno <i>Pintor</i> y el fin del siglo XX.....	44
1.5 Los protagonistas de <i>Teoría del desencanto</i> (1985), <i>Ciudad sin Ángel</i> (1995), y <i>La Madriguera</i> (2004): Entre la inutilidad de la lucha y la supervivencia de la esperanza. ¿Es el desencanto el final?.....	49
1.5.1 Manuel entre la teoría y la práctica.....	50
1.5.2 Bruno Salerno entre el recuerdo y el olvido.....	54
1.5.3 Bruno <i>Pintor</i> entre lo vital y lo estéril.....	58
Capítulo segundo. El protagonista y su noción de desencanto en relación a la creación artística.....	63
2.1 Manuel: el desencanto en la inutilidad de la escritura.....	66
2.2 Bruno Salerno: el desencanto en la pintura del exilio.....	74
2.3 Bruno <i>Pintor</i> : el desencanto en el arte de la pintura vacía.....	81
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	93

Así el libro nos impulsa o nos desencanta, pero hacia él vamos para la identificación o el rechazo, o en ocasiones le formamos, con lenta o apresurada historia, ya que hasta los que escriben en la arena no se libran de la huella captadora del transeúnte o del olvido del viento.

Augusto Arias, *Día Internacional del Libro*, 2015

Introducción

El presente trabajo de investigación es un intento de acercamiento al tema del *desencanto* a través de los protagonistas de tres novelas ecuatorianas: *Teoría del desencanto* (1985), de Raúl Pérez Torres, *Ciudad sin Ángel* (1995), de Jorge Enrique Adoum, y *La Madriguera* (2004), de Abdón Ubidia. En cada una de ellas, el *desencanto* está presente como un hecho real en la vida de los personajes involucrados y, por lo tanto, el objetivo es conocer el *desencanto* desde la perspectiva de cada uno de los protagonistas: ¿cómo se desarrolla en la narrativa, y qué sucede al final?, ¿tiene el *desencanto* la última palabra?

La idea principal es determinar cómo los protagonistas viven y enfrentan el *desencanto* desde sus propias experiencias de acuerdo a los contextos en los que se desarrollan dentro de las narrativas. Pero también comprenderlo desde su quehacer artístico, ya que desde esta mirada creativa se configura su ser y estar en el mundo, y es posible definir otros aspectos del *desencanto*, esta vez relacionados con el arte cuando este ofende al poder, que es contra el cual se lucha.

Precisamente por esto es que el estudio se encuentra alimentado de varias disciplinas, entre las que se incluyen un breve recorrido por la historia del último cuarto del siglo XX a nivel de Latinoamérica y el Ecuador, la crítica literaria, así como una mirada a la sociología de la literatura ecuatoriana desde la década del 60 hasta finales de siglo. Por otro lado, se hará un acercamiento al mundo del arte, específicamente de la literatura y la pintura, de las que los protagonistas toman sus propias herramientas de lucha contra todo lo que les provoca malestares en una sociedad injusta. E incluso los malestares para con su propio arte, del que reniegan en un momento dado para volver a él por la sola convicción de que es la única manera de mantenerse despiertos y atentos ante los cambios que pudieran suscitarse.

Y es precisamente por estos cambios que se buscará determinar el problema principal del *desencanto* como un hecho transversal tanto cronológica como espacialmente, en el que se nos presenta, asimismo, un “personaje desconcertado por lo

insólito y el azar que, a partir de armar algunos fragmentos del mundo y su acontecer, va construyendo una teoría acerca de la invención y la verdad” (Vallejo 1996, 21). Una actitud que se repite no solamente en los años sesenta o setenta, sino al final del siglo XX donde al parecer las revoluciones y las luchas armadas no tienen cabida, pero se las recuerda con nostalgia y, por ello mismo, con *desencanto*.

Tales son los casos de nuestros protagonistas quienes, en las novelas estudiadas, están presentes y son testigos de estos cambios sociales y políticos, pero no porque sean ellos quienes los provoquen, sino porque se ven de repente como parte de ellos, incluso de forma pasiva.

Esta forma de presentarnos a personajes que no encajan en el mundo ha sido una tendencia en la literatura ecuatoriana. Desde los primeros intentos del realismo social, a inicios del siglo XX, que buscaba exponer las condiciones de injusticia y desigualdad entre proletarios y burgueses, hasta las literaturas de los años sesenta con los Tzántzicos, cuya actitud frente a la literatura era la de la provocación y que pretendía marcar un claro distanciamiento con la Generación del 30. Pero a nivel de Hispanoamérica sucedía algo más:

[...] el *boom* de la narrativa [...] determinó nuevas tendencias literarias: un renovado interés por el lenguaje; una concepción apocalíptica de la ciudad, una visión desencantada de la realidad que puso el acento en la soledad y el caos; [...] el esfuerzo por abrir la literatura hacia múltiples matices culturales: lo lumpen y los márgenes urbanos, la cultura popular y de masas; la búsqueda de creencias y experiencias de raíz americana, desestabilizadora de la razón occidental (Ortega 2011, 123).

Por lo tanto, los protagonistas, dentro de las novelas estudiadas, son también parte de ese cúmulo de características descritas por Alicia Ortega, y para cuyo desarrollo se manejan tres categorías puntuales: la de *utopía*, en relación al ideal de un mundo perfecto planteado por Tomás Moro en su obra del mismo nombre *Utopía*(1992); la de *anomia*, como una antagonista que adquiere diferentes formas y rostros y que determina la muerte de las utopías, situación planteada por Emily Durkheim en sus obras *El suicidio* (1971) y *De la división del trabajo social* (1967); y finalmente la del *desencanto*, que es el tema central de este estudio, y que ha sido formulado por Max Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1976), quien plantea esta idea del desencantamiento del mundo, aplicable a cualquier contexto temporal o geográfico.

La interacción de estas tres categorías, y apoyadas a su vez en las disciplinas mencionadas, nos pueden dar una panorámica de la situación dentro de las novelas, así como comprender los momentos en que la *utopía* pasa a convertirse en *desencanto* por la acción de la *anomia* en cada una de las novelas estudiadas.

Y finalmente realizar un acercamiento con los autores como aquellos quienes viven el *desencanto* de primera mano y lo proyectan a través de sus protagonistas, en quienes también se hace evidente “la situación del intelectual, sus aspiraciones y fracasos, la ruptura y la asimilación, los múltiples caminos de sus desencuentros” (Araujo 1983, 79), porque ellos también fueron parte real de un *desencanto* real, sin el cual las novelas planteadas no tendrían la misma fuerza que buscan (y logran) transmitir como relato, pero también como una pequeña parte de la historia del Ecuador.

Ahí está el auténtico pensamiento depresivo, en aquellos que sólo hablan de superación y transformación del mundo, cuando son incapaces de transfigurar su propia lengua.
Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*

1. Capítulo primero

Los cambios políticos, sociales y culturales en el Ecuador. La anomia como el germen del desencanto

En Ecuador, a partir de la década de los sesenta hasta el fin del siglo XX, sucedieron cambios importantes de carácter político, económico, social y cultura. Tanto aquí como en el resto de América Latina, se vivió fuertemente la influencia de la Revolución cubana que caló en el pensamiento de los movimientos de izquierda, ansiosos por llevar la revolución a todos los rincones del continente.

Pero la derecha, particularmente la norteamericana, veía con preocupación que ese entusiasmo degenerara en una nueva Cuba, por lo que era urgente hacer algo para “ahuyentar al demonio del comunismo instalado en una islita lejana” (Pérez Torres 1985, 123). Básicamente ese hacer algo implicaba, desde luego, descartar las democracias y sustituirlas con gobiernos de facto, como sucedió en algunos países como Chile, Argentina, Uruguay, entre otros.

En Ecuador, en 1960, José María Velasco Ibarra hacía su campaña presidencial por cuarta vez, apoyado en el sentimiento popular que repudiaba el imperialismo norteamericano. Ganó las elecciones, por su puesto, pero una vez en la presidencia su discurso *revolucionario* perdió fuerza, inclinándose cada vez más hacia la derecha y la burguesía, lo que llevó a su derrocamiento tras apenas un año en el gobierno.

Carlos Julio Arosemena Monroy subió al poder, pero también fue depuesto en 1963 tras afrontar “conflictos surgidos del intento por sofocar y aislar la campaña norteamericana anticomunista” (Ayala Mora 2008, 111), con lo cual se instaló una nueva dictadura militar.

Con la salida de Arosemena, los jefes militares instauraron una nueva dictadura que se mantuvo por tres años, durante los cuales se combatió fuertemente al comunismo, pero asimismo se dio paso a la modernización del Estado, la formulación de una Ley de Reforma Agraria y la consolidación del capitalismo. Sin embargo, no fue suficiente para

que este gobierno sea considerado del todo reformista. Pero cuando los intereses de grupos oligárquicos se vieron afectados, los militares se vieron forzados a dejar el poder. Finalmente Clemente Yerovi fue electo presidente interino en cuyo mandato se organizó una nueva Asamblea Constituyente. Se llamó a elecciones en las que resultó electo presidente Otto Arosemena Gómez el cual rehízo las alianzas de derecha con la oligarquía.

Frente a todos estos cambios sociales y políticos, los partidos tradicionales cayeron en crisis, siendo reemplazadas por nuevos movimientos reformistas que, no obstante, mantenían posturas enfrentadas. La izquierda revolucionaria, aquella que aún soñaba con replicar la gesta cubana, se hallaba debilitada, puesto que cuando “las relaciones de los órganos no están reglamentadas, es porque están en un estado de anomia” (Durkheim 1967, 313), con lo cual sus propuestas y proyectos devinieron en un *desencanto* que marcaría a toda una generación.

Es en medio de esta avalancha de escenarios donde se sitúan los protagonistas de las novelas estudiadas.

Manuel, en *Teoría del Desencanto* (1985) vive la década de las dictaduras, desde la caída de Velasco Ibarra hasta el triunvirato militar. Como todo revolucionario de izquierda sueña con hacer posible la revolución social y política, al estilo de los *barbudos cubanos*, mientras “teníamos aún fresca la epopeya de Fidel, es decir, el asalto a lo imposible, y nuestras proclamas eran encendidas y nuestros recitales extravagantes” (Pérez Torres 1985, 20). Pero esa misma epopeya poco a poco iba perdiendo fuerza y voluntad en nuestro protagonista, quien no la considera ya una prioridad, aunque de vez en cuando le asalte el entusiasmo para apagarse casi del todo en poco tiempo.

Bruno Salerno, en *Ciudad sin Ángel* (1995) se encuentra lejos de su país durante la dictadura militar. Es un pintor, un ser desterrado que prefiere verlo todo de lejos. De hecho, para él no es importante lo que sucede en su país salvo un aspecto particular y muy personal: AnaCarla. Es su separación, así como la posibilidad de su muerte, lo único que lo une con ese país que se desangra como el resto de países que viven el horror de los regímenes militares de facto. Ya no es alguien que lucha, sino que apenas sí hace alguna crítica llamándola “dictadura tropical, subantropoide en su desmesura, con tanto político gritón” (Adoum 1995, 29), que es el máximo desahogo que su ánimo le permite expresar.

Y tenemos a otro Bruno, en *La Madriguera* (2004). Un pintor que vive las postrimerías del siglo XX y del milenio atrapado en las redes del capitalismo, la corrupción y la imposibilidad de ver al arte como tal, y no tras el cristal de la economía y la rentabilidad. Lo que él llama “el tiempo de los desalmados triunfales. De los especuladores de papeles y los ‘asaltantes de escritorio’” (Ubidia 2004, 20). Bruno, sin más apellido que el de *Pintor* –como lo llama Bernardo, su amigo más cercano–, es, quizás, el resultado último de un *desencanto* que viene arrastrando su lastre desde la década de los sesenta.

Ubidia nos presenta a un actor convencido de la inutilidad del arte por el arte, que despoja a su alma de los últimos vestigios de la *utopía* revolucionaria que otrora fuera su guía. Se abandona al juego de la corrupción encubierta, y acepta que “el crimen o delito son «normales» en el sentido de su presencia en todas las sociedades, así como el dolor se presenta en todos los hombres” (Reyes 2009, 163), en referencia al perjuicio que provocará en alguien cercano y lejano al mismo tiempo: su hermano gemelo, Renato.

Veamos cómo se da el paso del encanto primero al *desencanto* posterior en los protagonistas de las novelas estudiadas.

Para hablar de encanto es necesario, en primer lugar, hacer referencia a la *utopía*, ya que es por ella que se van construyendo los ideales. La *utopía* de un mundo mejor, más justo, más solidario –como el lugar común de la revolución–, es la más usual. Pero al conquistar la *utopía*, esta inevitablemente muere al dejar de ser un sueño para inscribirse en la realidad, además del riesgo latente de que lo que se busca no siempre se encuentra.

Es así que en el contexto social y revolucionario que nos atañe, la *utopía* juega su papel casi al margen, ya que todo cuanto se hace y se lucha para conseguirla, desemboca en el *desencanto*. La *utopía* mira desde su escondite a quienes la persiguen, dejándose atrapar en apariencia, mas no en esencia.

Manuel (*Teoría del desencanto*) es uno de esos que buscan la consecución de la *utopía* a través de la literatura. Es un poeta, pero también un narrador. Vive la experiencia de la clandestinidad, porque además trabaja escribiendo artículos para una revista. Es un revolucionario de escritorio que sueña, pero el sueño no trasciende hacia la realidad

deseada. Manuel y el resto de sus compañeros se convierten en juguetes de esta esquiva *utopía*, que finalmente adopta su forma de isla (Moro 1992), y se aleja cual balsa errante.¹

Si bien los sesenta fueron los años de la esperanza y de la revolución, también fueron los del *desencanto*. Al menos en el Ecuador las condiciones no eran las adecuadas para que la izquierda se afianzara como una fuerza real, tanto en lo político como en lo social. Como revisamos al comienzo de este acápite, las dictaduras sucedían unas a otras, con breves lapsos democráticos que tampoco eran una garantía para la consecución de los ideales de entonces. A esto se sumaba que “junto a la idealización de la voluntad regeneradora actuaba un diagnóstico sombrío sobre la constitución moral de las personas” (Rojas 2009, 22), puesto que, si bien existía una voluntad por conseguir el ideal, también dicha voluntad estaba sujeta a la condición humana como contraparte del espíritu revolucionario.

Con gobiernos de derecha obstinados en transformar al país en un territorio de libre capitalismo, la izquierda poco o nada podía hacer al respecto, excepto entenderla como una “revolución bohemia sin patas ni cabeza, [y se veían como] torpes militantes del ideal, [que] mandábamos a manufacturar las botas de campaña donde el zapatero de la esquina” (Pérez Torres 1985, 34). Ese es el ambiente de la revolución a medias que vive Manuel para luego descartarla del todo cuando se ve atrapado en una doble relación sentimental que le hace olvidar esa otra lucha, ahora sin sentido.

En una dictadura anterior, y desde otras geografías, tenemos a Bruno Salerno (*Ciudad sin Ángel*), quien es consciente de la situación que se vive en la región latinoamericana, especialmente en el Sur. La comprende, pero no actúa. Su conocimiento de la emergencia de las dictaduras le viene de segunda mano, de boca de AnaCarla, quien parece ser la única persona que lo saca de su ensimismamiento de exiliado. Pero también es la única que no puede permanecer a su lado, porque ella sí tiene claro su camino, que es el de la lucha en contra de la opresión militar.

Bruno Salerno hace lo que le parece más real y natural. Pinta, recuerda, se ofusca y vuelve a pintar para volver a recordar. Y en medio de ese estrecho círculo se da tiempo para otros asuntos banales, como asistir a reuniones, a exposiciones, a simposios y a bares. Incluso desde antes del exilio se siente como si habitara una “ciudad impersonal: [que] no es ninguna parte, por eso no es nada” (Adoum 1995, 23). Porque de alguna forma

¹ En referencia a la novela del escritor portugués, José Saramago, titulada *La balsa de piedra* (1986).

tampoco es nada lo que sucede del otro lado del océano, donde se desatan las guerras y las personas mueren, porque no son nada, a fin de cuentas.

En su caso la *utopía* le es todavía más ajena. No extraña, porque él también la supo conocer, anhelar y perseguir cuando “el triunfo revolucionario venció esas distopías y distribuyó entre millones de seres el capital de la vida: pan y dignidad” (Guanche 2008, 213). Pero ya no la siente reverberar en su piel, por la distancia física, generacional y emocional que le separan de ese ideal. Casi sin pensarlo se lo deja todo a AnaCarla, quien sí se juega la vida y se va a hacer algo, lo cual Bruno Salerno apenas aprueba, y posteriormente maldice cuando ella desaparece.

Finalmente tenemos a Bruno *Pintor*² (*La Madriguera*), quien a sus cincuenta años ve desmoronada su fe en el arte como medio para revivir la vieja *utopía* revolucionaria de los años sesenta, a la que recuerda con nostalgia. Su arte ahora es tan banal como la *utopía* con la que creía hacerse alguna vez.

La época de Bruno *Pintor* es la época presente, donde parece repetirse patrones de *desencanto*, tal como lo expresa el filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard en su tratado, quien ya entonces anunciaba que “si decimos que la época de la revolución se descarriaría, entonces podemos decir de la época presente que anda mal” (2012, 42). Y aun cuando se refería a otra época, calza perfectamente en el contexto social y político del fin del milenio. Bruno *Pintor* encuentra nefasto su arte al punto de despreciarlo no exponiendo nada. Lienzos vacíos, sin una raya, una mancha, ni siquiera una mínima gota de pintura dejada allí por azar o por accidente. De esta forma proyecta su frustración y *desencanto* ante el sistema corrupto en el que vive,³ donde los presidentes huyen tras sumir al país en la incertidumbre y la dolarización.

² Cabe mencionar que el Bruno de *Ciudad sin Ángel* también es pintor. Sin embargo, se dan dos particularidades que marcan una diferencia entre ambos: 1) Bruno Salerno (*Ciudad sin Ángel*) pinta como un desahogo frente a la impotencia por la pérdida de un ser amado. Bruno *Pintor* (*La Madriguera*) ya no lo hace; este ante la inutilidad de su arte en un mundo en decadencia, y, 2) Bruno Salerno está lejos de su país, por lo tanto, no vive en propia piel las atrocidades de la dictadura. Bruno *Pintor* está en su país, ya no el de la dictadura, sino el de la corrupción, el del asesinato, la dolarización y el fin del milenio donde “la ilusión final de la historia, la utopía final del tiempo ya no existe” (Baudrillard 2002, 31), pero que en cambio deja su estela de ceniza como el presagio de la catástrofe que podría sobrevenir.

³ En 1999, durante la presidencia de Jamil Mahuad, se dio una crisis financiera que obligó a varias instituciones bancarias a declararse en bancarrota. Con un dólar que llegaba a los 25 mil sucres, y la inflación imparables, Mahuad declaró la dolarización, medida con la que llegó a su fin nuestra moneda oficial, y de paso su presidencia. Este es el contexto social, económico y político en el que se desarrolla la novela de Ubidia.

Bruno *pintor* resuelve permitir a su otro yo ser el guía en esta nueva vida de chantajes y dinero fácil; rompe con sus convicciones y se embarca en busca de otra *utopía*, ya no la de las igualdades y justicia sociales, sino la de la satisfacción personal.

Es de esta forma cómo los encantos primeros –los de la revolución y del arte– se ven prontamente sustituidos por los desencantos, producto de la imposibilidad de hacer algo más que una revolución a medias y crear un arte carente de contenido, el cual “vencido ante los hechos, [...] se desgarrá” (Granés 2011, 50), como una sentencia que vale tanto para los años sesenta como para la época presente, donde la “condición es la del que se queda en la cama por la mañana: grandes sueños, luego adormecimiento, finalmente una cómica o ingeniosa idea para excusar el haberse quedado en la cama” (Kierkegaard 2012, 42).

Y no se trata ya solamente de quedarse en la cama, sino de permanecer inerte sin permitirse, al menos, la posibilidad de soñar una vez más.

1.1 Del encanto al desencanto

El *desencanto* llega a su punto máximo producto de una *anomia* que no da lugar a equívocos, y que se traduce también como una “auto-percepción a la vez que una percepción del entorno social que entraña desintegración y falta de involucramiento del individuo con respecto al medio” (Girola 2005, 77), lo cual se traduce en un *descompromiso* social que empuja a nuestros protagonistas hacia la desidia, que está apenas a un paso del *desencanto*.

Vemos cómo Manuel, en *Teoría del desencanto*, ya en medio de este desbarajuste no puede evitar sentirse ajeno a los procesos de revolución que van tomando forma a su alrededor. Porque el mismo *desencanto* que repudia (en silencio) se aferra a él como una costra que le hace insensible al mundo.

...nos fuimos apagando, descorazonados por la abulia del miedo, por el grito al vacío, por la falta de imaginación, por el egoísmo, la falsedad, la cobardía, la división de las organizaciones de izquierda, donde la única tarea de los líderes viejos era desorientarnos, engañarnos haciéndonos creer que la revolución se daba dentro de dos meses, prendiendo nuestra llama y soplándola de golpe (Pérez Torres 1985, 20).

Porque para Manuel la revolución se convirtió en un juego que bien podía simplificarse con “leer a Marcuse o a Kropotkin”, cuando en realidad “nos vendimos, nos dejamos comprar, renunciamos a nuestros ideales a cambio de una falsa promesa de seguridad y confort” (Olalla 2014). Y en su caso muy particular es Daniela quien le hace desapasionarse de los ideales de la lucha por las causas justas, aun cuando Manuel quiere, busca la forma de reencontrarse con sus convicciones y, de paso, llevarse a Daniela a ese país de las maravillas del que ella no quiere saber nada. Porque es otra desencantada.

No obstante, Manuel insiste, le dice que “no es así, Daniela, vamos a hacer grandes cosas, te precipitas mucho, vamos a militar nuevamente, juntos” (Pérez Torres 1985, 105), porque es una forma de convencerse convenciéndole. Sabe que no llegará más allá de la puerta de su habitación, o de la lagartera de Guápulo, donde se refugia con Julieta y Villegas, porque las fuerzas para creer que todavía sí, se concentran en la única persona que Manuel no quiere ver: Quijano.

Y es él, Quijano, quien provoca a Manuel, buscando inyectarle un poco de la fe perdida. Y hasta a través de la misma “Laura-la-buena. Laura-la-perfecta” (Ibíd., 16) a quien le dice que “te has convertido en la niñera de este maldito reaccionario, tu vida es solamente agüitas de manzanilla y paños calientes” (Ibíd., 17), con lo que Manuel da media vuelta y sonrío ante la rabia del uno y la impotencia de la otra.

Pero más allá del sistema o la inutilidad de la revolución, el *desencanto* le llega a Manuel también de formas inesperadas. A lo largo de la narración este *desencanto*, quizás por obra de una *anomia* multifacética, cambia también de rostro y ya no se trata solo de la lucha, sino de la vida y la muerte, con sus propias causas mediadoras: Raulito muere atropellado por un carro; su madre muere enferma, vieja y sola; la Melba pierde definitivamente la razón, Daniela y Laura desaparecen de su vida y Quijano, aunque sale victorioso de una enfermedad que lo mantiene postrado en cama varios días, ya no es, a los ojos de Manuel, el mismo de antes en cuanto a fortaleza y decisión.

La realidad de Bruno Salerno, en *Ciudad sin Ángel*, es similar a la de Manuel. Pero Bruno está lejos, en Europa, lo que constituye una ventaja al momento de pensar en la situación de su país, y en su propia situación. Lo hace con comodidad, incluso con algo de desdén hacia los que están *allá* ofreciendo sus vidas. Este mismo desdén que se torna en frustración cuando AnaCarla pasa a ser una de esas personas que lucha sin importarle que él se quede atrás. Entonces su *desencanto* no es el resultado de comprender que la

lucha en contra de las dictaduras es una tarea inútil, sino de ver con impotencia que son personas queridas las que se embarcan en esa empresa inútil, y las pierde de la forma más atroz.

A pesar de tener a Karen a su lado, Bruno Salerno no logra recuperarse de ese sentimiento de desprendimiento que le sobreviene cuando meses más tarde le llega la noticia de la desaparición de AnaCarla. Y ni siquiera el pobre consuelo de saber que no ha sido encontrada en ninguna morgue, hospital o retén policial le devuelve la esperanza de que tal vez no esté muerta. Aunque muy dentro de sí sabe que no volverá a ver a AnaCarla. Así como no tiene la menor idea de “¿qué caminos tomar cuando se es el derrotado? ¿Qué proyectos construir sobre las ruinas de lo destruido y soñado?” (Amar Sánchez 2014, 353), y apenas “le queda [...] algo como una nostalgia de lo que pudo ser, como de esas ciudades [...] en las que nunca estuvo” (Adoum 1995, 99).

A partir de ese momento la vida de Bruno Salerno se ve confundida entre dos realidades: la que vive en el exilio y la que dejó que se marchara de su lado para convertirse en una idea, una imagen que pierde definición y consistencia cada vez que alguien pregunta por ella, cada vez que le recuerdan su paso por su propio mundo. Incluso el cuadro que pinta sobre el cuerpo de AnaCarla, como la representación de su propia América, deja de tener vigencia, cuando ella posiblemente ya no está en ninguna parte.

Y hasta el reproche que le hace –“mocosita, metida en cosas de mayores” (Adoum 1995, 137)– le suena paternalista y vacío cuando ya no le queda forma alguna de demostrarle que también pudo hacer algo, decirle algo, exponerse a sí mismo y aliviar al menos en parte este *desencanto*, que se empeña en demostrarle cuánto se pierde en la lucha por los ideales, y mucho más cuando es una lucha a medias, donde la mitad ausente es la suya propia, la de un Bruno Salerno auto empujado al exilio para no ser testigo, y termina siendo testigo de la brutalidad a distancia.

Bruno Pintor, en *La Madriguera*, vive una realidad distante en tiempo, mas no en espacio. El Ecuador de fines del siglo XX ya no es el de las dictaduras, pero tampoco es el mundo idílico que se buscaba construir a base de luchas armadas y revoluciones utópicas. Es un testigo que ve cómo con la entrada a saco de la posmodernidad, se ha perdido la “fe en que exista una teoría que posea la clave para entender el proceso social en su totalidad” (Lechner 1990, 161). Y es precisamente la paradoja que vive cuando sus pinturas, lejos de ser una demostración de estética, de denuncia, de convulsión social, han

sido reducidas a meras generadoras de ganancias. A ser una mercancía más, algo “bonito” (Ubidia 2004, 14) que se cuelga en las paredes de la clase burgués, aquella que tanto desprecia.

Es en medio de este constante enfrentamiento de las clases altas con las bajas que se da cuenta de la inutilidad que representa la lucha desde el arte. No del arte en sí mismo, sino del arte como una vía para demostrar que siempre es posible cambiar el mundo, y no necesariamente con la lucha armada, como en el caso de Manuel (*Teoría del desencanto*) y AnaCarla (*Ciudad sin Ángel*). Y sumado a todo esto, la brecha entre los que tienen recursos económicos y los que no, y que se hace más evidente e insalvable tras el desplome del sistema financiero del país que desemboca en la dolarización como último puente de escape.

Bruno *Pintor*, rodeado ahora de los escombros de aquello que pudo ser, se pregunta si en realidad lo que hecho ha valido, en algún momento de su vida, la pena. La pena y la tristeza que no puede sacudirse de la piel porque está en cualquier parte, en su Madriguera, en los cafés, en las exposiciones. En fin, en

esa ciudad mestiza, [donde] la noche extendía su marea, piélagos y cortinajes, incluso en la más luminosa de sus mañanas. Que era una ciudad secreta. Oscura. Que una nocturnidad tenaz invadía todos los ámbitos de la vida. Que un territorio salvaje de pasiones, complejos, amores delirantes, vergüenzas, venganzas y deseos profundos bullía en la aparente quietud y bajo la luz radiante de un sol que siempre volvía a su cénit en cada exacto mediodía. Porque en la ciudad nada era lo que parecía ser (Ibíd., 11).

Él mismo descubre que no era lo que parecía ser. Atrapado entre dos géminis que compiten por el control de su ética y moral, deja de lado las ilusiones y cede a la tentación en la persona de Federico, el exsocio de su hermano, quien le propone el chantaje como forma de venganza. El exsocio quiere desquitarse de la traición; Bruno *Pintor* quiere desquitarse de la humillación asestada por su hermano al negarse a ir a la exposición, a pesar de convocarlo muchas veces, con mucha anticipación. Más que el dinero (que es otro fin, aunque secundario), es la satisfacción de verlo hundido.

Entonces una vez más la *anomia* se hace presente como un “fenómeno [que] puede bien involucrar la inobservancia de normas morales, jurídicas, religiosas o sociales” (Girola 2005, 118), aunque no siempre, como aclara la autora, ya que una “sociedad no es más anómica que otra por el hecho de que en ellas se observen menos normas” (Ibíd.,

118). En el caso de Bruno *Pintor*, sí, ya que él voluntariamente ha decidido pasar por alto las leyes sociales y adentrarse en la corrupción, que ya es una práctica habitual en ese país de erupciones volcánicas y gases lacrimógenos, para finalmente prometerse que

No repetiría esos tránsitos groseros que parecían marcar todas las historias de la ciudad: de la izquierda militante al neoliberalismo; de la solidaridad a la usura; de la ascesis a la corrupción; de la rebeldía a la sumisión; del negocio al negociado; tantos “cambios” personales que provocaban náuseas. No: lo suyo sería más bien un pacto silencioso de entendimiento y conciliación con los nuevos tiempos (Ubidia 2004, 20, 21).

Aunque Bruno sabe bien que eso es precisamente lo que hará, porque el solo hecho de haber aceptado la propuesta del exsocio de su hermano Renato es ya motivo suficiente para verse a sí mismo como parte del sistema corrupto en el que se ve involucrado. Directa o indirectamente, eso ya no importa, porque ya está ahí.

1.2 El desencanto en la narrativa ecuatoriana del siglo XX: Una breve panorámica de los autores de *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin Ángel* (1995) y *La Madriguera* (2004)

La narrativa en el Ecuador está marcada por los momentos en los que sus autores viven y producen sus obras. Tal es el caso de aquellos quienes conforman la llamada Generación del 30, que tiene como máximos representantes a autores como Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco, Adalberto Ortiz, Pedro Jorge Vera, Jorge Icaza y Ángel Felicísimo Rojas, en cuyas obras ya se percibe este realismo social de inicios del siglo XX, e incorporan al indio, al cholo, al montubio, al obrero al paisaje narrativo como una forma de protesta ante la explotación y las injusticias sociales cometidas contra estos grupos humanos. Jorge Enrique Adoum hereda de este grupo, de esta época, las bases que le harán producir también una literatura de denuncia, llegando a hacer del pueblo el principal protagonista, a quien cede la palabra y las acciones relevantes en los momentos de convulsión nacional.

Posteriormente a inicios de los años sesenta surge un nuevo movimiento de vanguardia literaria denominado los Tzántzicos, una vez que “la actitud rebelde de la clase media en los años 30, se transforma en conformismo al cabo de dos décadas [...] y el motor del arte ecuatoriano del siglo XX viene a apagarse” (Cueva 1986, 65). La nueva

propuesta de una literatura con fuerza llega con autores como Ulises Estrella, Rafael Larrea, Marco Muñoz, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Simón Corral, Alfonso Murriagui y Marco Velasco, quienes hicieron de la poesía de la provocación una nueva forma de expresión artística, teatral y simbólica. Una forma de despertar las aletargadas conciencias de las ciudadanías.

Raúl Pérez Torres y Abdón Ubidia retoman de la época y de ese quehacer literario el sustento de sus obras que verán la luz a partir de los años setenta, actualizando de esta forma las obras que dejaron los Tzántzicos, y que estará presente en sus producciones posteriores.

En tanto que las décadas de los setenta y ochenta están marcadas por dos coyunturas que dejarán su huella en la narrativa ecuatoriana: las dictaduras del Cono Sur, y en el Ecuador, además de la dictadura militar, la explotación petrolera que tiene dos momentos, de auge en los setenta y de decadencia en los ochenta, lo que hará de los años noventa una década matizada por las incertidumbres políticas y económicas. Todos estos elementos de *desencanto* que no conocieron desenlace con el fin del milenio, sino que sus consecuencias aún se las siente como una huella profunda en la vida y sentir de los habitantes de las ciudades o los campos, y que en su momento se constituyeron como la materia prima de los relatos y de las vidas de sus autores, y de quienes se hará, a continuación, un breve recorrido por su vida y obras.

1.2.1 Jorge Enrique Adoum (1926-2009)

Nació en Ambato en 1926. Cursó estudios secundarios en el Instituto Nacional Mejía de Quito, y posteriormente estudió Filosofía y Derecho en la Universidad de Santiago de Chile, donde fue secretario personal del poeta Pablo Neruda, a la edad de 26 años. De regreso al país, en 1948, ocupó varios cargos en la Casa de la Cultura Ecuatoriana y un año después publicó su primer libro llamado *Ecuador amargo* (1949). En 1952 publicó *Los cuadernos de la tierra*, con el que se hizo merecedor al Premio Nacional de Poesía.

En 1961 fue nombrado Director Nacional de Cultura del Ecuador, cargo que le permitió viajar por diversos países del mundo como Egipto, China, la India, Japón, Israel, entre otros, como una forma de integración cultural entre Oriente y Occidente, y que se ve reflejado en su obra posterior.

Tras el golpe militar de 1963 se autoexilió a París, donde continuó con su labor literaria y diplomática, así como periodística. En 1973 publicó en Madrid *Informe personal sobre la situación*, y en 1976, en México, edita su novela más importante, *Entre Marx y una mujer desnuda*, con la que obtuvo el Premio Xavier Villarrutia.

En 1987 volvió al país, y dos años después le fue concedido el Premio Nacional de Cultura “Eugenio Espejo”. En 1995 apareció la novela *Ciudad sin Ángel*, editada en México, que narra las consecuencias de un exilio voluntario frente a los horrores de las dictaduras que avanzan implacables por América Latina. Obra en la que el mismo Adoum se ve retratado en su propio personaje.

Adoum continuó con su labor literaria y cultural como traductor de obras al español y como jurado en importantes certámenes, como el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en Venezuela, y candidato al Premio Cervantes.

Murió en 2009 a la edad de 83 años, dejando como legado al país una importante obra que incluye poesía, cuento, novela, ensayo y teatro.

1.2.2 Raúl Pérez Torres (1941)

“Creo que comencé a escribir por temor. Por el miedo que sentía al quedarme solo en mi dormitorio frente a una noche larga, eterna, poblada de fantasmas y de sombras” (Pérez Torres 1991, 26), dice Raúl Pérez Torres, quiteño de nacimiento, autor de varios libros de cuentos, ensayos, poemas y una novela. Nació en 1941, y apenas con cinco años queda huérfano de padre. En la escuela las letras se le daban bien, tanto así que sus maestros le encargaban la elaboración de periódicos murales y la escritura de textos para ocasiones especiales. Matriculado en el colegio Mejía, donde su padre dio clases, pronto debió cambiarse a la sección nocturna para ayudar económicamente en su hogar.

Trabajó junto a su tío, el Dr. Alfredo Pérez Guerrero, quien le tuvo a su cargo como amanuense, y de quien aprendió sobre ética y moral. En 1959 se gradó de bachiller, pero también es el año de la Revolución cubana, y el despunte de la literatura de vanguardia en el Ecuador. Estudió Periodismo en la Universidad, pero no terminó la carrera. Mientras era estudiante dirigió la revista *Universidad*, y tras dejar las aulas formó parte del Frente Cultural junto a otros escritores jóvenes que buscaban hacer una nueva

literatura, que para él se tradujo en sus primeros intentos de cuento, y que se concretarían algunos años más tarde.

A partir de 1970 comienza a publicar, primero *Da llevando* (1970) y después *Manual para mover las fichas* (1974). En 1978 publica *Ana la pelota humana*, casi al final de una década de dictaduras e incertidumbres, las mismas que serían el germen para su única novela, *Teoría del desencanto* publicada en 1985, en la que se relatan los sinsabores de un grupo de bohemios que buscan con escaso afán hacer la revolución, sin conseguirlo.

Es esta época la que se encuentra presente en sus cuentos y poemas que tienen el sabor del Quito del pasillo y la bohemia; la del desorden emocional y el *desencanto* de sus personajes que no encuentran su propio lugar en el mundo. Porque también es la época de la lucha contra la tiranía de las dictaduras que ganaban terreno sobre casi toda América Latina, y la única posibilidad era la de resistírseles de cualquier forma, *aunque sea* a través de las letras.

En 1972 formó parte de la redacción de la revista *La bufanda del sol*, junto a Ulises Estrella, y donde conoció a Agustín Cueva y a Fernando Tinajero, dos importantes críticos y teóricos de la literatura en el Ecuador. Continuó publicando y dejando constancia en sus escritos del *desencanto* en el que viven las personas en la ciudad, sus frustraciones e impotencias frente a al sistema político de turno.

Fue presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” desde el 2000 hasta el 2004, y en la actualidad se encuentra nuevamente al frente de esta institución.

1.2.3 Abdón Ubidia (1944)

Quiteño, nacido en 1944, quien además de narrador es también ensayista, antólogo y crítico literario. En la década de los sesenta formó parte del movimiento literario de los Tzántzicos. Colaboró con la revista *La bufanda del sol*, y en los años ochenta dirigió la revista cultural PalabraSuelta. La mayor parte de su obra está enfocada en la narrativa de la ciudad como un ser vivo que amenaza con comerse a sus habitantes. En *Sueño de lobos* (1986) nos describe una ciudad nocturna como el escenario perfecto para el crimen; en *Ciudad de invierno* (1979) nos presenta a una ciudad que está en pleno desarrollo, que

crece como un monstruo mientras que las personas que la habitan se convierten en seres distantes y fríos. Una temática que estará presente en sus narrativas cortas o extensas.

Entre otras obras de Ubidia podemos mencionar *Divertinventos o libro de fantasías y utopías* (1989), una colección de cuentos inesperados y fantásticos. Pero además de escribir se ha interesado también en los campos culturales en cuanto a la recopilación de tradiciones y leyendas orales. Ha escrito obras de teatro, poesía, y ensayos, como *Referentes* (2000) en el que critica fuertemente el neoliberalismo al que ve como una cosmovisión que pretende suprimir en todos los órdenes del pensamiento los referentes de la realidad, tanto política como ética y estética, entre otras.

En 2004 aparece su novela *La Madriguera*, en la que una vez más se hace evidente su capacidad de describir a una ciudad caotizada esta vez por las coyunturas políticas, económicas, temporales e incluso naturales vividas al final del siglo XX. Con ella obtuvo el Premio José Mejía. Además, en 2012 le fue otorgado el Premio Nacional “Eugenio Espejo” como reconocimiento a su obra literaria. Ha dictado varias conferencias en el país, pero también ha sido invitado a hablar en varias instituciones culturales a nivel mundial.

Es así que cada uno de estos escritores, cada cual en sus propios espacios y tiempos, construyen sus narrativas de acuerdo a lo que viven y sienten. La revolución imposible, el destierro voluntario y la cosificación de la humanidad son los temas que se manejan no solamente como una posibilidad, sino como la realidad que dejó huellas en las mentes de nuestros autores, y que se proyectan a través de sus protagonistas, a quienes dan un nombre y un apellido (a veces), porque necesitan verse representados para contar aquello que en su momento fuera incontable.

1.2.4 El poder de la utopía

Es este el escenario en el que aparecen, también, las diferentes voces literarias en América Latina, y concretamente en el Ecuador, que buscan contar, a través de sus personajes, que si bien “la utopía es tan poderosa es porque la lucha política aún no es posible” (Touraine 1970, 39), hecho que se refleja tanto en Manuel, en Bruno Salerno como en Bruno *Pintor*, quienes luchan y pierden frente a un espejismo llamado ideal. Tres personajes

desilusionados que ofrecen su propia noción de *desencanto* de acuerdo a la época en la que transcurren sus vidas como activistas, creadores y amantes.

Ellos también se dejaron seducir por la mano del encanto que prometía transformaciones, y que finalmente se diluyeron en la palabrería de los discursos oficiales. Palabrería que se buscó confrontar a través de la literatura, como pretende hacerlo Manuel, pero también desde otras expresiones artísticas como la plástica.

En el caso de Bruno *Pintor* de Ubidia, con sus cuadros en blanco que despiertan el desconcierto y la cólera durante la exposición con que se inicia el relato. Como la obra del artista del *avant garde*, John Cage, quien *creara* una obra “titulada 4:33, cuya particularidad radicaba en que los músicos no extraían una sola nota de sus instrumentos durante la duración de la pieza.” (Granés 2011, 63) Asimismo Bruno *Pintor* expone lienzos en blanco, tal vez con el propósito de dejar todo a la imaginación –al parecer escasa– de los presentes.

Por su parte, el Bruno de Adoum busca reencontrar en su pintura el sentido de su vida, perdido durante el exilio y el de la ausencia de la mujer amada en la persona de AnaCarla, muerta quizás (lo que nunca llega a confirmarse, sino solo como un rumor), pero ya no presente, sino tan solo como la imagen bidimensional que la representa. Podría ser también un cuadro en blanco, pero con formas definidas que ya no le dicen nada relevante.

Y en Manuel nos encontramos con la imposibilidad de ver terminada su novela, resultado de su frustración con el sistema político del momento. Aun cuando lo que escribe es, de alguna forma, relatado a lo largo de la novela. Se ve a sí mismo en sus propias letras desencantadas, y quizás es esta la razón por la que le cuesta tanto poner un punto final, presintiendo que podría ser también su propio final. Así que es mejor dejar que su novela no sea más que un montón de hojas en blanco, como los lienzos vírgenes de Bruno *Pintor*, o como esa soledad a colores de Bruno Salerno.

Tres artistas que ven con ojos de *desencanto* a un mundo que no se ajusta a sus propias expectativas creativas, sociales y sentimentales, y que podrían ser los ojos de los autores de estos relatos desencantados. Sobre todo por haber sido ellos también parte de todo un proceso real que devino en más de lo mismo, lo que “explica que, pese a la aparición de nuevos actores, el escenario de la cultura haya conservado los decoros del siglo anterior” (Tinajero 1987, 46), dejándolos a merced de una incertidumbre que parece

ser incapaz de encontrar la puerta de salida. Porque además, como dice Györgky Lukács, “los elementos de la novela son enteramente abstractos” (2010, 65), pero no por ello dejan de lado su carácter real al momento de ser narrados a través de sus autores.

Dejando de lado el contexto y personajes auténticos que aparecen retratados y hasta maquillados por los autores, hay que destacar que una novela parte de un punto de vista personal de un escritor. En ella se proyectan los encantos y desencantos, los miedos y esperanzas que un autor o autora guardan muy dentro de sí. Y en ella se busca también construirse una vía de escape a los horrores del mundo.

Y esta viene a ser, en cierto modo, la visión –la noción– de los autores⁴ desde sus propios desencantos; siendo ellos mismos testigos y partícipes de los cambios sociales en las épocas en las que se desarrollan sus argumentos literarios, y donde los personajes (Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor*) podrían ser ellos mismos, sin que necesariamente sea así.

Puesto que, aun cuando el autor deja en sus escritos constancia de sus propias experiencias, y proyecte en ellos mucho de sí mismo, lo hace a través de un personaje, no como una particularidad, sino como la representación de un colectivo social, portador de miedos, alegrías, expectativas y desilusiones. Y –por supuesto– de desencantos.

A inicios de los años sesenta, este colectivo estuvo representado por los Tzántzicos, grupo vanguardista que rompería los esquemas del quehacer cultural en el país, proclamaron “el parricidio, la reducción de cabezas, la destrucción de la herencia cultural inmediata” (Moreano 1983, 115) como un medio de expresión social enfocada en nuevas formas de creación artística, y romper así con los lazos del pasado, en especial con el realismo social de la Generación del 30.

Aun así la “narrativa realista se convierte en esta época [años sesenta] en populismo puro y simple” (Cueva 1986, 65). La denuncia se limita a ser panfletaria en la literatura, y no se traduce en hechos reales.

En el Ecuador los Tzántzicos se convertirían en la primera manifestación de una generación insatisfecha con lo que sucedía a su alrededor. Abandonaron los relatos del campo y los trasladaron a la ciudad, porque de ese modo deseaban dejar atrás los

⁴ Como dice Walter Benjamin, “el narrador toma lo que narra de la experiencia: [de] la suya propia o referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (2008, 65). Lo narrado en las novelas estudiadas, aun cuando apuntan a un hecho ficticio, está sujeto a la realidad vivida por personajes con características similares a las de los protagonistas en los momentos en que sucedieron. Entre ellos, quizás, los propios autores.

convencionalismos y optaron por “una nueva práctica artística, en la que entraban en juego el azar, el caos, la improvisación, la espontaneidad y la colaboración grupal” (Granés 2011, 111).

Estas manifestaciones artísticas (como las practicadas a inicios del siglo XX en Francia y Estados Unidos, especialmente), y sumado a ellas el esplendor de la Revolución cubana, provocarían en la sociedad el efecto deseado, es decir, la convulsión que la despertaría de ese aletargamiento en el que se había sumido, reviviendo viejas utopías, y casi poniéndolas en práctica.

A medida que el día avanza, es decir, a medida que la década completa su ciclo inevitable, y el sol se esconde tras el horizonte, la luz que envolvía a la *utopía* deja paso a la oscuridad que tiene nombre de incertidumbre (podría llamársele *anomia*). Y de la incertidumbre al descontento, y de ella al *desencanto*, median apenas un par de años cuando finalmente en la década de los setenta emergen las dictaduras que buscan romper –y de hecho rompen– el frágil encantamiento de la revolución social.

Así, frente a este clima de no saber qué sucederá de ahora en adelante, es que se inscriben los personajes de las novelas ya mencionadas, y deben enfrentar no solamente los años de represión militar en contra de la población civil sino también otros enemigos, igualmente terribles, aunque estos cotidianos: la corrupción, el vacío, la distancia, la mercantilización del arte, y sobre todo, la mecanización de la vida moderna.

1.3 Modernidad, posmodernidad y existencialismo en la narrativa

Tanto la modernidad como la posmodernidad, vistas como “una particular condición de la historia”, en palabras de Nicolás Casullo (1999, 10), son también una particular condición dentro de las narrativas cuando estas se ambientan en contextos definidos, como lo son los casos de las novelas estudiadas. Las dictaduras del Cono Sur y el fin del milenio nos ofrecen escenarios golpeados por estas tendencias, y vienen a ser los espacios en los que se desarrollan las vidas de estos personajes desencantados con su época, con la situación política, social y la artística.

La modernidad, entendida como lo actual, alcanza su máxima expresión con la revolución industrial, “básicamente en la Europa de los siglos XVIII y XIX” (Ibíd. 1999, 10). Sin embargo, la emergencia de nuevas directrices, en especial las culturales, la llevan

a caer en una crisis que no ha logrado superar, y a la que se ha llamado posmodernidad. Ahora bien, la posmodernidad tampoco implica el fin de la modernidad, o su ocultamiento, ni mucho menos su extinción.

Habría que considerarlo en una “posición alternativa según la cual el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo” (Jameson 1991, 19) cuando este inició su “ataque al carácter absoluto de la razón occidental” (Larraín Ibáñez 1996, 183), donde las ciencias y la tecnología dejaban de ser las únicas formas válidas de comprender el funcionamiento del mundo.

Asimismo, el siglo XX, con sus guerras mundiales, sus dictaduras, sus avances tecnológicos vertiginosos, el capitalismo y el liberalismo como las únicas formas de entender la economía, dio lugar a una nueva percepción del mundo. Y fueron las expresiones artísticas y culturales las que se encargaron de diseñar el boceto de esta nueva realidad que se cernía, especialmente, sobre el mundo occidental. Como una crítica, pero también como una forma de hacer frente al sistema imperante a través, claro está, de las revoluciones que encontrarían su referente y paradigma en la Revolución cubana, a fines de los años 50.

Sin embargo, este clima de optimismo revolucionario fue perdiendo fuerza frente a la emergencia de las dictaduras militares de derecha. Ahora la modernidad se presentaba, como dice Max Weber, “en estrecha asociación con los procesos de racionalización y desencantamiento del mundo” (1976, 18), que es el estado en el que se encuentran nuestros protagonistas: Manuel de *Teoría del Desencanto* (1985), Bruno Salerno de *Ciudad sin Ángel* (1995), y Bruno Pintor de *La Madriguera* (2004).

En estos tres relatos, las épocas y las situaciones son las del *desencanto*. *Desencanto* con un sistema social y político que no se ajusta a sus expectativas. Y además del *desencanto* con su quehacer artístico. Es también el *desencanto* de no encontrar la forma de hacer algo relevante y definitivo que ayude a “reconstruir un nuevo orden mejor para reemplazar al viejo y defectuoso” (Bauman 2002, 11), cayendo en la indiferencia, como en el caso de Bruno Salerno frente a las dictaduras y el exilio, y Bruno Pintor frente al fin del milenio y la corrupción.

Manuel también vive en medio de una dictadura, pero tampoco hace mucho por enfrentarla. Sus actos más revolucionarios se dan de bruces contra la apatía de sus

compañeros (excepto tal vez de Quijano), lo que le lleva a plantearse otras formas de sobrellevar el pesimismo ante la imposibilidad de un cambio sistémico total.

Ahora bien, es necesario tomar en cuenta que nuestros personajes, lo quieran o no, son parte de un sistema que los ha acorralado a las urbes, que es donde se desarrollan los argumentos de las historias. En el caso de Bruno Salerno, en las urbes de París, lejos de los conflictos de su propio país, y en el caso de Manuel y Bruno *Pintor* en la ciudad de Quito, donde se dan conflictos separados por el tiempo, pero no por ello diferentes entre sí en cuanto a los malestares que las condiciones políticas y sociales, e incluso económicas, provocan a su alrededor.

Y cada uno de ellos vivirá también los efectos de la modernidad en decadencia, y la emergencia de una posmodernidad “que implica el fin del hombre poniendo su sello en su obra”, como cita Casullo (1999, 212) a Craig Owens. Porque además sus propias obras –en este caso sus creaciones artísticas– son el sello de la poca relevancia que tiene para ellos el futuro, centrándose en un presente que queda plasmado en unas cuantas letra y unos cuantos cuadros.

Así, entendemos este tránsito de la modernidad a la posmodernidad como la pérdida de la fe en la razón, y que “no acepta la existencia de realidad alguna que se presente como absoluta, autónoma y suficiente” (Fullat 2002, 26), porque las respuestas no son absolutas tampoco. A diferencia de la razón occidental de Europa, en este momento de la emergencia de la posmodernidad (o mejor dicho, de su fortalecimiento) los valores científicos parecen no tener tanta relevancia como hasta fines del siglo XIX.

Indiscutiblemente los avances de la ciencia y la tecnología han sido enormes, pero esto mismo es lo que lleva a ver al mundo como una rueda que gira tan a prisa, que ya no es posible contabilizar sus vueltas. Por lo tanto, solo queda vivir el presente, “concentrarse en el momento porque el futuro no promete” (Follari 1994, 145). Y nuestros protagonistas hacen precisamente esto: viven el presente y casi no se detienen a pensar en el futuro, ni siquiera en el inmediato.

Manuel en *Teoría del desencanto*, desecha los planes de una revolución futura, porque se ve vencido de antemano, y busca aliviar ese dolor con otros dolores, los literarios y los pasionales. Bruno Salerno en *Ciudad sin Ángel*, se concentra tanto en revivir el pasado que lo ha llevado a ser el que es en ese instante en el que el futuro no es ni siquiera una mera conjetura. Y Bruno *Pintor* en *La Madriguera*, aun cuando es el único

que piensa en el futuro de su Fundación, lo hace desde la retrospectiva de su fracaso como hermano y artista. La corrupción reinante y la posibilidad de ser parte de ella son su presente, y a él se aferra.

Es de esta forma como la modernidad y la posmodernidad inciden en el desarrollo de los diferentes eventos, ya sean estos políticos, sociales, económicos, artísticos, culturales, etc., por cuanto no ha dejado de ser una tendencia que no se puede encasillar, puesto que su complejidad radica precisamente en la imposibilidad de asumirlas como parte de un época determinada y única.

Si bien es posible establecer la aparición de la modernidad como “un conjunto de formas simbólicas que se encarnan en Europa a partir del Renacimiento” (Fullat 2002, 25), así como su crisis a inicios del siglo XX, lo que resulta impensable es pretender que la posmodernidad sea aquella actitud que viene a sustituir a la modernidad. Hay un tránsito entre estas dos condiciones que provocan resultados en diversos campos de la vida humana. Y la literatura no es la excepción.

Pero especialmente la literatura que aborda una problemática enmarcada en un contexto, este sí, definido, como los años de las dictaduras en América Latina, y el fin del milenio cuando la posmodernidad se hace presente con mayor fuerza, trayendo consigo postulados que en otras décadas serían impensables. Especialmente los que propagan la no creencia en lo que antes era sagrado e intocable:

La postmodernidad de los intelectuales expresa, por lo tanto, un talante o estilo de pensamiento desencantado ante la razón y los grandes conceptos anclados en ella.

-No se cree ya en la razón fundamentadora que puede proporcionar unos cimientos incólumes a una visión de la realidad, del hombre, su comportamiento, etc.

-No creen tampoco en los grandes relatos que dan sentido a la historia y legitiman proyectos políticos, sociales, económicos, como el de la modernidad.

-Incluso piensan que los grandes relatos emancipadores de la modernidad han sido (y son) muy peligrosos: albergan la coerción, la uniformidad y el totalitarismo.

No creen en el *proyecto de la modernidad* en cuanto a estilo de pensamiento y su correspondiente estilo de vida desarrollista, competitiva y funcionalista (López Gil 1994, 68).

Por lo tanto, es comprensible que nuestros protagonistas se vean también afectados por los cambios que se van suscitando de acuerdo a los contextos políticos, sociales y artísticos, que son los que interesa enfatizar. Naturalmente que para un personaje son estas carencias de fe, de confianza en el presente como una proyección al futuro, lo que les lleva también a perder la noción del sentido y razón de ser de su paso por el mundo.

Estaríamos tratando, ciertamente, con personajes inmersos en una crisis de existencia. ¿Esto los convierte en personajes planos o redondos? ¿Están destinados a ser previsibles, o son capaces de dar giros dentro de la narrativa capaces de sobresaltarnos?

Ciertamente no son personajes cotidianos; al menos no desde la perspectiva convencional. Los autores de las novelas estudiadas construyen seres humanos que se angustian. Seres humanos que no se conforman, que luchan, pero que también acusan debilidades y frustraciones. Porque no son perfectos. Porque “el hombre vive tendido hacia el porvenir, y el porvenir es siempre una amenaza latente para la posesión más sólida” (Abbagnano, 1962, 96).

De nuevo tenemos un claro enfoque posmoderno que advierte de la necesidad de los personajes a vivir el presente, porque el futuro es algo oscuro, informe y, por lo tanto, carente de una existencia real. O al menos de una existencia que no promete mucho.

Además, resulta importante recordar que los autores de las novelas, Raúl Pérez Torres (1941), Jorge Enrique Adoum (1926-2009) y Abdón Ubidia (1944), vivieron realmente las situaciones desarrolladas en sus novelas. Las dictaduras de los años 60 y 70, y el fin del milenio con sus consecuencias nefastas para el país, son los temas abordados y dotados de cierto carácter existencial. “Tal como sostiene Alejandro Moreano: ‘las influencias en nuestra época son tan extrañas, que no empatan en una pura coherencia teórica y política. Eran Sartre y Brecht, pero también Henry Miller y los beatniks’”, nos dice Alicia Ortega (2007, 35), y es esa influencia heterogénea lo que lleva asimismo a crear personajes que se perciben heterogéneos.

Al respecto, veamos lo que E. M. Forster nos dice sobre las dos clases de personajes –planos y redondos– en las narrativas. Es importante establecer estas diferenciaciones, ya que los protagonistas de las novelas estudiadas están sujetos a esta clasificación, por sus características sociales, políticas, e incluso filosóficas, y para lo cual se hará un breve análisis del personaje en relación con su contexto particular:

La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida –de la vida en las páginas de un libro–. Y al utilizarlo, una vez solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra (1990, 84).

De acuerdo con lo anterior, Raúl Pérez Torres nos presenta a un Manuel que vive en constante fluctuación entre el deseo de la lucha armada y la pasión por las mujeres, en este caso Daniela y Laura. Pero también con la esperanza de hacer de la literatura su tabla de salvación. “Sentir la fe por la palabra (ya que las otras se han perdido)” (Pérez Torres 1985, 35), dice el protagonista, empujado por el *desencanto* que ya se cierne sobre él y sus compañeros. Esto lo convertiría en un personaje plano, fácilmente reconocible en tanto su forma de ser y de asumir la realidad que le rodea.

Pesimista a veces, optimista otras tantas. Un personaje que gana y pierde, que se desencanta y reencanta con la misma facilidad. A veces convence, pero otras veces su actitud en la narración cae en la monotonía. Es posible saber qué hará a continuación, a diferencia de Raulito, quien sí es imprevisible, incluso en esa forma tan prosaica de morir. Los demás, desde Quijano hasta la loca de la Melba ya aparecen contruidos y caminan por la misma orilla casi todo el tiempo. Personajes planos que se redondean en los momentos de tensión dentro de la novela, porque además están sometidos al carácter existencialista que les lleva a interpretar como nefasto el sentido de la vida.

Un enfoque existencialista que estaría más cerca de Camus⁵ que de Sartre. El primero aborda la condición humana como un absurdo frente a la realidad. Todo lo que hace el hombre es absurdo, así como todo aquello a lo que está sometido. El enfoque de Sartre, es el del existencialismo como “una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana” (2004, 23). El problema es que el existencialismo es visto como una doctrina que propone la desesperanza y lo negativo.

Y es posible que los autores de las novelas estudiadas hayan centrado su atención en esta particularidad; más desde el enfoque de Camus y su *Mito de Sísifo* (1975) que el de Sartre y su *El existencialismo es un humanismo* (2004), aunque desde el campo de la literatura se asume lo que Fernando Balseca dice respecto al filósofo francés cuando afirma que “escribir es poner en crisis, es criticar, es cuestionar y, sobre todo, es cuestionarse y criticarse” (2007, 119). Así vemos a tres autores que escriben y cuestionan una época, un sistema, una realidad desencantada, pero a la vez se critican y se cuestionan a sí mismo a través de sus protagonistas.

⁵ Albert Camus negaba la condición de filósofo existencialista que se le atribuía, aun cuando su obra aborda el absurdo como condición humana, como es el caso de *El mito de Sísifo* (1942).

Este es el caso puntual de Jorge Enrique Adoum y Bruno Salerno. Pintor que vive en el exilio durante la dictadura de los años sesenta. La novela es un retrato de las condiciones en las que vivió el propio Adoum tras su exilio voluntario, y su mirada crítica se revela en forma de una novela que cuenta, además, la historia de un amor que se pierde en medio de la lucha armada.

Es Bruno Salerno también un personaje plano. Porque sus acciones previas llevan a determinar qué hará a continuación. Incluso su relación con AnaCarla, quien sí siente en su cuerpo el espíritu de la rebeldía y la necesidad de salir a luchar, se ve afectada por la monotonía y la previsibilidad.

Pero, asimismo, sus rasgos se van redondeando cuando la posible muerte de AnaCarla lo lleva a replantearse su situación como exiliado. Ya no es más el pintor que se limita a plasmar trazos sobre el lienzo; ahora es un hombre que busca la forma de resarcir todo el tiempo que no supo dedicar a la mujer que ya no está más con él.

No prometiéndole ser mejor o bueno, porque no está seguro de poder. No comprometiéndose a ser militante de partido o activista de grupo para hacerse la ilusión, masturbadora, de estar cerca de ella, porque está seguro de no poder. Lo único que puede hacer es encender otro cigarrillo, tomarse un trago (Adoum 1995, 137).

Son estas condiciones como ser humano desencantado, y como artista frustrado, así como hombre que ha perdido una de las pocas razones y sentidos de ser para con su vida, lo que le llevan a marcarse como un personaje redondo en ciertos momentos de vida. Pero de aquella que ya pasó, y que es relatada como una retrospectiva hasta el momento del conocimiento de la desaparición de AnaCarla.

Con el Bruno *Pintor* de Abdón Ubidia, además del salto temporal con las dos novelas anteriores, existe también otra diferencia que vale la pena rescatar. Él ya aparece como un personaje redondo desde el inicio de la narración. El simple acto provocador de exponer lienzos en blanco es un rasgo que nos impide saber qué hará a continuación.

Es también un desencantado con el sistema, con la corrupción que va poco a poco tomando forma definida (el quiebre de los bancos, especialmente) y con la impasibilidad de la gente respecto al arte, y su reducción a ser una mercancía. Pero tampoco hace nada por enfrentarse a estos malestares.

De hecho, su única preocupación es conseguir los fondos necesarios para levantar su Fundación. Para ello se vale del chantaje contra su propio hermano mellizo, a quien en

nada se parece. Es esta quizás la característica más sobresaliente de Bruno *Pintor*. Un hombre que vivió intensamente los años sesenta y setenta, donde posiblemente podría haberse constituido como un personaje plano. Pero que en los últimos momentos del siglo XX cambia radicalmente ese pensamiento revolucionario para asumir la vida desde la formalidad y la cotidianidad.

Otro rasgo principal de Bruno *Pintor* es que él se halla ya inmerso en una posmodernidad que lo aleja de las creencias a las que se había aferrado en otros tiempos. Cuando era posible creer que de verdad la revolución era la respuesta, y el arte era la vía por la que la lucha se encaminaría hacia un fin prometedor. Al final del siglo, al final del milenio, con la crisis en ciernes y el volcán soltando sus rugidos amenazadores, parecía que todo había terminado:

Eran los tiempos en que el pintor había perdido la fe. En el arte moderno, en las utopías, en sí mismo. Había dejado de creer. Pero lo que antes estuvo lleno no puede vaciarse de un golpe. Hay que llenarlo como sea. Creer en algo. En cualquier cosa. Lo que sea. De modo que, luego de un gran periodo de orfandad, ahora creía en los astros (Ubidia 2004, 24, 25).

Y ese “hay que llenarlo como sea” es lo que le lleva a conspirar, junto a Federico, el exsocio de su hermano, contra este. No es la actitud de un personaje plano, pero tampoco es redondo en toda su expresión. A momentos se puede intuir que no está del todo de acuerdo con el plan de extorsión. Hay algo que le frena, llámese ética, inseguridad, incluso un leve sentido fraternal. O simplemente miedo por lo que devendrá una vez cumplido su objetivo. Sartre dice que “el hombre será ante todo lo que haya proyectado ser” (2004, 32), y Bruno *Pintor* corre el riesgo de convertirse en todo eso que alguna vez repudió y repudia en su actual situación, como ciudadano de un país que amenaza con hundirse.

Así, tenemos a tres personajes con características similares, aun cuando se encuentran separados por tiempo y espacio. Pero reconocibles por el *desencanto* que se hace visible en cada uno de ellos: *desencanto* con su arte, con la política, con la sociedad en general. Si luchan o no, si crean o no, si aman o no, es asunto de cada cual. Aquí dejaremos planteada la posibilidad de que así es, aunque con sus acciones a veces dicen todo lo contrario.

1.4 Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor*, perdidos en un mundo de utopías: El caso de Latinoamérica y el Ecuador desde la década del 60 hasta fines del siglo XX

La historia de América Latina es posible narrarla a partir de la Revolución cubana como un momento central, tanto hacia adelante como hacia atrás. Hacia atrás, hasta las guerras independentistas, y hacia adelante hasta la época presente. De hecho la gesta del 1 de enero de 1959 implica la culminación de todo un proceso revolucionario que ya se venía dando en varios países latinoamericanos, y que se consolidara con la renuncia y huida de Fulgencio Batista, y la entrada triunfal de Fidel Castro a La Habana.

Y fue precisamente esta la motivación que necesitaban los grupos de izquierda, de varios países de la región, para hacer sus propias revoluciones, aunque muchas de ellas quedaran apenas en gestos y buenas intenciones “y uno que otro aspaviento político que caía inmediatamente en el olvido” (Pérez Torres 1985, 176), como dice Manuel en *Teoría del desencanto*. Pero en la realidad social y política de los Brunos, tanto de Adoum como de Ubidia, parece ya no haber cabida ni siquiera para los gestos.

Bruno Salerno, en *Ciudad sin Ángel*, ve cómo su país se consume en medio de una violencia producto de una dictadura que se extiende a lo largo de América Latina. Él, desde el exilio, se lamenta, pero nada hace excepto dejar constancia de lo que ama en la figura de AnaCarla, quien –ella sí– milita y se enfrenta a ese sistema represor. Y consecuencia de esto es su desaparición, su presunta muerte. Para Bruno, ella puede estar muerta, pero también podría no estarlo. Asimismo, la dictadura pudo o no terminar. Y eso simplemente es algo que poco o nada le interesa.

Por otra parte, el Bruno de *La Madriguera* apenas tiene conciencia, y recuerda como un sueño borroso la época de la militancia, de los ideales, de las utopías. Incluso su arrebato de último momento –exponer lienzos en blanco en lugar de los cuadros previstos– resulta un vago intento de despertar las adormecidas conciencias de los asistentes. Muy al estilo de los *happenings* de las primeras décadas del siglo XX.

Pero no se trata realmente de un gesto anticapitalista, antiburgués, antisistema ni antinada. Es simplemente el cansancio del hombre de cincuenta años ante la imposibilidad de poder seguir haciendo arte por el arte. O de ver cómo el arte (su arte) se ha convertido en una mercancía subastable, carente de sentido estético y social. Y son precisamente estas circunstancias históricas, políticas, sociales, económicas, etc., las que

llevan a nuestros protagonistas a vivir su propio radical “desencantamiento del mundo”⁶ (Weber 1976, 124), un *desencanto* con su época particular que no supo llegar al nivel de las expectativas soñadas.

¿Cuáles eran esas expectativas que no llegaron a cuajarse como una “realidad real”? (Ubidia 2004, 143) Es en este punto donde cada uno de los protagonistas ve con sus propios ojos la realidad que desea, que espera alcanzar, y que finalmente no llega a concretarse porque las utopías son una “historia sin deseo, sin pasión, sin tensión, sin acontecimiento auténtico, en la que el problema ya no es cambiar la vida, que era la utopía máxima, sino sobrevivir, que es la utopía mínima” (Baudrillard 1996, 71).

Pero, ¿qué hacer cuando no es posible contar toda la historia desde la misma historia? La respuesta es tan sencilla como complicada: contarla desde la literatura. Que sea ella la que nos dé la posibilidad de verla desde otras perspectivas, no necesariamente reales, aunque sí probables. Ejemplo de esto son las novelas históricas, donde protagonistas ficticios ocupan un espacio real en una narrativa que es mixta, es decir, que cuentan un hecho real a través de la ficción de sus personajes.

Aun cuando los personajes sí hayan existido en ese momento histórico, como es el caso de Simón Bolívar en la novela de Gabriel García Márquez (1927-2014), *El General en su laberinto* (1989), en la que se relata los últimos días del Libertador previos a su muerte, y todas las dudas que crecen en torno a él. El hombre, el General Simón Bolívar es real, existió y es parte de la historia de Latinoamérica, pero el personaje Bolívar adquiere características literarias, y dice y hace cosas según el autor considera necesario que las haga y las diga.

Por otra parte, un ejemplo de personajes ficticios que viven una trama real son los de Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés, en *Las cruces sobre el agua* (1946) del guayaquileño Joaquín Gallegos Lara (1909-1947) en donde se narra en primer lugar la

⁶ En sociología las categorías pueden manejarse desde muchos conceptos, como explica Ramón Ramos Torre en su ponencia sobre «La anomia como concepto lunar» (2009, 191). Max Weber utiliza la categoría «desencantamiento del mundo» en su libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1976), pero si consideramos la elasticidad del término para cubrir otros aspectos de la sociedad, es posible adecuarlo (a la categoría «desencantamiento del mundo») al presente estudio, que es literario. De hecho ayuda a establecer una relación más directa con la categoría de «anomia», planteada por Émile Durkheim en sus dos obras, *El suicidio* (1971) y *De la división del trabajo social* (1967), y que se inscribe en la misma lógica de la multitud de conceptos que adquiere de acuerdo al tema abordado. Lo mismo sucede con la categoría de “*utopía*” propuesta por Tomás Moro en su obra del mismo nombre, *Utopía* (1992).

niñez y juventud de los dos protagonistas, para luego centrarse en el argumento histórico de la masacre de los obreros el 15 de noviembre de 1922.

Y aun cuando son personajes ficticios, la fuerza de la narración los consolida como reales, así como los reales son idealizados por medio de los elementos de la narración, y transitan por el filtro de la palabra hasta los ojos y mentes de los lectores, quienes los acogen como reales, independientemente del argumento planteado. Y no obstante, “todos los personajes novelísticos que hayan alcanzado perdurable inscripción en una cultura son seres a través de los cuales adviene el escándalo, mientras que la sociedad «real» prosigue detrás de ellos y después de ellos su marcha mecánica” (Zéraffa 1973, 37).

Dos formas de comprender la historia desde la literatura, que mantiene un constante diálogo entre los hechos reales y los que podrían haber sucedido si las condiciones hubieran sido diferentes. Como en el caso de *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin Ángel* (1995) y *La Madriguera* (2004), escenarios existentes en tiempo y espacio, pero cuyos protagonistas nacen en la mente y del ingenio de sus autores, y los hacen vivir situaciones que describen ciertos momentos de la historia ecuatoriana.

Tal vez sí existieron personajes semejantes a Manuel, a Bruno Salerno y a Bruno *Pintor* y cada uno de ellos habrá de contarnos su propia visión (noción) de la historia según cómo la vivió, cómo la sufrió, y cómo pretendía cambiarla. Y al final cómo terminó desencantándoles la impotencia y la inutilidad de una lucha que, si bien los llevó a manifestarse en contra de las injusticias sociales, no llegaron en realidad a cumplirse los fines planteados, sino que se quedaron como utopías de la revolución y de la lucha contra la artificialidad de la vida y el arte, siempre desde sus propios puntos de vista y sentidos adquiridos mediante el arte de la narración, ya que

cuando un personaje ha nacido, adquiere al punto tal independencia, incluso de su autor, que cualquier puede imaginarlo en otras muchas situaciones en las que el autor no pensó en ponerlo, y adquirir también, a veces, ¡un significado que al autor no soñó nunca darle! (Pirandello 2003, 108)

Es así como nuestros protagonistas se apropian de un espacio y un tiempo y hacen de estos sus propios mundos, reales o no, pero que ciertamente existen a los ojos del lector, atento a esas vidas que transcurren entre las páginas del libro.

1.4.1 Manuel y la Revolución

Desde la misma introducción de la novela, Manuel nos invita a sumergirnos en el *desencanto*. En ella explica el descalabro en el que se hallan él y sus compañeros, paralelo al desarrollo de una escritura que sigue sus pasos a medida que se torna *desencanto* total. Comienza por el final para ir hacia atrás, hasta cierto punto en el que su vida se ve alterada, una vez más, en todos sus aspectos, y de allí avanzar de nuevo en medio de todo lo que implica esta enajenación a la que se ha denominado vida:

La noche se perdió. Ha desaparecido la noche, pero a pesar de ello, su manto negro, su cinismo, nos envuelve a todos.

A pesar de que no pasó nada, de que no pasó sino lo intrascendente, lo burdo, lo prosaico. Inútil darle vueltas o entusiasmarse con el frío de todas estas sinrazones (Pérez Torres 1985, 11).

¿Qué fue lo que pasó?

Manuel tiene cerca de treinta años. Vive con su madre. Habita un piso que casi se cae de viejo y de recuerdos. Es un escritor, activista político de izquierda, crítico con el sistema impuesto por la dictadura militar en los años setenta. Perteneciente a un grupo de bohemios que levantan de vez en cuando sus voces de indignación, pero no las expanden.

Raúl Pérez Torres, en *Teoría del desencanto* (1985), nos presenta a un hombre enamorado, revolucionario, pero también ambiguo y que duda con respecto a la Revolución, al arte y el amor. Es un desencantado. Manuel escribe a modo de protesta, pero también se borra con extrema facilidad al ver que a su literatura le cuesta llegar más allá de sus propios ojos y oídos, y de los de sus compañeros, y que viven en medio de una “crónica de la realidad que va venciendo a la ilusión, al encanto primero” (Chávez 2007, 12). La ilusión no es otra que la gesta cubana que va perdiendo su fuerza inicial hasta sumergirse en la realidad de un socialismo que no encuentra asideros fuertes.

Sin embargo, este aspecto de su quehacer artístico (de Manuel o de los otros dos protagonistas) no es un asunto que trataré ahora, sino más adelante. Lo que buscaré determinar aquí, en este “*cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio»)” (Bajtín 1991, 237), es la realidad social que envuelve a Manuel como una niebla espesa, indeterminada, como fotografía en sepia de tan vieja. Y quizás eso es Manuel: una vieja fotografía rescatada del interior de un sobre marrón abandonado en la esquina de un cajón de un viejo escritorio cualquiera.

Manuel se enfrenta al sistema en el que vive desde la trinchera de su literatura. Él, así como los demás integrantes de su propio círculo (el Fico, Raulito, Villegas, Quijano, Julieta, la Melba, el Gato Riquelme) con quienes comparte el deseo común de cambios sociales radicales, motivados por una revolución distante que no supo calar hondo como propuesta para el resto de países en Latinoamérica.

Manuel se levanta cada día con la inevitable certeza de una realidad que le espera al traspasar la puerta; una estéril y anodina realidad en la que “la ciudad se partía en dos, donde el petróleo empezaba a crear una ciudad de cemento y unos hombres de plástico” (Pérez Torres 1985, 59) que lo llevan a radicalizarse en su pensamiento revolucionario, aunque frente a este también flaqueen sus expectativas porque no encuentra un asidero suficientemente fuerte que lo sostenga en sus propósitos.

Conozcamos, entonces, cómo es ese entorno inmediato de Manuel, y por qué se constituye una realidad de *desencanto* en un espacio y tiempo que no ofrecen las garantías para concretar sus sueños revolucionarios (los de él y sus compañeros), cuando apenas les alcanza el ánimo para guarecerse bajo la gesta cubana, ahora ya tan distante.

Durante la década de los setenta, tanto en Ecuador como en varios países de Latinoamérica, se vivió un clima de incertidumbre ante las dictaduras que reemplazaron, por la fuerza, a los regímenes democrático-burgueses. Hay que recordar que al menos en nuestro país, las dictaduras no fueron especialmente represoras o violentas como en los casos particulares de Argentina, Chile y Uruguay, donde las desapariciones y muertes se cuentan por miles hasta el día.

En menor grado en otros países con gobiernos de derecha y mucho menos en aquellos cuyas dictaduras eran de fuerte tendencia de izquierda y progresistas, como en el caso de Perú y Ecuador. Aquí, en 1972, durante el gobierno militar de Guillermo Rodríguez Lara, se da el llamado *boom* petrolero, que implica dos momentos a ser tomados en cuenta. El primero, de corte nacionalista, estuvo marcado por la nacionalización de los hidrocarburos, el incremento del precio del petróleo y el notable aumento de ingresos al Estado.

El segundo tiene que ver con la expansión física de las ciudades, Quito especialmente, aunque no por ello se dé, en paralelo, un crecimiento en la calidad de vida de los ciudadanos. Es en este segundo momento en el que Manuel se ve atrapado.

Rodeado por una ciudad de cemento, como él mismo la describe, y que amenaza con convertir a todos en seres uniformes y mecánicos.

El *desencanto* es mayor por cuanto este gobierno al que buscan enfrentar no parece especialmente enterado de lo que Manuel y su grupo piensan o planifican. Y hasta los insultos se desvanecen no bien salen de su boca, como cuando dice que el país se encontraba gobernado por “una caballería de militares ignorantes” (Pérez Torres 1985, 26), lo cual en otras circunstancias habría bastado para no volver a saber más de este Manuel inconforme hasta con la inconformidad.

Así, la lucha que quiere ser revolucionaria se convierte en una lucha inútil, estéril, que no pasa de simples gestos sin consecuencia alguna. Y no porque los resultados le sean adversos, que en este caso implicaría una “derrota [que] es común a diversas coyunturas históricas” (Amar Sánchez 2014, 354), sino porque en ningún momento se evidencia al menos un acto real, definitivo, un hecho concreto después de tantas reuniones y planes que quedan en el papel, en la mente, en el deseo, pero que al momento de trascender en una acción directa se repliega y dispersa.

“Uno de ellos señaló con un gesto vago a los que corrían y luego procedieron al último cambio de guardia de la noche” (Pérez Torres 1985, 161), nos cuenta el narrador el momento en que Manuel y sus compañeros huyen tras la fallida toma de la Embajada de Bolivia, comprendiendo que fueron traicionados. Algo que no llega a demostrarse, porque tampoco es relevante, apenas solo para demostrar la inutilidad de sus actos, y descubrirse así como unos “fracasados [que] no tienen casi nunca anclaje político preciso y es una figura ‘en el borde’ de la sociedad” (Amar Sánchez 2014, 354). No fueron derrotados, porque nunca llegaron a luchar. Por lo tanto, lo que les resta es la figura del fracaso, despojada de cualquier atisbo de dignidad.

Es así como Manuel divide su tiempo entre la escritura (la literatura, pero también los artículos para una revista), la militancia (que no le proporciona más que frustraciones) y los conflictos sentimentales que resultan ser una buena excusa para alejarse de lo demás, y de los demás.

Cansado de caer una y otra vez en el mismo juego impetuoso de Quijano, quien parece ser el único que no pierde la fe, la esperanza de que esta vez sí, aunque no, prefiere “la compañía ambigua de los otros y no la concreta de éste”, para concluir que se trata de “puro miedo a enfrentarme a la realidad” (Pérez Torres 1985, 122). A momentos parece

que va a renunciar, a rendirse, pero siempre termina por acceder a un nuevo intento, a pesar de saber que el resultado no variará.

Pero para Manuel el descontento con la revolución tiene otros motivos además de los políticos. Si bien en cierto momento afirma que aquella “era la década heroica, cuando nos importaba un carajo la vida y estábamos dispuestos a entregarla en el primer combate” (Pérez Torres 1985, 20), ese mismo fuego es reemplazado por el tedio de verse repitiendo una y otra vez –como un Sísifo moderno– los mismos gestos inútiles.

Por eso la renuncia a escondidas y a medias. La inquietud de no saber qué va a suceder a continuación, e incluso llevado por la pereza que le hace decirse cosas como “o mejor mañana. O mejor pasado. La revolución que espere” (Ibíd., 18), y que ciertamente ha esperado más de cien años desde la última de “importancia en este país de putas tapadas, clérigos y soldados” (Ibíd., 127).

Basta con mirarlos (a través de la lectura) en ese constante ir y venir de ninguna parte hacia ningún lado. Militantes errantes sin tierra ni guarida. Apenas un cuarto lleno de humo de marihuana, que es el de Manuel, o la pieza que comparten Julieta y Villegas. Y hasta esos espacios les son vedados, desplazados por aquello que detestan, y a lo que se resisten sin más remedio que ceder ante la impotencia: “no es por nada [...] sino que llega mijito de los Estados Unidos” (Pérez Torres 1985, 112), se les anuncia antes de ser desalojados.

Así, despojados hasta de un espacio físico, van arrastrando sus fracasos para caer de nuevo en el juego de creerse revolucionarios, y construirse una nueva *utopía* que “debe ser, en algún sentido restringido, la mejor para todos nosotros; el mejor mundo imaginable, para cada uno de nosotros” (Nozick 1988, 288). Un nuevo mundo esquivo, por cuanto la *utopía* es en sí misma esquivada. Ya que apenas se la realiza, su carácter de ideal se desvanece para convertirse en una realidad. Y es allí donde también se da inicio a su decadencia.

1.4.2 Bruno Salerno y el exilio

Para hablar de las revoluciones y sus invisibles consecuencias no hace falta estar en el lugar en el que se llevan (o no) dichos actos revolucionarios. Con Manuel constatamos lo ineficaz que resulta ser revolucionario en su propia tierra cuando las condiciones no

ayudan a fermentar el espíritu de combate, y los ánimos se estrellan contra las piedras de la desidia a la menor vacilación.

En Bruno Salerno se percibe, al mismo tiempo, la distancia y la cercanía con la realidad de su país, pero en su caso particular la distancia cobra más fuerza, y lo único que lo une con su pasado, o posible presente, es una mujer que piensa y siente y vive por los dos la pasión de una *utopía*, aunque esta sea “la opción imposibilitada” (Guanche 2008, 79). Que se dé o no, es algo que resulta irrelevante y vago de determinar. Como podremos ver, ninguno de nuestros protagonistas alcanza en realidad sus metas como artistas, como revolucionarios o como factores de cambios ante las injusticias sociales.

Y he ahí el germen anómico, como “una falta de regulación moral sobre las tendencias y pasiones humanas” (Reyes 2009, 162) que deviene en *desencanto* frente a lo no logrado. No por imposible, sino porque se persiguen utopías que se escapan por entre los dedos del deseo, y hasta él mismo carece del ímpetu necesario para impedirle a su *utopía* –AnaCarla– que se marche. Por eso es que a Bruno le cuesta ser consecuente y empático con lo que sucede lejos, en su patria y el resto de Latinoamérica. Pero también con lo que sucede en su alrededor inmediato.

Bruno es un pintor desencantado que vive el auto exilio, no solo de las fronteras, sino el del arte al que ve como una manifestación inútil de sus deseos, tanto políticos como estéticos. Pero también vive el exilio de una relación afectiva que no logra disipar por completo su desidia frente a la realidad que vive. Fernando Balseca se refiere a esto como una “reflexión basada en la condición humana en situaciones de represión estatal y en los momentos personales de la convivencia de pareja” (1996, 91), porque son las dos partes de un mismo *desencanto* las que vive a lo largo de la narración.

Asediado por el fantasma de la pérdida de un ser amado, busca reconstruirse desde el pasado, cuando aún era posible creer en la *utopía* de un mundo más justo, y no en el presente, donde se han desvanecido los sueños (como la ténpera en el más potente de los disolventes), convertidos en meros fotogramas mentales de lo que no pudo ser:

“Y ahora, le diría él ahora, ¿cuál es la felicidad máxima a que aspiramos? ¿A que caiga la dictadura?” “Qué sé yo. Antes íbamos de puerta en puerta recogiendo firmas debajo de la profecía, aspirando a un país futuro, casi casi a la felicidad. Y ahora es como si ya lo hubiéramos tenido hasta que vinieron los militares, ¿y de dónde salieron, ah, si no de la misma porquería de antes? Pero cuando se vayan ¿qué nos haremos sin ellos? Al fin y al cabo, son como una justificación. ¿A qué aspiramos, Bruno, a eso?” (Adoum 1995, 45)

Así es cómo Bruno ve la realidad de su país, y del resto de la región. A veces ni siquiera a través de sus propios ojos, sino de terceros –de Felipe, de quien comprende que “tiene sobre él la ventaja de conocer de ella [AnaCarla] un después de Bruno, que éste ignora” (Ibíd., 129)– que le cuentan, que le comunican, que le dicen cómo está todo por ahí. Apenas noticias que le llegan hasta su exilio autoimpuesto desde el cual Bruno Salerno carece de la capacidad para tomar una postura concreta frente a los horrores de las dictaduras, que incluso le llevan a perder a alguien amado. No sabe si ha muerto; solo comprende que la ha perdido. AnaCarla ya no está. Apenas sí como el recuerdo de su presencia convertido en uno más de sus lienzos. Tan inútiles como la lucha que libra desde la soledad y una clandestinidad abierta.

Bruno evita complejizar su situación de extranjero. Se interesa a medias por lo que sucede durante las dictaduras, que se dan a la vez en distintos países de Latinoamérica, porque está lejos, porque es su otra parte (AnaCarla) la que quiere salir a tomar las armas, y que de hecho lo hace, a pesar de los riesgos que corre. Es esto lo que lleva a Bruno a ver esta realidad social con particular *desencanto*. No tanto la opresión política, las injusticias o la falta de libertades sociales, sino el desarraigo doble que significa, primero, no estar en su propio país, y segundo, la inevitable soledad ante la ausencia de su pareja.

Y al parecer es el segundo el que más duele. Porque además deviene del primero como una consecuencia no deseada, pero inevitable. Sí, es verdad que pudo haberse evitado, si hubiera estado en manos de Bruno llevar la historia por otros derroteros. Pero no lo estaba, precisamente porque fue la propia AnaCarla quien decidió sobre el sentido de su vida, con firmeza, con entusiasmo, y, ¿por qué no?, hasta con alegría. En tanto que

Bruno sentía, cada vez que de eso se trataba, la incomodidad de su exilio turbio, sospechoso, casi “estado de conciencia”, había dicho alguien –“como si en lugar de la obligación de sobrevivir uno tuviera la de dejarse matar y sin heroísmo”, dijo él pensando en ella–, quizás por esa masoquista culpabilidad de los primeros cristianos que nosotros compartíamos en ese momento de América, como si hubiéramos aceptado tontamente un desafío: sentirse el vivo culpable del muerto, el libre del detenido, el intacto del torturado (Ibíd., 65).

Pero al mismo tiempo le reprocha a AnaCarla que se haya dejado entusiasmar por un ideal que no pasaba de ser una ilusión, apenas una *utopía* que iba perdiendo fuerza en la medida en que se realizaba y se volvía etérea, como el fantasma de AnaCarla que le corroe el pensamiento desde adentro. Porque además, para Bruno, los actos de AnaCarla

no fueron, sino los de una “enamorada de la revolución a primera vista [...], por correo” (Ibíd., 65), convencida de que “emancipamos nuestro poder-hacer del poder-sobre que lo mantiene cautivo” (Holloway 2012, 43). Finalmente ese poder-hacer queda en un intentar-hacer cuando la *utopía* ha sido contaminada por el germen de la *anomia*, que convierte con su toque en *desencanto* lo que primero fuera un encanto.

En el transcurso de la novela Bruno Salerno reflexiona (con Karen a modo de único auditorio) sobre los diferentes momentos de su vida de exiliado, con AnaCarla como su compañera sentimental, que es también la modelo para sus cuadros. Pero sobre todo reflexiona sobre los aspectos que llevan a su pareja a irse a su país a luchar por una causa justa. Sin embargo, todo lo que saca a modo de conclusión no es más que una conjetura, a veces deformando el rostro de su compañera desaparecida, porque no tiene certezas, salvo las ambiguas que le llegan de boca de Felipe, el compañero de AnaCarla, cuando le relata lo sucedido ese día en que la vio por última vez.

Entonces quiere decirse ¡basta!, pero apenas es una palabra sin resonancia, como dice Fernando Tinajero, es un “¡Basta! más voluntarioso que convincente” (1991, 296) que no consigue acallar sus pensamientos errantes entre el presente y el pasado, y hasta un posible futuro, demasiado lejano –por esa distancia que es física y temporal– como el cuerpo de AnaCarla. Trata de darse respuestas que quieren ser un consuelo, pero solo calan más en la angustia diciéndose que es “al parecer, ahora el único saldo de haber querido vivir, ahora que el pasado parece inútil” (Adoum 1995, 100). El pasado y el presente, que se funden en una sola mente que divaga y le reclama al viento haber perdido, no solo a AnaCarla, sino toda posibilidad de reconstituirse en su pintura que, sin ella, carece de relevancia.

Asimismo, cualquier detalle nuevo que sale al paso sobre aspectos de su vida no compartida con Bruno, resultan tan anodinos como la muerte, cuando ya no se puede hacer nada para remediarla. “Total, se había acostumbrado a ella [AnaCarla] hasta el punto de olvidarla como se olvida a los vivos” (Ibíd., 116). Como se olvidaba de ella cuando compartían su cuarto-taller, espacio reducidísimo en el que apenas cabían sus materiales para pintar y una cama, que hacía las veces de sala.

Porque entonces cualquier intento de forzar a la realidad a ser una realidad en sí misma –objetiva con la resignación–, le convertiría en un “hiperlúcido por la anulación de la denegación. [Donde] Una secuencia significativa, forzosamente arbitraria, le

parecerá pesada, violentamente arbitraria” (Kristeva 1991, 9). Y ahora, ante su ausencia, siente que el espacio se relativiza, cobra otras dimensiones antes solo soñadas. El cuarto es un país; la cama, un océano.

Bruno Salerno ha escuchado demasiado la palabra *dictadura*, y de tanto repetirla en silencio ha perdido incluso su sentido semántico. Es solo un grupo de letras conformando algo parecido a una palabra que relaciona directamente con un rostro. Pero ese rostro se tergiversa cuando piensa que también la palabra *dictadura* implica no solamente el ascenso de un gobierno de facto por la fuerza, sino también la tortura, el dolor, las desapariciones, y en el más saludable de los casos (para los que se quedan mirando de lejos, como Bruno Salerno), la muerte. En contraste a lo que le dijera aquella vez “mirando a los Amantes: ‘Yo habría querido vivir contigo mi vida, no toda mi muerte’” (Adoum 1995, 204). Y hasta le parece que puede verla –“con su impermeable amarillo / sus cosas en un hatillo / y cantando «quiero ser feliz»”⁷– envuelta en un horizonte de mar que ya no se la devolverá.

1.4.3 Bruno Pintor y el fin del siglo XX

Al Ecuador, así como al resto del mundo, el año 1999 llega trayendo consigo la expectativa por el fin del siglo y del milenio⁸ que flota en el ambiente, ya sea como una celebración o como el anuncio del fin de los tiempos. Mientras el Y2K mantiene en alerta y vigilia a los informáticos, en Quito el volcán Guagua Pichincha pone en alerta a la ciudadanía, que se prepara para la catástrofe. Uno y otro presagian calamidades. Pero además existe otro motivo de preocupación que no tiene nada que ver con el fin del milenio, el colapso de los sistemas o con las lluvias de ceniza que suceden cada vez con mayor regularidad. Hablo de la crisis financiera.

El mes de marzo el presidente de la república, Jamil Mahuad, anuncia un feriado bancario de veinticuatro horas para proteger a las instituciones financieras que se encuentran al borde de la quiebra. Algunos meses después, efectivamente, cierran sus

⁷ Serrat, Joan Manuel. *Qué va a ser de ti*. © 1971 por Zafiro/Novola. LP.

⁸ Existen divergencias en cuanto a si el siglo y el milenio terminaron o no el 31 de diciembre de 1999. Hay que recordar que según el calendario gregoriano (llamado así por el papa Gregorio XIII), de predominancia occidental, el año del nacimiento de Cristo es el año 1, no el 0, por lo tanto, el 2000 fue el último año que cerró este siglo y milenio. Menciono este detalle, porque el relato de Abdón Ubidia se desarrolla en este momento de la historia, cuya carga simbólica es significativa para los hechos relatados.

puertas varios bancos. Parte de este efecto es el congelamiento de los fondos, tanto en sures como en dólares, de los ahorristas. Las protestas no se hacen esperar, pero el Gobierno propone, como una salida desesperada, varios impuestos que no ayudan a superar la crisis bancaria. Y por último la dolarización, que es lo que finalmente precipita la caída de Mahuad.

Dirijámonos ahora hasta un edificio ubicado en el sector centro-norte de la ciudad de Quito. Si escalamos con la mirada hasta el último piso podremos ver, de pie tras la ventana, a un hombre de cincuenta años. Es un pintor. Pero también un testigo desencantado de todo eso que va sucediendo sin gloria, y sí con mucha pena, al final del siglo y del milenio. Observa la ciudad y observa el volcán Pichincha. Ambos le parecen la misma cosa. La ciudad es una cuerda en tensión en espera de un mínimo estímulo para saltar por los aires; el volcán es un monstruo dormido (desde hace meses que no ha vomitado su ceniza sobre las personas) que ronca y parece que está a punto de aniquilar todo a su paso.

Bruno piensa que quizás es una señal, divina o terrenal. Son los “tiempos en que el pintor había perdido la fe. En el arte moderno, en las utopías, en sí mismo. Había dejado de creer” (Ubidia 2004, 24), porque para creer primero debe haber algo que le motive a tal ejercicio de esperanza. Y a sus cincuenta años se da cuenta, con pesar, de que ya no le queda nada que le devuelva la fe perdida, cuando antes al menos tenía sus pinturas para demostrarse que aún era posible embarcarse en la lucha por los ideales, y se preguntaba tristemente cosas como:

¿Qué de la vida no vivida y no elegida? ¿Qué del resto del mundo? ¿De los poemas no hechos, de la música no compuesta, de los cuadros no pintados? ¿Qué de la pureza y las santidades rechazadas? ¿Qué de la sospecha de los rumbos distintos, de las exaltaciones nunca sentidas, de las trascendencias evitadas, de la estética como razón de la existencia? ¿Qué de los destinos rebeldes y esenciales? ¿Qué de la culpa de lo no vivido ni tenido? (Ibíd., 212)

Si pudiéramos (dejemos que la imaginación se encargue de eso) elevarnos por sobre la calle hasta la ventana, ponernos a la altura de Bruno, y espiar lo que hay a sus espaldas, hacia adentro, nos llevaríamos una sorpresa. La Madriguera, su refugio contra los males del mundo, se ha convertido en un trivial almacén de mercancías –sus pinturas, sus acuarelas, sus libros, esculturas y otros bienes– que están a punto de ser subastadas. ¿Qué sucedió con este Bruno a secas, sin apellido, para que haya caído en el teatro del

capitalismo cuando antes no le importaba un carajo? Y precisamente “la novela plantea, en algún momento, en el propio Bruno la existencia del artista y del mercader” (Vallejo 2004, 180).

No hace falta preguntárselo para salir de la duda. Es el nuevo siglo que se le viene encima. Es la posmodernidad que parece haberse convertido en el nuevo dios de la época, un dios que predica la inmediatez frente a la reflexión, los placeres instantáneos a los perdurables, y hasta la evasión de la culpa por el disfrute cuya sentencia se oculta tras el típico dicho quiteño que dice «*yaf*⁹, *para chulla*¹⁰ *vida*», y seguir luego con su camino como si no pasara nada.

Lo que sucede es que la posmodernidad no es sino una “segunda modernidad”, cuyo “esfuerzo por acelerar la velocidad de movimiento ha llegado ya a su ‘límite natural’” (Bauman 2002, 16), y todo cuando se hace y dice, e incluso se piensa, está ya determinado por lo que se hizo y se dijo y se pensó. Lo posmoderno no es más que lo moderno cuando ha perdido su significado de ser y estar en medio de la realidad social.

Porque finalmente el mundo posmoderno “nacería de la poca realidad que hoy tiene lo real” (Casullo 1999, 211), y Bruno –bautizado como *Pintor* por su amigo Bernardo– es parte de ese mundo superficial, mecanizado, repleto de hombres y mujeres de plástico viviendo sus patéticas vidas en esa ciudad de cemento¹¹. Un mundo donde el sentido de la estética y del arte por el arte da paso a otro que apenas se preocupa por estas cuestiones fundamentales. Un tiempo en el que “hasta lo feo se había vuelto ‘bonito’. [y] De pronto, no había otra verdad que la apariencia” (Ubidia 2004 15). Pero también es el tiempo en el que sacar provecho de las desgracias ajenas se ha convertido en una práctica general, una vez que

el «capitalismo» autoritario cede paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende a un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexisten aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte (Lipovetsky 2003, 50).

⁹ Quiteñismo que reemplaza la palabra «pues» por una *efe* prolongada y la convierte en una sola expresión con el adverbio «ya», así: Ya pues = Yaf.

¹⁰ Única.

¹¹ Aquí le damos la razón a Manuel (*Teoría del desencanto*) cuando hablaba del futuro artificial de la ciudad que el petróleo ayudó a construir desde los años setenta.

Frente a esta gama de posibilidades, la pregunta puntual: ¿por qué él no, entonces?

La oportunidad se le presenta con la aparición de Federico, el exsocio de su hermano, un maletín repleto de documentos comprometedores y una propuesta de chantaje. Bruno, quien días antes sufrió la autohumillación de su exposición de cuadros vacíos¹² y la ausencia de Renato, la única persona que le interesaba ver, se descubre a sí mismo como parte de esa nada que quiere llenar de cualquier forma. Ya que ni siquiera el amor es suficiente para devolverle algo de la confianza en que las cosas pueden ser diferentes. Sin ser capaz de vislumbrar otra salida, se abandona a la corrupción de la misma forma que se abandonaría a los brazos de AleXandra o Margarita, o de cualquiera –con o sin nombre– que pudiera ofrecerle algo parecido al afecto, aunque sea pasajero.

Piensa en La Fundación, para la que necesita dinero. Piensa en su hermano, que pudo ayudarlo desinteresadamente, y no lo hizo. Piensa en el amor imposible hacia AleXandra, pero también en ese otro factible y perezoso que siente por Margarita, quien se encuentra lejos, y de quien busca recuperarlo robando de su departamento las *carta-poema-pinturas* que le regalara alguna vez, porque de verdad ella le importaba, y tal vez aún le importa.

De momento la única preocupación de Bruno consiste en decidirse de una vez a aceptar o no el trato que le ha propuesto el exsocio de su hermano Renato. Si lo hace se expone a perderse sin remedio en el juego de la corrupción; si se niega posiblemente consiga devolverle algo de consecuencia a su vida aunque eso equivaldría a perder la oportunidad de levantar su Fundación. Y hasta ese gesto –en apariencia altruista para con el arte de la ciudad– se ve contaminado por el *desencanto* de la superficialidad, de la banalidad en la que ha caído la mayoría de acciones que antes fueran imprescindibles para hacerse escuchar.

Es, sí, un acto desesperado el suyo. Dejarse llevar por algo tan mundano como el chantaje (aunque de por medio haya mucho dinero) solo porque es un ejercicio que se practica al aire libre y a plena luz del día. Aunque su desesperanza corre el riesgo de ser “confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación o la simple locura” (Mutis 2008, 385), busca convencerse diciéndose que no es más que “el gran azar que venía a rescatarlo de ese otro vacío que acababa de dejar a sus espaldas” (Ubidia 2004, 31).

¹² Cuadros vacíos de un contenido convencional, como paisajes, personas, situaciones sociales, e incluso cualquier mancha como una abstracción que pudiera convencer a los observadores de que ahí, ciertamente, había arte.

La *anomia*, esta vez “vinculado este concepto con los de delito y criminalidad” (Reyes 2009, 160), se hace presente para descartar a la *utopía* y sumir a Bruno *Pintor* en su propio “desencantamiento del mundo” (Weber 1976, 124), o al menos del país que habita, amenazado por el volcán y por la quiebra bancaria que llevará a los más pobres – naturalmente– a la miseria inevitable. Podríamos decir que vive “una cierta crisis de esta ingenuidad utópica” (Hinkelammert 2002, 9) que finalmente le lleva a decantarse por el camino del chantaje y convoca a Federico, el exsocio de su hermano Renato, para decirle que sí, y de paso involucra a Bernardo por su experiencia como falsificador de cuadros.

Durante esa transición –del artista pintor al mundano chantajista– se involucra con AleXandra. Mujer de clase media alta, una burguesa que lleva una vida opuesta a la que llevara Bruno hasta entonces, y cuya resistencia inicial a las propuestas amorosas del pintor es reemplazada por la traición a su marido, disfrazada de pasión desmedida. Una pasión que descubre desencantada cuando Bruno le echa en cara su condición de pequeña-burguesa y le hace responsable (demasiado indirectamente) de las injusticias sociales, a lo cual ella responde con violencia, separándose al cabo del tiempo como los enemigos que siempre han sido.

Lo que hemos visto es un prelude que deviene en tragedia. Al menos desde la perspectiva personal de cada uno de los protagonistas. Sin embargo, ¿qué sucederá con nuestros protagonistas ahora que han caído en el *desencanto*? ¿Existe al menos una mínima oportunidad de que Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor* escapen de sus nefastas consecuencias? Si ellos son los únicos capaces de romper con este hechizo anómico, ¿los veremos volver al inicio cuando las utopías lo eran todo, y todo era posible por el sencillo y maravilloso ejercicio de soñarlo, de deseirlo?

Antes de asumir el riesgo de contestar semejante pregunta, cabe recordar que el *desencanto* ya estaba presente desde la primera página de cada una de las novelas estudiadas. Es decir, Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor* ya eran unos desencantados mucho antes de descubrirlos como tales entre estos renglones, en el sentido de que el argumento de las novelas predispone que así sea. Pero si bien el *desencanto* tiene un origen puntual, no es tan descabellado creer que también llegará en algún momento a un fin puntual.

O lo que equivaldría a un proceso anómico a la inversa que les lleve de vuelta a la *utopía* para comenzar de nuevo, aun con ese peligro latente de encaminarse a otros estados desencantados. Iguales o diferentes, eso ya no tiene importancia alguna. Sin embargo, suceda o no, son los caminos que nuestros protagonistas han elegido para recorrerlos. Y ciertamente todo lo demás también corre por su propia cuenta y responsabilidad.

1.5 Los protagonistas de *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin Ángel* (1995), y *La Madriguera* (2004): Entre la inutilidad de la lucha y la supervivencia de la esperanza. ¿Es el desencanto el final?

Todas esas circunstancias ya descritas, y vividas por Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor*, inevitablemente nos lleva a plantearnos algunas preguntas que resultan tan necesarias como urgentes: “¿Cómo se sobrevive a una derrota? ¿Cómo vivir entre los vencedores? ¿Cómo mantener la memoria viva luego de la pérdida?” (Amar Sánchez 2014, 353). Inquietudes que cada uno asume desde sus propias experiencias, y que quedan flotando en el aire, sobre sus cabezas, como nubes que amenazan lluvia.

Tal vez la revolución y la lucha armada no fueran un respuesta infalible. Como tampoco lo fuera el arte por el arte. Al final todo se resume en la impotencia de nuestros protagonistas frente a un sistema que se empeña en devorarlos y no dejar rastro de ellos. Pero cuando se presagia el inevitable arribo del *desencanto* como único desenlace, la *utopía* recobra su encanto inicial y da paso a la esperanza que los conduce por una nueva senda, un camino otro con nuevas posibilidades que despierta, asimismo, nuevos entusiasmos. Recobrar la *utopía* implica también desecharse de todo aquello que no funcionó en su momento, puesto que

El utopismo occidental [...] consiste en una determinada manera de estar en el mundo en que vivimos; de vivirlo como un mundo que normal o efectivamente es imperfecto, incompleto, “inauténtico”, pero que tiene en sí mismo, coexiste con él, una versión suya, perfecta, acabada o “auténtica”; una versión, además, que debería estar siempre en el lugar o la dimensión de lo real, pero que no está allí, que no tiene lugar más que en aquellos momentos en que el ser humano merece su estatus ontológico excepcional, es decir, está a la altura de su destino. [...] La percepción del mundo como esencialmente perfectible es propia del utopismo occidental. La percepción del mundo como una realidad que tiene en sí misma otra dimensión, virtual; una dimensión mejor, que “quisiera” ser real pero que no lo puede ser porque el plano de lo efectivamente real está ocupado –aunque defectuosamente (Echeverría 1998, 130-131).

Pero para llegar a este estado de pertenencia y permanencia en un mundo imperfecto, pero perfectible en todo momento, es necesario que nuestros protagonistas se hayan adentrado en la oscuridad total, y una vez allí busquen al tanteo la salida. Un ejercicio doloroso de reconocimiento personal y social que no tiene una base firme, pues en cualquier momento pueden caer de nuevo en el *desencanto*, pero también pueden sortearlo y llegar hasta el otro extremo. No ilesos, pero al menos enteros.

Al final solo ellos saben en qué estado se encuentran cada uno, y qué es lo que va a suceder a continuación, porque el desenlace de cada una de las novelas deja abierta una posibilidad, al menos un residuo de esperanza para retomar la vida y retomarse como los seres humanos que son, aun en medio de las incertidumbres que pugnan por reasumir el control. Así, cada uno habrá de hacer un ejercicio de introspección y encontrarse, aunque quizás no lleguen a concretar esa meta, como no lograron las otras a lo largo de la narración.

1.5.1 Manuel entre la teoría y la práctica

Raúl Pérez Torres nos presenta a un Manuel que acepta que lo que les faltó a él y a sus compañeros fue un norte. Estaban seguros que el ejemplo de la Revolución cubana (que quedó en un mero recuerdo) era suficiente para replicar la lucha armada, pero pasaron por alto algo importante: no estábamos en Cuba, sino en Ecuador¹³, donde hacer revoluciones era un acto de románticos; y ciertamente fueron lo suficientemente románticos para caer en la insensatez de embarcarse en una empresa que sabían no tendría consecuencias. O al menos no las que buscaban provocar, puesto que la dictadura no cayó porque así ellos lo pretendieron.

De hecho ni siquiera cayó, sino que simplemente quienes estaban al mando decidieron que era hora de dar paso a un nuevo proceso democrático, aunque en la práctica nunca se sabe qué es peor, ya que durante la administración militar, “el gobierno contrajo agresivamente deudas externas que gravitarían la economía nacional en años

¹³ En una entrevista realizada en los años noventa, Carlos Rafael Rodríguez dice: “Una de las características de la Revolución cubana es que los ‘teóricos’ de ella no han estado precisamente en Cuba, sino fuera del país y, por consiguiente, hemos sido sometidos a toda clase de tergiversaciones caprichosas. A veces en nombre de una falsa amistad y otras veces con amistad verdadera, pero con una mala comprensión de nuestra realidad” (Guanche 2008, 103).

subsiguientes” (Ayala Mora 2008, 113), dejando en las manos del régimen entrante un grave problema social y económico.

Son estos momentos previos al fin de la dictadura y el retorno al régimen constitucional que Manuel y sus compañeros recorrieron, marcados por el *desencanto*, como una nube tóxica que los envolvía adonde quiera que iban, en cualquier momento que se encontraran, mientras hacían lo que pensaban que era necesario para cumplir sus objetivos. Pero incluso ese empeño se ve frustrado frente a la situación en la que se encuentran, y no hablamos de la dictadura, sino de la inconsistencia y la inconsecuencia de sus actos con otros aspectos de su vida particular. De todos ellos, Quijano es el único que no se dejó arrear, quizás porque se sentía responsable por todos los demás, y es quien se propone no dejar decaer los ánimos.

Pero inevitablemente los demás se dejan llevar por la apatía, especialmente Manuel, quien de pronto se ve en medio de una situación sentimental compleja que le aleja de los ideales revolucionarios, de la lucha armada, e incluso de la literatura. Vuelca toda su atención a las dos mujeres que de pronto se convierten en el centro de su vida y la jalonean en direcciones opuestas: mientras que Laura es la estabilidad, la sensatez, la cura para los males de Manuel, Daniela por su parte es la aventura, la adrenalina, la frescura, pero asimismo es el conflicto, la incertidumbre que le lleva a renunciar a casi todo por alguien que no tiene casi nada que ofrecerle.

Y aun así, en medio de este proceso de desbarajuste, se continúa con los planes y las buenas intenciones que quedan en eso, en intenciones. Cuando creen que finalmente las cosas avanzan, y que es el momento de actuar, algo los repliega. Y eso no es lo peor de todo, sino que nadie siente nada, ni ira, ni enojo, ni tristeza ni desolación. Apenas una leve amargura parecida a la vergüenza que pronto se disipa, como se disipó la vida de Raulito y a quien Manuel apenas le dedica una lágrima al volver de su entierro. Porque la ve como una muerte “tan pedestre, tan prosaica” (Pérez Torres 1985, 97) que en cierta forma fue también la muerte de todos.

Es quizás en este momento donde se hace evidente con más fuerza el *desencanto* en cada uno de ellos, cuando antes no se atrevía a mostrar su verdadero rostro, el del *desencanto*, precisamente. Porque la muerte desnuda las almas y las expone tal cual son, con sus miedos e indecisiones, incapaces de seguir adelante ante la certeza de la inutilidad de una lucha que no lleva a ninguna parte, que no ofrece ninguna recompensa ni

gratificación. Porque la suya no es más que la propuesta romántica de una revolución que se da entre vítores y flores, y que en la práctica solo ofrece dolor y suciedad. Y ni siquiera llegan a este estadio de la lucha. La muerte de Raulito no es consecuencia de haber hecho algo relevante, sino de su propio descuido y la impericia de un conductor que rápidamente se da a la fuga.

Por eso es que no vale la pena llorar, como tampoco vale la pena ir detrás de las utopías revolucionarias. Y para Manuel sigue todavía presente el espectro de la muerte cuando su madre, vieja y cansada, lo deja a él como un huérfano de todo, cuando realmente no tiene nada, ni siquiera de las certezas que en otros tiempos fueron el sostén de su vida.

Pero una vez que se ve resignado a la inanición, recuerda que Quijano siempre tuvo razón en algo, mientras hablaban y se arrebataban la palabra para cada uno defender sus posturas que en el fondo eran las mismas. Quijano, harto de todo, dice en voz alta lo que Manuel solo ha pensado, porque no tiene fuerzas ni siquiera para sacar de sí el veneno del fracaso que ahora corre libremente por todo su ser:

—No, hermano —dijo Quijano lleno de rabia—, vos sabes que hemos sido un grupo de alharaquientos, y nuestra alharaca sólo ha servido para meter miedo a cuatro borricos, para darle alas a la burguesía, sin entender una mierda lo que significa la clase obrera, desvinculados de su brazo, omnipotentes, omnipresentes, omniscientes, entrampados en asquerosas telarañas metafísicas.

—Eso es verdad —dijo Manuel—. Nos alimentaron una fe a base de incertidumbre.

—Y ni siquiera la actitud contra nuestros padres ha sido categórica, auténtica, porque de alguna manera estamos reproduciendo el mismo mundo que ellos nos dejaron, tenemos ya la cara de jubilados con cuatro cargas familiares (Ibíd., 118).

Al parecer tanto Manuel como sus compañeros están destinados a la derrota. O peor aun, al fracaso, si se toma en consideración lo que Ana María Amar Sánchez (2014) afirma respecto a estos dos términos. No fueron derrotados porque nunca hicieron algo que implique una lucha real, una acción puntual de la cual sentirse orgullosos. Apenas si se reunían, a veces en el cuarto de Manuel, con su madre dando traspies en el piso de abajo, o donde Julieta y Villegas cuando se pasaron a vivir a Guápulo, refugiados en el trago y los cigarrillos, para inflarse de vez en cuando con el entusiasmo y la convicción de que esta vez sí. Pero llegado el momento de pasar de las palabras a los hechos lo único que conseguían era regresarse a ver, con la frustración de no ser lo suficientemente fuertes

para ni siquiera sostenerse la mirada, y mucho menos para sostener las armas y salir de su escondite.

Cada uno se fue con el peso de saber que lo que hacían no eran más que, como dice Fals Borda, “aventuras superficiales y relativamente cortas” (1975, 65), apenas remedos de la gran gesta cubana. Una vez que estas expectativas se diluyeron en la desidia, se quedaron sin nada. Entonces Manuel buscó consuelo, primero en Laura y después en Daniela, pero consciente de su incapacidad de permanecer al lado de solo una de ellas, porque necesitaba de las dos para sentir que de verdad había algo más allá de las revoluciones y las luchas inútiles. Y hasta de su literatura, que en perspectiva no aportaba nada a la causa.

Ordine se refiere a esto como la “utilidad de lo inútil” (2013) cuando ve en las expresiones artísticas y los saberes humanísticos prácticas no productivas en el sentido material o económico, y que son, incluso, prescindibles. “Resulta cada vez más difícil entender para qué pueden servir la música, la literatura o el arte” (Ibíd. 2013, 12), porque no tienen una aplicación práctica, y es por ello que a Manuel no le sirve escribir como un medio para lograr otro fin que no sea el desahogo personal.

Es esta misma inutilidad la que los llevó a pasar de revolucionarios a voceros de una revolución que no se daba, que no cuajaba, que apenas proyectaba gestos y ademanes, como niños que jugaban a la guerra para luego olvidarse que la lucha de verdad se desarrollaba apenas a pocos metros de ellos. Se dejaron envolver por el encanto primero de la revolución sin saber el precio que habrían de pagar, y ninguno estaba dispuesto a hacer tal sacrificio. Excepto Quijano, como ya ha quedado constancia. Fue él quien saca a Manuel de su ensimismamiento. Encerrado en un hotelucho de paso, fue allí donde lo encontró después de que el Fico y él le pidieran dinero para ir a buscar a la Melba a Ibarra, perdida ella en sus propios laberintos hechos de fantasmas y gatos. Su entusiasmo no tenía comparación. Al verle se le encendieron los ojos y le dijo lleno de entusiasmo:

—Hermano, hermano querido, ¿dónde te has metido? Te he buscado por todos lados. Necesito hablar contigo: estamos formando...

(Sí, lo de siempre, una nueva célula, una nueva agrupación, una actividad clandestina que como siempre se escondía tras la máscara fatua de las siglas, tres siglas que podían variar pero donde infaltablemente se encontraba la R. Era algo peligroso, había que decidir ya, de eso dependía, etc., etc.) (Pérez Torres 1985, 198).

Manuel sabía que eso solo significaba una cosa: volver a lo de siempre. Y no porque pretendiera ser desconfiado, aunque la experiencia le respaldaba en caso de que así fuera. Simplemente estaba cansado. Echado sobre la cama del hotel, donde había ido a refugiarse, pensaba que el nuevo verano estaba cerca, y que con él venían (podían venir) nuevos caminos que tomar, mientras que los antiguos se iban borrando de la memoria, pero no del corazón.

A pesar de todo le dijo a Quijano que sí, que le fuera a ver en cualquier momento. Y tal vez eso fue lo que puso en su lugar las cosas (una vez más), a pesar de estar plenamente convencido de que la *utopía* jamás llegaría a ser más que eso, una especie de resistencia a su consecución. Pero es posible que “con esta resistencia, una nueva utopía se está empezando a formar, un nuevo significado histórico, una propuesta de una racionalidad alternativa”. (Quijano 1995, 213). Era eso lo que necesitaba con urgencia: algo a qué aferrarse.

Y precisamente ese algo es creer –querer creer de verdad– que el fracaso no es tan malo, y que incluso puede servir para enfrentar mejor el momento en que las nuevas oportunidades, las nuevas luchas (aunque no armadas) se hagan presentes, porque “sólo de ese modo se podía devolver a las palabras su verdadero valor para que fuesen Palabras” (Tinajero 1976, 60). Es el reto que Manuel debe asumir ahora que todo comienza de nuevo: las ilusiones, las esperanzas, las utopías, con el riesgo que implica volver a creer en ellas, porque el *desencanto* forma parte de su naturaleza esquiva y etérea, y a él también resulta necesario acogerlo si se desea hacerla frente.

1.5.2 Bruno Salerno entre el recuerdo y el olvido

Bruno vive en el exilio y la vergüenza. Lejos de su país al que dejó al imponerse una dictadura militar, apenas se involucró tangencialmente con la lucha que se libraba allí, para luego delegar en silencio esa responsabilidad a la mujer que amaba, y a la que dejó ir para que sea ella quien asumiera las consecuencias.

Es así que, cuando se enteró de la muerte de AnaCarla, estaba lejos. Y tal vez por eso su efecto tardó un poco más en llegar a él. No fue consciente de esa pérdida sino solamente cuando ya fue una pérdida total. La dictadura estaba en pleno ascenso. Las personas eran torturadas, o eran encontradas sin vida en las calles. O simplemente

desaparecían y “aquí no ha pasado nada” (Adoum 1995, 102). Tiempo después supo que AnaCarla no murió, o al menos que nadie la vio morir.

Entonces sintió la verdadera desesperación por su pérdida, porque ahora estaba sujeta a una incertidumbre, aunque Karen hacía todo lo posible por sacarle de ese estado. Para Bruno Salerno era su expiación por haberla dejado ir, a AnaCarla, por su puesto; por haberla dejado marcharse a pelear una guerra en la que ganar no era una opción. Ni siquiera una *utopía*, pues a esta “diversamente se ha calificado de antiutopía, distopía, contrautopía” (Vattimo 1992, 95), siendo cualquiera de ellas la que, finalmente, se encarga de desbaratarlo todo.

Sin embargo, a pesar de todo, siguió con su vida de siempre. Asistía a simposios, mesas redondas, en una de las cuales “el público, de pie, súbitamente latinoamericanizado, lanzaba ya cuanto podía, al escenario e insultaba por igual a todos los intelectuales” (Adoum 1995, 67), solo por atreverse a decir verdades incómodas.

Poco a poco todas esas manifestaciones dejaron de tener algún interés para él. Ni siquiera la pintura lograba desprenderse de su piel y de los ojos el rostro de AnaCarla. Ya entonces encontraba al proceso revolucionario vacío y sin propuestas firmes. Y no podía haber nada más desencantado que la inutilidad de una lucha que no llevaba a ninguna parte, pero sobre todo si esa inutilidad se lleva a las personas amadas.

Frente a esto, Bruno se sentía como si se hubiese “desecho de mucho. ¿Y cuántas cosas importantes hemos perdido?” (Holloway 2002, 213), terminaba preguntándose a la vez que se veía cada vez más solo. Ya no era sino “un sujeto definido [que] ha sido reemplazado por una subjetividad indefinible” (Ibíd., 213), que se iba borrando y que al fin quedaba como un lienzo en blanco que bien podía decir mucho, pero terminaba no diciendo nada.

Al inicio, Bruno no sabía qué pensar de todo lo que pasaba durante las dictaduras, y que indirectamente provocaban algo en el sitio donde se encontraban, lejos de todo el barrullo. AnaCarla era una entusiasta que quería irse ¡ya, ya, ya!, mientras que él hacía lo posible por retrasar ese momento. Toda una travesía que implicaba la inevitable distancia, pero también la incertidumbre de lo que podría pasar una vez que ella estuviera en el lugar de la lucha. Armada o no, no podía saberlo bien. Pero algo así como una convicción le dijo que posiblemente no llegó ni siquiera a empuñar un arma cuando dieron con ella y la persiguieron para matarla o encerrarla, y no hay forma de saberlo con claridad.

El tiempo se encargó de llevarle contradictorias noticias cuyo único efecto fue el de hacer desvanecer a AnaCarla de su mente, de cómo la había conocido. No era su intención idealizarla (es imposible llegar a idealizar a alguien cuando se conoce su lado humano mejor que cualquier otra persona), por lo tanto, no buscaba hacer de ella una mártir. Ni a ella ni a sus compañeros, y mucho menos al compañerito que la dejó abandonada. Pero, ¿acaso no hizo él lo mismo al decidir quedarse lejos mientras AnaCarla hacía las maletas y emprendía por última vez el camino de regreso? Es esta situación, muy personal de Bruno, la que lo mantiene al filo de la desesperanza y el *desencanto*: poder haber hecho algo y quedarse de brazos cruzados.

Tampoco le bastó su empecinamiento en querer hacerle ver que nada de lo que se hacía allá tenía efectos inmediatos positivos, pero sí muchos negativos. “Allá es mi puesto”, insistía ella, mientras que él pensaba “¿para qué, ah? ¿Para morir, para que la mataran?” (Adoum 1995, 100). Y al final si la mataron o no, no sirve de nada discutirlo. No está, que es mucho peor que si hubiera muerto, porque al menos así tendría la certeza de su paradero, y no esta sensación de que podría estar en cualquier parte menos aquí, junto a él, mientras que AnaCarla creía realmente en lo que de la Revolución se decía:

La Revolución vivida como una actividad que tiene su meta y su sentido en el progreso político absoluto: la cancelación del pasado nefasto y la fundación de un porvenir de justicia, abierto por completo a la imaginación. [Pero] Pronto, sin embargo, la tentación utopista fue retirada de la dimensión política y debió refugiarse en el otro ámbito del progresismo absoluto (Echeverría 2001, 142).

En tanto que Bruno Salerno se convencía cada vez más de lo contrario, porque tampoco se trataba de su país o su pueblo, porque lo veía a través del filtro de la distancia y, por lo tanto, poco o nada le afectaba. Tan desarraigado estaba de todo ese asunto que ni siquiera dolía. Sobre todo porque entiende como una fantasía eso de hacer una revolución; nada más que una ilusión romántica. Y lo único que sacó de todo esto es que ella se fuera, y nadie volviera a saber nada más.

No obstante, aquí se genera una alteración en lo que de a poco se había convertido en cotidianidad en la, de por sí, alterada vida de Bruno. La repentina y odiada presencia de Felipe, la última persona que supo algo de AnaCarla, solo le sirve para reafirmarse en la idea que ya se había formado de él incluso antes de conocerle personalmente: la de ser un parásito al que solo le interesaba saber más sobre AnaCarla.

Es entonces cuando Bruno se entera de que él estaba con ella, de que ella era una de las principales dirigentes y él solo un acompañante, un militante más. Abrió la boca solo para “saber de su aprendizaje de política, de su militancia, de su actividad con los exiliados, de su resistencia a la dictadura en el extranjero, de lo que determinó su regreso” (Adoum 1995, 129), como si con eso bastara para calmar el dolor, y, tal si le pusiera una mano en el hombro, lo llamara a la resignación.

Concentrado como se encontraba en el destino incierto de AnaCarla, no veía ya ninguna diferencia entre lo que se decía de un país o del otro. O lo que sucedía por ahí o por allá. Y a riesgo de parecer que tampoco le importaba AnaCarla, no podía dejar de presentirla como una más de aquellos que se jugaban la vida insensatamente.

“Pero ya decía Camus que las palabras toman siempre el color de las acciones y de los sacrificios que suscitan. ‘Arte nacional’, ‘patriotismo’, ‘descubrimiento’, eran las palabras que [...] sólo denunciaban la nostalgia del ‘país del recuerdo’” (Tinajero 1987, 47), y la revolución era eso, una nostalgia disfrazada de *utopía*. Por eso le cuesta encontrar un consuelo en medio de todo este caos en el que ni siquiera ha participado activamente. Como ya se dijo antes, apenas tangencialmente, porque si ha de ser sincero, tampoco le importaba un carajo. Aun cuando Karen intentaba mediar entre su reticencia y el fantasma a medias de AnaCarla. Era la respuesta que Bruno no quería escuchar, y se veía como ese “hombre moderno [que] no lograba sentirse ya ‘en casa’ ni en la sociedad, ni en el cosmos, ni en último término, consigo mismo” (Gómez, 2007).

Porque finalmente para él, el *desencanto* sigue siendo el único horizonte que le queda. Ni siquiera la pintura como una certeza real, ya que para ello debe recurrir a la amnesia voluntaria. Olvidar que era AnaCarla la que quedaba plasmada en sus lienzos, no verla así, sería negarle un poco de la existencia que aún se mueve inquieta dentro de su cabeza y entre sus manos. Y quizás de esta forma Bruno Salerno, este Bruno del autoexilio, logre transformar su desencantamiento con este mundo imposible en algo parecido a una ilusión nueva.

No con la esperanza de volver a ver a quien ya se ha ido y no regresará, sino simplemente por la sola convicción de que el mundo puede dejar de ser ese escenario de terror e incertidumbres en el que vive. Y de paso convencerse de que ahora no perder la esperanza es lo único que le queda.

1.5.3 Bruno *Pintor* entre lo vital y lo estéril

Ahora tenemos a otro Bruno, que es también otro pintor, o que alguna vez lo fue. O todavía peor: no sabe si todavía lo es después de haber caído en ese ingenuo y peligroso juego del chantaje que casi lo lleva a algo más grave, como el asesinato. Veamos qué fue lo que sucedió y cómo es que llegó hasta allí.

Durante el año 1999, durante el gobierno de Jamil Mahuad, sucedieron varios hechos simultáneos tales como la crisis financiera, el fin del milenio y el temor de una posible erupción volcánica. Un amigo de Bruno llamaba al presidente *El Príncipe Idiota*. Y aunque quizás no lo era, todos estaban de acuerdo en que el sillón presidencial le quedaba demasiado grande. Parecían ser demasiadas cosas en tan poco tiempo, por lo tanto, no era nada extraño que Bruno *Pintor* terminase haciendo lo que hizo.

Porque para ese entonces ya estaba desencantado con la pintura. El arte que conocía, y al que se había entregado durante treinta y tantos años con tanta pasión se convirtió de repente en una burda mercancía. Un trofeo cuando más, algo que exhibir sin tener ni idea de las emociones que pudiera o no despertar en ellos, los malditos burgueses. ¿Para qué seguir en algo que a nadie le interesa y no poder “regresar [...] a aquel sueño de los años sesentas, ese de la comunidad de artistas soñadores y proféticos, capaces de empezarlo todo, de nuevo, por el principio”? (Ubidia 2004, 52), era su pregunta diaria que finalmente le llevó a tomar la decisión de que no volvería a pintar jamás.

Recordemos lo que sucede al inicio de la novela, cuando fue el propio *Pintor* quien boicoteó la última exposición que realizaría presentando una serie de lienzos en blanco, simples telas sin una sola marca sobre ellas. Pedazos que en otras circunstancias contendrían una obra maestra, y que esta vez se hallaban llenas de nada, porque era eso lo que de verdad quería expresar: la nada. A Bruno ya no le quedaba nada que decir, porque el arte también había perdido su capacidad de decir algo a las personas. Y él no iba a ser diferente. La consecuencia natural fue que los asistentes y el dueño de la galería se pusieron furiosos, pero en este punto de su vida le daba exactamente lo mismo. E incluso en lo personal ya no hallaba sentido en hacer algo estético y perdurable cuando todo se resumía en una simple comprensión de lo artístico como mercadería de paso, mientras que por fuera de sus marcos, también *bonitos*, la vida transcurría a una velocidad

vertiginosa; la posmodernidad que renegaba de la modernidad hacía a la gente renegar de lo que hasta hace unas décadas parecía ser una verdad contundente.

El positivismo de las ciencias exactas; la razón como eje de convivencia social; las legislaciones políticas e incluso las religiosas: todas ellas entraron en crisis. Y al entrar en crisis era natural que entraran en crisis todos quienes vivían bajo ese espectro. Es cierto que la “llamada posmodernidad es más que todo cierto desencanto con la modernidad: modernidad que a su vez ha sido definida como un ‘desencantamiento del mundo’” (Lechner 1990, 155). El mismo desencantamiento que Bruno *Pintor* llegó a experimentar frente a la mercantilización del arte. Los lienzos en blanco fueron su forma de decir al mundo que estaba harto. Así fue cómo le dio la espalda a todo y se concentró en la única meta de conseguir los fondos para levantar su Fundación.

Cuando las personas “exigen más de lo que puede serles acordado, o, simplemente, algo distinto, serán dañados de continuo y no podrán funcionar sin dolor” (Durkheim 1971, 195), porque en cierto modo vivimos en medio del dolor que el arte nos procura cuando se pretende hacer de él algo más; tal vez la manifestación consciente de esos mismos deseos inconscientes que bullen y luchan por salir a flote. Y si no resulta, como sucede la mayor parte del tiempo, el camino de más fácil acceso es el de abandonarse al *desencanto*. Después de la fallida (podríamos decir que *exitosa*) exposición de sus cuadros en blanco (los cuadros de *verdad* los había dejado embalados y listos en la Madriguera), Bruno se dio por satisfecho, o pensaba que así se sentía.

Entonces sucedió lo impensable. El cartelito de VENDIDO en uno de sus lienzos vacíos le sacó del estupor de no encontrar a la única persona que necesitaba ver. Renato, su hermano gemelo, su otro géminis, había decidido no presentarse. Sus razones serían comprensibles si consideramos lo diferentes que eran las vidas de cada uno. Renato era un ejecutivo, un gran empresario de terno y corbata. Bruno *Pintor*... pues solo era él. La oveja negra, la vergüenza de un padre déspota que siempre prefirió a su hermano porque era su propia imagen, en tanto que el *Pintor* era un caso perdido.

Pero, a pesar de todo ello, necesitaba de su hermano para el asunto de la Fundación. No verlo básicamente significaba una cosa: que no podría contar con él para nada. Luego supo que el lienzo con el cartel de VENDIDO lo había adquirido un socio de Renato. O, mejor dicho, exsocio que días después llegó hasta su Madriguera básicamente para dos cosas: retirar su *cuadro* y proponerle un negocio. Lo segundo consistía —el

verdadero motivo de su visita— en extorsionar a su hermano con unos documentos que portaba en un maletín, y que —aseguraba—, lo hundiría sin remedio. La idea era pedir rescate, pero el hombre no se quedaría con nada. Al preguntarle el porqué, simplemente dijo que deseaba ver a su exsocio acabado. Extrañas circunstancias que debieron poner a Bruno sobre aviso para decir que no, pero él también estaba dolido por los desplantes de quien fuera su hermano mellizo.

Entretanto la situación política estaba cada vez peor. Mahuad decretó más medidas económicas, más impuestos, y la gente estaba cada vez más desencantada con aquel a quien habían elegido para gobernarlos. No contento con congelar los fondos de los ahorristas, “entregó sin beneficio para Ecuador, renunciando a la soberanía nacional, la base de Manta a fuerzas norteamericanas” (Ayala Mora 2008, 121), y el dólar superaba los veinte mil sucres. Frente a este estado de las cosas, a Bruno le resultaba imposible conseguir por sí mismo el dinero para levantar la Fundación.

Es aquí cuando la vida de Bruno da un nuevo quiebre y por cuyas fisuras se adentra el *desencanto* con mayor fuerza, dejándole en claro que lo que debe hacer es lo correcto aunque sabe de sobra que no. Sin embargo, no ve diferencia alguna entre lo que planea casi en clandestinidad y lo que otros han hecho a la vista de todos y a plena luz del día. El efecto de los géminis que habitan en él determina, casi siempre, el camino de sus decisiones, imponiéndose esta vez aquel que se parecía mucho a Renato, su hermano. Fue él (el géminis, no su hermano) quien le hizo llamar a Federico —que así se llamaba el exsocio— para concretar el asunto.

Definitivamente había dejado de ser pintor. El *Pintor*, como le gustaba llamarlo Bernardo. Ese apelativo era apenas un recuerdo de hasta hace unos meses cuando se decía que “había que inventarse una vida e imponerla a cualquier costo. Dotarse de un destino y un carácter. Porque no se tenía ‘una’ vida” (Ubidia 2004, 32), sino que era necesario salir a buscarla, o —en este caso— abrir la puerta y permitir que sean otros los que te la traigan. Y la de Bruno *Pintor* se trastornó una vez que Federico traspasó el umbral de su Madriguera, cargando ese maletín con el que pretendía conseguir el capital para su anhelada Fundación. Aunque cabe decir a favor suyo que nunca llegó a involucrarse de lleno. Quizás porque también eso formaba también parte del *desencanto* de verse atrapado por una época donde todo y nada eran las únicas opciones válidas.

Mientras tanto se dedicaba a definir otros detalles que tenían que ver con la Fundación, como la adecuación del espacio físico (ya había decidido que instalaría las oficinas en su Madriguera), sacar los permisos municipales, vender en una subasta todo lo que había allí, para lo cual requería la ayuda de AleXandra, con nefastas consecuencias, no solamente en lo económico, sino en lo personal. Porque la deseaba, aun cuando era casada y pertenecía a la clase burguesa de la ciudad, lo cual iba en contra de sus ideales y principios, pero decidió hacer la excepción si ya lo había hecho con otros aspectos de su vida inmediata.

Finalmente la podredumbre les alcanzó a todos con la muerte de Federico, el exsocio, la desaparición de Bernardo (que se había escondido), su separación violenta de AleXandra y por último la detención del hermano Renato acusado de la muerte de su exsocio. De nuevo esta *anomia*, con sus “códigos valorativos superpuestos y contradictorios” (Girola 2009, 188), hizo de una *utopía* el peor de los desastres. Aunque en la práctica la *utopía* ya era un desastre desde el mismo momento de su concepción como un sueño que se frustra, porque los derrotados a seguir no eran los del ideal, sino los de la corrupción. Para Bruno el *desencanto* es total, sobre todo cuando se siente saturado de una rebelión que existía “como [una] frustración, como neurosis, como principio de placer reprimido, como la no identidad” (Holloway 2002, 216) que se esparcía por todos los rincones de su pobre realidad real.

Sin embargo, una vez entrado en el nuevo milenio y en el nuevo siglo, lo que fuera un presagio del fin de los tiempos (hasta el volcán Guagua Pichincha decidió dar a la ciudad una tregua acallando sus rumores y reteniendo en su vientre su ceniza) pasó a convertirse en una esperanza. Empero difusa por el gas lacrimógeno lanzado durante las protestas, y que determinaron el fin del gobierno de Mahuad, aunque la dolarización se quedó como un recuerdo amargo para muchos. Margarita volvió, y con ella Bruno volvió a sentirse de nuevo en el mundo. Y fue por ella que accedió a visitar a su hermano a la cárcel. Y una vez ahí, con Bernardo y su pareja como intermediarios, hizo realmente las paces, tanto con su otro géminis como con el sentido de su ser en el mundo, es decir con el arte como medio para lograr lo que se había planteado desde un inicio (la Fundación, pero esta vez sin corrupción que intervenga). Esta vez con la seguridad de que al hacerlo cualquier resultado le significaría gratificaciones y no las decepciones a las que comenzaba a acostumbrarse, y a verlas como parte de su realidad real.

¡Putá madre!, si empiezo a escribir esa novela descubriré nuestro lodo, la mierda de que estamos hechos. Para escribir necesito transfigurarme, salir de mí, dar de palos al que está debajo de mi piel. Voy a hacerlos de todos modos.

Raúl Pérez Torres, *Teoría del desencanto*

Para entonces había resistido a la tentación de la pintura no figurativa, que comienza cuando el pintor se encierra sólo consigo mismo en su taller, o sea solo, y mira para adentro, desatendiéndose de lo que hay al otro lado de la ventana y la abstracción del objeto se hace por sí misma y no por esfuerzo del autor.

Jorge Enrique Adoum, *Ciudad sin Ángel*

Un súbito escalofrío sobrecogió al pintor. Pensó que por un camino distinto, insospechado, él y Bernardo habían llegado a donde llegaban, seguramente sin saberlo, de todos modos, la mayoría de los adocenados, aborregados artistas actuales que abandonan la pintura en aras de eso, a lo que ellos llamaban “nuevo arte conceptual”, a la estética enajenada del arte. “No, los adivinos no se equivocaron (pensó), el mundo se acaba con cada milenio”.

Abdón Ubidia, *La Madriguera*

2. Capítulo segundo

El protagonista y su noción de desencanto en relación a la creación artística

En América Latina, hacer arte es sinónimo de hacer revolución. Y viceversa. Se trata de dos expresiones tan estrechamente ligadas a través de la historia que se confunden y se complementan. Lunacharsky nos dice que “la revolución trae consigo unas ideas de extraordinaria amplitud y profundidad. Enciende a su alrededor sentimientos intensos, heroicos y complejos” (1975, 176), por lo que cualquier acto revolucionario que carezca de un fundamento artístico es una revolución de papel. Asimismo, los artistas que no proyectan con sus obras –sean estas literarias, pictóricas, musicales, interpretativas, etc.– un sentido revolucionario, no son más que “simples copiadore más o menos virtuosos” (Carpani 1961, 30) que producen arte por encargo sin aportar un mínimo de convicción y consecuencia con su hacer y ser artísticos.

Pero la relación entre arte y revolución va más allá de la simple manifestación de un descontento con un sistema social determinado, en una época determinada y con una persona determinada. “La libertad en el arte era una manera de resistirse a todas las formas de autoridad” (Granés 2011, 35), precisamente porque el arte comprometido es libertad de pensamiento siempre con un objetivo claro: hacer frente a las desigualdades sociales con independencia de la persona o institución que las provoque.

José Martí es el más claro y relevante ejemplo de lucha revolucionaria quien, además de empuñar armas de fuego, empuñó también la pluma y el papel, armas quizás más poderosas que las otras. José Antonio Portuondo lo ve como “un contemporáneo, [...] un hombre de nuestros días que está diciendo cosas que tienen vigencia ahora mismo” (1980, 145), mientras se sostienen las luchas por las causas sociales que han estado presentes desde siempre. Y la literatura ha sido para ellas el sostén intelectual por el que se canalizan los ideales que se pretenden alcanzar.

Asimismo otras voces latinoamericanas se alzaron en contra del servilismo en el que el imperialismo norteamericano pretendía sumir a la región, por ser esta, a sus ojos, “una gran reserva colonial” (Carpani 1961, 3) de la que le sería factible, y hasta legítimo, disponer. Entonces, las revoluciones –a través de las cuales se buscaba recuperar la

dignidad y soberanía de los pueblos– adquirieron un carácter de inminente, pero también se cuestionaba su sentido y proyección:

¿Se puede justificar una revolución como buena, conveniente y oportuna, quizá incluso necesaria, no sólo en sentido político (como útil a ciertos intereses), sino también en sentido ético; es decir, justificarla pensando en el hombre en cuanto tal, en el potencial del hombre dentro de una situación histórica dada? (Marcuse 1970, 141)

De la misma manera, se puede considerar una obra artística como buena y necesaria cuando se identifica con una lucha revolucionaria que busca generar cambios en un sistema que no cumple con las expectativas sociales. De ahí que la creación artística comprometida estará siempre ligada a un momento de tensión y de cambios profundos, políticos, estructurales y humanos. Pero no siempre se da este caso ideal. Porque incluso el pensarlos y pretender llevarlos a cabo como una feliz realidad, es caer también en el juego de las utopías, ya que “las personas divergen en los valores que tienen y atribuyen diferentes pesos a los valores que comparten” (Nozick 1988, 298).

Y de hecho las artes cayeron en la ingenuidad de pretender ser el germen de una gran revolución social y política. Un sueño que se vio truncado, en primer lugar por la emergencia de las dictaduras, y en segundo lugar por la rapidez vertiginosa del desarrollo de los medios masivos de comunicación en las décadas de los setenta y ochenta, y del internet en los años noventa hasta la actualidad.

En el Ecuador los campos artísticos de la literatura y la plástica destacan por ser los que demuestran un mayor acercamiento y compromiso con las causas sociales a lo largo del siglo XX. Pero también “la literatura y la plástica son, por cierto, los ámbitos donde mejor se puede apreciar la contradictoria situación impuesta a la cultura por el desarrollo del capitalismo” (Tinajero 1991, 316), y que está presente en las diversas tendencias narrativas y pictóricas desde inicios del siglo XX.

Así, en las letras tenemos al realismo, inaugurado por el escritor ambateño Luis A. Martínez con su novela *A la Costa* (1904); *Los que se van* (1930) de Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, pertenecientes al Grupo de Guayaquil y a la Generación del 30; los Tzántzicos en la década de los sesenta cuyos integrantes (Ulises Estrella, Rafael Larrea, Marco Muñoz, Raúl Arias, entre otros) rompieron con la narrativa convencional y buscaron en la provocación una nueva forma de hacer literatura, poesía especialmente, con la que querían, a través de sus recitales,

“liberar al ser humano de esa pesada carga, de toda idea, de todo pasado, de todo concepto y teoría y permitirle ver y oír el mundo de nuevo, tal como era, sin ninguna interferencia” (Granés 2011, 63), lo cual lo consiguieron con sus recitales al aire libre, y las extravagancias de sus puestas en escena.

Posteriormente la literatura retomó su cauce narrativo enfocado en una nueva denuncia, esta vez en contra de los sistemas represivos de las dictaduras que asolaban el Cono Sur, sobre todo en la década de los setenta, que está “signada por lo político y tiene como horizonte el imaginario revolucionario soportado en el ejemplo cubano” (Ortega 2011, 123). Y ya en la década de los ochentas y noventas surgirían textos inscritos en lo que Miguel Donoso Pareja llama “el nuevo realismo ecuatoriano”, cuya narrativa “usa cofuncionalmente factores constructivos que pertenecen a la Historia, a la Política, a la Literatura misma, a la Ciencia” (2002, 30).

Por otro lado, en el campo de la plástica destacan artistas como Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kigman, quienes fueron testigos del inhumano trato que las clases altas y la burguesía daban a los indígenas, no solamente del Ecuador, sino a lo largo de América Latina donde estas demostraciones de racismo, injusticia y opresión constituyeron una temática constante que quedaría plasmada en los lienzos de estos artistas de las imágenes como una queja y un grito de dolor. Ajenos, pero cercanos al mismo tiempo, por ser solidarios y comprometidos con una lucha desigual, pero necesaria.

Es así como la plástica se hace eco de las causas sociales, y no como simple producción de paisajes y retratos. En fin, de algo *bonito* (Ubidia 2004, 15) con qué dar gusto a las élites ansiosas de obras de arte que no dicen nada, pero que resultan económicamente rentables. En este aspecto retomo la idea de lo útil versus el utilitarismo que plantea Ordine en su texto *La utilidad de lo inútil* (2013), cuando hace una distinción entre lo que vale por su uso práctico de lo que no, cuando “un martillo vale más que una sinfonía, un cuchillo más que una poesía, una llave inglesa más que un cuadro” (2013, 12).

A diferencia de esta comparación, en el Ecuador las obras artísticas, muy por encima del valor estético y comercial que se le puedan atribuir, prevalece el sentido emocional que transmiten los rostros de ojos tristes en los indios de Guayasamín, o las

manos enormes de los indios de Kigman. Características que traducen la impotencia de estas mayorías minimizadas frente a una minoría totalizante.

Son estos aspectos desencantados de la narrativa y la plástica en el Ecuador los que constituyen el punto de vista de nuestros protagonistas, ya que, al ser creadores también ellos, ven en sus expresiones artísticas no solamente un atolladero que no les lleva a ninguna parte. Al contrario, las encuentran absurdas e imprácticas cuando su propio arte resulta incompatible con las causas revolucionarias, con el exilio y la pérdida de los afectos, así como con la superficialidad y la corrupción imperantes del fin del milenio. Situaciones que los vuelve parte de esas “sociedades anómicas [que] se caracterizan por una elevada tasa de conductas desviadas y de comportamientos autodestructivos” (Reyes 2009, 162), como la *utopía* al ser devorada por la *anomia*, y cuyo resultado es un nuevo *desencanto*, esta vez con las letras y la pintura.

Manuel, Bruno Salerno y Bruno *Pintor* viven en medio de esa autodestrucción cuando finalmente la inutilidad del arte pasa a ser más fuerte que su convicción por hacer de él una herramienta de cambios. No importa el lugar ni el tiempo, ni las circunstancias. La lucha que no puede ir de la mano de una expresión artística resulta estéril, y efímera su victoria, cayendo inevitablemente en eso que “revelaba el poder profético de Saint-Just: quien hace la revolución a medias, cava su propia tumba” (Granés 2011, 170).

Sentencia que vale tanto para los setenta y los noventa, así como para el siglo XXI. Por eso, con el propósito de determinar cómo se da ese *desencanto* progresivo con las expresiones artísticas, tomaré pasajes de cada novela estudiada y, a través de los ojos de nuestros protagonistas, emprender un recorrido de incierto destino. Porque bien puede darse el caso planteado al final del capítulo anterior, cuando nos preguntábamos si el *desencanto* es el final, o existe al menos una leve posibilidad de recobrar la esperanza perdida y concretarse como una nueva *utopía*. Por lo pronto busquemos, como dice Manuel, “la causa, el punto, el centro, donde se adormiló nuestro destartalado corazón” (Pérez Torres 1985, 11).

2.1 Manuel: el desencanto en la inutilidad de la escritura

Manuel ve en la literatura un escudo para protegerse del mundo. En especial de ese mundo que vive en medio de la expectativa de una revolución que no se concreta, mientras que

los gobiernos dictatoriales en Latinoamérica parecen perennizarse en el poder. Más de una vez ha renegado de la inutilidad de la palabra. Y no solamente de ella, sino de todo lo que la hace ser y hacer. Como aquello de que “¡mierda!, lo que yo necesito es una infraestructura para escribir” (Ibíd., 12), porque sin ella apenas podría escribir en el aire, palabras que se las lleva el viento y que no las devuelve jamás.

Para Manuel el ejercicio de escribir es una tortura. Siente que al entrar por la puerta de las letras se verá irremediabilmente perdido y solo. “La escritura es la soledad total. La escritura es uno devorándose a sí mismo” (Ibíd., 15), dice, y con razón, porque ese acto, a primera vista mecánico y cotidiano, representa todo un proceso de apropiación e interpretación de la realidad que lleva a la “desesperanza [que] es la lucidez. Una y otra se complementan, se crean y se afirman entre sí” (Mutis 2008, 385). El escritor abre los ojos más de lo usual, y por ellos entra la realidad desprovista de todo matiz que en otras circunstancias le impediría verla tal cual es. Manuel es uno de esos que percibe, en todo lo que le rodea, el resultado de una putrefacción disfrazada de revolución y de buenas intenciones.

A pesar de ello quiere escribir y dejar en su escritura constancia de su asco para con el sistema y el mundo en el que vive. La dictadura era una realidad que apesta, pero tampoco la revolución es la salida, porque en ella ve también la frustración de la inanición y la falta de entusiasmo, suya y de sus compañeros, para llevarla a cabo. “«¿Qué espero?», [se dice] y se llena de una tristeza que tiene el sabor de la carne podrida” (Pérez Torres 1985, 39), porque la esperanza también se reviste con ese *des* –“la gracia tampoco existe sin sus *des*” (Ibíd., 36) decía Raulito– que le invierte su sentido y razón de ser en la lucha revolucionaria y la creación literaria.

La una solo puede ser complemento de la otra y viceversa. De lo contrario cada una por su lado solo son un mero maquillaje, una cáscara vacía, el molde de algo que no llegó a concretarse en la obra trascendente que pretendía ser, ya que “cuanto más profunda y dolorosa sea su necesidad de ubicar este credo esencial de la literatura como exigencia en contra de la vida, tanto más profunda y dolorosamente deberá entender que ésta no es más que una exigencia y no una realidad” (Lukács 2010, 81).

Manuel, en medio de esta disyuntiva, quiere hacer ambas cosas. Jugarse el pellejo en la lucha armada, pero también romperse el alma dejando constancia, en unos cuantos papeles, de la realidad desencantada en la que vive, y que bien o mal puede servir de

testimonio para cualquiera que le interese. Claro, si es que alguien llega a interesarse alguna vez por un texto que no termina de concretarse ni siquiera al final de todo. No nos consta. Cabría, eso sí, suponer que la novela que escribe (una novela dentro de otra novela) es la que nos va relatando a medida que van sucediendo cosas. Pues desde su introducción nos pone sobre aviso del desastre en que ha de terminar todo para luego devolvernos al inicio y permitirnos acompañarle en la construcción de este desbarajuste.

Entonces el ejercicio de la escritura se va dando a medida que transcurre la vida frente a sus ojos. Todavía no es un *desencanto*, pero de a poco se van perfilando los detalles que le han de constituir como tal, cuando a Manuel no le quede más opción que abandonarse a la escritura como única vía de escape. ¿Escapar de qué? De la cotidianidad, de la asfixia de una doble relación afectiva que no le aporta nada más que dilemas; de la no factibilidad de poner en práctica la teoría que se viene cocinando desde hace mucho, en tantas reuniones de su célula. Apenas con las fuerzas suficientes para emprender un lento y diario deambular “con un tibio sol que nos pegaba en la espalda, riendo, chachareando, [...] tratando de poner una observación intelectual, poética en todo lo que mirábamos” (Pérez Torres 1985, 22), al contrario de lo que sucedía en Cuba, donde

Los revolucionarios no sólo eran barbudos, también tenían un objetivo serio y trascendente. En lugar de vagar por garitos [...] en busca de aventuras sexuales, borracheras o noches de heroína, manejaban tractores, sembraban caña, alfabetizaban a los pobres, planeaban el futuro del país, hacían algo por los demás, por su gente, por su pueblo, y no se les cruzaba la idea de saciar su impulso revolucionario en una vulgar orgía hedonista sin resonancia en la sociedad (Granés 2011, 179).

Poco a poco la literatura se va desligando de su razón de ser para una causa social, y se convierte en un ejercicio de desprendimiento de esas mismas causas que ya no acusa ni siquiera un estado de melancolía con aquello que se ha vuelto, de repente, tan etéreo como el deseo. Porque incluso “escribir sobre la melancolía no tendría sentido para quienes la melancolía devasta si lo escrito no proviene de la propia melancolía” (Kristeva 1991, 9). Manuel se ve de cara a este estado de nostalgia por lo que no fue, o de lo que fue en otros tiempos y en otras tierras, como la Revolución cubana que ahora le parece tan leja. Y escribir acusa un primer estado de impotencia que deja deslizar durante una conversación en su segundo encuentro con Daniela:

—¿Se puede escribir todo lo que se piensa? —preguntó mirándome de lleno al rostro como si me estuviera echando agua.

—Supongo que sí —le dije—, los grandes escritores deben hacerlo; yo no puedo. Lo que escribo son rezagos de lo que pienso, lo que queda, la cáscara (Pérez Torres 1985, 52).

Desde ya se evidencia su incapacidad de decir en el papel las cosas que cree importantes, porque apenas son residuos los que puede dejar como constancia de su época y su propia situación como escritor. Consciente (al menos en eso se evidencia una certeza) de que su hacer literario no parte de una convicción propia sino que, como el mismo Manuel dice, “dudábamos de todo, ciegos seguidores de las ideas en boga, de los padres adoptivos” (Ibíd., 64) que predeterminan un camino que no es el que busca, como dice Carlos Fuentes, con “la urgencia del descubridor: si yo no nombro, nadie nombrará; si yo no escribo, todo será olvidado; si todo es olvidado, dejaremos de ser” (1992, 285). Esto a Manuel le carcome la vida y le obliga a pensar demasiado, hasta volverse amarillo, como le reclama Raulito cuando le dice que “los escritores amarillos son los más asquerosos de leer, no son escritores sino masturbadores¹⁴” (Pérez Torres 1985, 30), sentencia que parece provocar la consternación de Manuel.

Y quizás esta impotencia de no poder decir algo medianamente relevante, ni medianamente literario, es lo que le lleva a hacer de Daniela el blanco de sus frustraciones. Empujándola a desarrollar esa “horrible costumbre de pensar” (Ibíd., 57), la lleva por caminos desconocidos y amargos. La literatura se convierte en un instrumento de tortura que no solamente le abre los ojos al mundo en decadencia que habita Manuel, sino que además le despoja de todo lo que pudo hacer soportable la convivencia en ese infierno, y le reclama con justa razón: “Vos, hombre malo, me enseñaste la libertad, me hablaste de los prejuicios, me sacaste de mi casa, ahora ya no tengo prejuicios ¡pero tampoco tengo nada!” (Ibíd., 105). A lo que Manuel le responde con un gesto que quiere ser tierno, pero que no llega ni siquiera a ser amable.

La pérdida de los referentes literarios —“ha muerto César Dávila” (Ibíd., 150)— constituye, asimismo, otro elemento que influye en la profundización del *desencanto* de Manuel. Y no solamente de aquellos padres de la literatura publicados y leídos a lo largo

¹⁴ Roberto Bolaño (1953-2003), habría dicho de los escritores amarillos, en su forma tan particular e implacable crítica, que no son escritores sino apenas *escribidores*.

y ancho de Latinoamérica, sino los más cercanos, los que se encuentran a su lado y dejan en su memoria y su alma el vacío irremediable que significa no volver a verlo jamás.

Raulito, en un acto prosaico, intrascendente hasta la miseria, cruza la calle y muere atropellado por un Volkswagen rojo. Hecho sin mayor mérito literario que el de ser narrado como una crónica más de las tantas que se viven a diario en la ciudad. Su muerte es también la conclusión de una lucha que no alcanza ni siquiera a ser prólogo cuando ya se vuelve epílogo, así sin más. “Estoy entrando en su tumba –dice–. Él ha muerto para vivir, nosotros nos quedamos al revés, vivimos esta muerte de plástico, esta vida congelada” (Ibíd., 94), que se expande en todos y en todo lo que quieren hacer sin llegar a un resultado concreto.

Es ahí donde sobreviene el *desencanto* como el detonante que la muerte de Raulito representa y que provoca estos “«estados de desórdenes» en palabras de Durkheim” (Reyes 2009, 162), como otra forma de la *anomia* que les hace sumirse cada vez más en el descontento de no tener ya nada que decir, cuando “tantos sueños han fracasado, y otros tantos han terminado en miseria y desastres” (Holloway 2002, 213), y que a partir de entonces se quedan flotando sobre sus cabezas mezclados con el humo de la marihuana, o a la deriva en los restos calientes de la cerveza y del Lima Dry.

Manuel se entrega a la facilidad de no decir nada, pero ese decir nada es ya una expresión de su *desencanto* frente a lo intrascendente de este arte ambiguo; *desencanto* con sus héroes literarios, así como con quienes han hecho de un “cementerio nuestra literatura” (Pérez Torres 1985, 78) para sumergirse luego en sus tumbas y buscar algún residuo al que aferrarse. Vacíos de una ideología como no se ha conocido desde hace muchos siglos –como dice Albino Gómez (2007)–, no les queda más remedio que hablar sin parar para romper de alguna forma el hechizo de la desazón. O creer que hablan para romperlo, porque el hechizo ya está presente, inamovible. Tal parece que la decisión depende de un pequeño estímulo, tanto para animarse a pasar al nivel de la acción como para arredrarse y desandar el camino como un cangrejo.

Como explica Sartre, “para éste, el arte es un escape; para aquél, un modo de conquistar” (1969, 65), pero entre todos los pretextos por lo que se escribe, la muerte parece determinar el camino de lo absurdo de la vida, cuando en realidad debería ser el estímulo que los lleve a realizar las grandes proezas –revolucionarias y literarias– que tanto palabrean.

Escribir, ahora que el germen de la *anomia* finalmente les ha infectado los corazones y las mentes, se ha convertido en un acto suicida. Las reuniones no son más que un aglomerarse de varios de ellos en una habitación, y lo que incluso podría ser el homenaje a la vida y la muerte, y la palabra como intermediaria entre esos dos estados de entropía, se torna un juego vano de máscaras y papeles que vuelan inconscientes de su trayecto hasta llegar a la conclusión de un fin ya anunciado.

Manuel, Quijano, Villegas, el Gato Riquelme, la Melba, el Fico, Daniela, todos ahí reunidos como los engranajes descoordinados de una desventura de la que no hay escapatoria. Todos menos Raulito al que buscan mantener presente leyendo sus textos en voz alta, “poemas escritos en páginas de periódicos, en hojas sucias, en tarjetas de comida” (Pérez Torres 1985, 98), que es la única literatura que sirve en ese momento cuando todo lo demás ha sido erradicado a la nada.

Es por obra de esta nada, de este sinsentido que no pueden evitar sentirse “condenados a morir de una de dos formas igualmente aterradoras: rápidamente, con la explosión de la bomba atómica; o lentamente, conformándose y aburriéndose hasta la náusea” (Granés 2011, 143). Manuel puede hacer lo segundo, y de hecho lo hace al dejar que los días pasen indolentes. Tanto él como su escritura –y su supuesta lucha revolucionaria– no se plantean ningún otro objetivo que el de dejarse llevar por las horas de inanición y *desencanto*.

Un suicidio a largo plazo, ya que “por mucho placer que el hombre experimente al actuar, al moverse, al esforzarse, aun es preciso que sienta que sus esfuerzos no son vanos y que al marchar avanza” (Durkheim 1971, 198) hacia cualquier parte en cualquier momento de la realidad.

Manuel y los otros dejan poco a poco de creer en la palabra como un fin en sí misma, porque esa palabra ahora es parte del aire, tan etérea que ni siquiera vale la pena buscarla entre los retazos que le quedan de su vida pasada. Cuando el único pensamiento que vale es ese que dice «Quién le dijo a usted que mi vida está vacía. Quién le supo convencer de llenarme de sus besos y caricias, ¿cómo fue que en mi vida se cruzase, fue casualidad o qué?»

Y por eso, mientras buscan dar sentido a esas letras muertas –escritas por un muerto para otros, que están iguales o más muertos que el mismo Raulito–, Manuel nos cuenta que

estaba planeando con Quijano el recital que daríamos en la plaza de San Francisco, comparando textos y tratando de darle una unidad. El Gato Riquelme se acercó, ya sin sus máscaras, con un rostro lívido, las sandalias viejas, los dedos de los pies engarrotados y salvajes, y nos arrebató los papeles. Se dirigió a la chimenea y fue depositándolos en la candela, uno tras otro, tal si estuviera oficiando un rito.

—«Todo poema es tiempo y arde» —recitó, y prosiguió—: Raulito no creía en el monje de la palabra, sólo escribía para acercarse a la muerte, la muerte es nuestra vasija, el final del poema y su contenido. Solamente de ella tomaremos la chicha del agrado (Pérez Torres 1985, 100-101).

¿Qué es, entonces, la literatura para un grupo de desencantados que apenas comprenden su poder como el fermento de sus convicciones revolucionarias? ¿Qué hacer cuando esa convicción pierde el vigor de los primeros días, y de pronto se ven a sí mismos con culpabilidad ante lo que pudo ser evitado?

En un intento por recomponer el sentido de su quehacer artístico, Manuel escribe. Pero a la vez reescribe y se borra con la misma facilidad con que las palabras aparecen sobre el papel arrugado —“necesito [...] papel blanco que no tenga arrugas” (Ibíd., 12), dice en un comienzo— y que apenas le dicen algo como forma, mas no como fondo mismo de la cuestión. Y menos aun literariamente, que es lo que busca y no logra encontrar.

A pesar de la insistencia de los otros en querer formar parte de esa novela incierta de Manuel, cada vez le cala más adentro el convencimiento de que “si la creatividad humana no podía crear mundos mejores, no había más remedio que conformarse con éste, el que pisamos y soportamos a diario, rebosando de rutinas tediosas y banales” (Granés 2011, 250), que es el que a diario soporta el peso, no solamente del Manuel físico, de carne y hueso, sino de un Manuel que se ha transmutado en Sísifo y empuja sin ton ni son la piedra de su propia incompetencia.

Apenas quiere sentarse a escribir, pero entonces es su madre quien le tiende un puente entre la creación y la cotidianidad. Quiere escribir en sueños, pero entonces es Laura quien le interrumpe sus sueños literarios de cuando la muerte de Raulito, y le sumerge en el deseo de la carne, de la cual no siente deseo alguno. Quiero renunciar a la escritura, pero entonces es Daniela quien aparece para hacerla partícipe de sus desencantos literarios y revolucionarios.

Y cuando más urgencia siente de perderse para siempre en la literatura, aparecen las manos de Quijano que le sacan de su desvarío para convencerle de darle una nueva oportunidad a la lucha armada. Sin embargo, a sus espaldas ha quedado un reguero de destrucción que le es imposible reparar. Mejor es no volver la vista. Mejor concentrarse

en el papel; imaginar que finalmente tiene todo lo que desde un inicio ha pedido, y que la vida es también la que desde un inicio pretendía lograr, pero no se atreve a ir por ella, porque es un desencantado que la repudia, por ser convencional. Por ser el producto de un sistema represor que debe ser combatido desde cualquier trinchera. Y a pesar de sus reticencias, ha “llenado varios cuadernos sin ningún motivo, quizás para ocupar el tiempo, con la certeza de la inutilidad de la escritura” (Pérez Torres 1985, 197).

Una inutilidad que se convierte en una válvula de escape a toda la sinrazón que todavía le persigue como un fantasma, y necesita de la literatura para exorcizarse del pasado, echar un ojo a la ventana del presente y hacerse una idea de la forma que podría tener su futuro. Y de repente siente esa “necesidad urgente de escribir, para dejar grabado, para que no huyera tan rápido ese instante de tregua que al subir la cuesta empedrada ya no sería más” (Ibíd., 184), con el riesgo de ver a la *utopía* desaparecer de nuevo, como siempre. Pero para hacer también de esta nueva *utopía* algo más que una mera ilusión: una “realidad óptima merced a la planificación racional” (Vattimo 1992, 99). Frente a esta relevación, Manuel de repente se

miraba llenar páginas y páginas bajo una fuerza frenética que desde alguna parte se parecía a la serenidad, reconociéndome en la escritura, en esa terapia que desde su grafía me dejaba entrever toda la desazón pasada, desazón de la cual estaba enamorado, que era como un ojo más que le había crecido al siglo, siglo promotor de guerras y desvaríos (Pérez Torres 1985, 212).

Sabe que necesita de la literatura, pues es la única forma que tiene de enfrentarse a la realidad, aun cuando esta se empeñe en borrarlo y minimice sus esfuerzos exponiéndolos como inútiles. Porque de eso también se trata, de una realidad que se manifiesta como la transición de un estado de plena convicción y fe en la razón hacia otro estado en el que predomina la incertidumbre y la imposibilidad de imaginar, al menos, un futuro. Dos momentos llamados modernidad y posmodernidad, que a la larga son un mismo trayecto cuya desembocadura parecería llegar con el fin del siglo, aunque precisamente su naturaleza incierta hace de esa esperanza algo incluso más incierto.

Y aun cuando pierda y retome sus convicciones una y muchas veces más, también se ve a sí mismo como “todo auténtico creador [que] es, consciente o inconscientemente, un rebelde, ya que por su mayor sensibilidad, percibe y sufre más intensamente las contradicciones sociales” (Carpani 1961, 31).

Manuel finalmente se quiebra, se parte en dos. Uno mira desde el piso al otro que está cayendo, mientras piensa que “era eso aquel «tocar fondo» del que me hablaba mi tío alcohólico” (Pérez Torres 1985, 212), porque también la literatura necesita de esa absoluta oscuridad que precede al alba para lograr asomarse una vez más a la luz del nuevo día. Del verano maldito de Quito y su tramontana de consecuencias inesperadas. Llegará a casa, entonces, y se pondrá a escribir, y “la novela surgirá en su envoltura, en sus cielos, en sus paredes, la búsqueda y la nostalgia de aquel sitio único, perfecto, caliente e íntimo de la matriz” (Ibíd., 127).

Es posible que para Manuel esta sea suficiente respuesta a la interrogante cotidiana sobre el sentido de su arte, para que su ejercicio no decaiga frente a los intentos del poder y la opresión por hacer de él un sinsentido más, como tantos otros que ya deambulan por este mundo, también desencantado, en el que predomina la incertidumbre, pero también el anhelo de querer hacer algo más que unos bocetos en un papel arrugado.

2.2 Bruno Salerno: el desencanto en la pintura del exilio

Bruno Salerno pinta el paisaje de AnaCarla como un intento de humanizar la geografía latinoamericana, buscando conseguir “en lugar de un cuerpo en el paisaje, el cuerpo como paisaje. Porque un mapa es también un paisaje” (Adoum 1995, 17). Y quizás se dice esto pensando en la pobre Latinoamérica que vive sometida a las dictaduras que la desangran, y él mismo es parte de la sangre que corre y se aleja de esas tierras en un exilio voluntario, para evitar involucrarse, para no saber, para no sentir el dolor y el *desencanto* de la pérdida, como otros tantos miles experimentan en esos mismos momentos.

Lo que no sabe es que con cada pincelada AnaCarla se aleja un poco más, sintiendo en la piel el tironeo y la angustia de su país que está siendo destruido por la opresión. Entonces se va, como ya quedó constancia en líneas anteriores, y Bruno se encuentra doblemente solo. Porque ahora su pintura no le sirve para nada, excepto para ayudarlo a recordar por qué en otros tiempos sí era importante.

Sartre dice que “uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo” (1969, 66), estado al que Bruno Salerno no sabe cómo llegar, pues lo que le era esencial, ahora no es más que un recuerdo marcado por la incertidumbre de no saber dónde está

AnaCarla; si aún vive, si es una más de las víctimas en una fosa común, o si posiblemente se encuentra a salvo, pero también más ajena que nunca de él. Con la convicción de que haga lo que haga no puede, a fin de cuentas, solucionar nada, se deja llevar por la memoria, esa amable máquina de tortura, para buscar un indicio, alguna pista, una mínima luz que le dé un poco de paz a su resignación. Y de paso a su arte en decadencia.

Para Bruno, la pintura es también una forma de lucha. No como esa a la que ha ido AnaCarla a perderlo todo –según él–, sino de otro tipo. Aunque quizás con esta termine perdiendo incluso más de lo que puede imaginarse. Se trata de una lucha desenfrenada contra la inutilidad de su propio arte, y contra el “hombre indiferente [que] no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende” (Lipovetsky 2003, 44), porque quiere ser alguien que cree de verdad, pero le cuesta tanto.

Angustiado por no poder expresar con los colores y las formas algo más que estética, busca en sus lienzos el sentido de existencia que la distancia disolvió hace ya bastante tiempo. Y aunque trabaja en aquello que ama, lo hace con la precisión de un oficinista, “porque se le acalambran los dedos y ya no hay suficiente luz cuando, puntual, el sol ecuatorial parece decirse ‘Basta por hoy’ y, como si hubiera sonado la sirena de su fábrica, se echa a descansar” (Adoum 1995, 12).

Sin embargo, tras todo el *desencanto* que le representa pintar, este pasa a convertirse en un ejercicio del que necesita alejarse, así como busca desentenderse del fantasma de AnaCarla que se le aparece en el momento menos esperado en forma de recuerdos y de palabras. Le bastará apenas unos minutos para distanciarse y apreciar la geografía de su creación que ha quedado a medias y en la que aún es posible adivinar los contornos y los matices que son lo único que le queda de ella, pero también comprende que “lo que es cierto para la pintura lo es también para la vida cotidiana” (Lipovetsky 2003, 34), y frente a esto no le queda más que pintar para vivir. De momento lo deja de lado. Se concentra en no caer constantemente en el juego de los lamentos.

Y a pesar de que alguna vez se dijo que no le interesaba (no quería interesarse) en lo que sucedía del otro lado del mundo –que en mi vida se cruzase, ¿fue casualidad o qué?–, en esas tierras latinoamericanas convulsionadas, tampoco puede evitar pensar en ello por la única razón de que ahora ella es parte de toda esa convulsión:

¿Para qué, AnaCarla? ¿Para qué, ah? ¿Moriste, o te torturaron hasta matarte, para que el país pueda ver su jeta todos los días en los periódicos, en los carteles sucesivos pegados en las paredes de la ciudad, en la televisión, diciendo las mismas cosas, las mismas mentiras, las mismas promesas, las mismas calumnias? [...] Tal vez la única diferencia entre un cretino civil democráticamente elegido y un cretino militar encaramado en el Poder de puro macho, sea que es más fácil derrocar al primero y que el segundo tiene más instrumentos de tortura y oportunidades de emplearlos. ¿Y el pueblo a todo esto? Bien, gracias (Adoum 1995, 132-133).

Recuerda las discusiones, los puntos de vista, las contradicciones y posteriormente los reencuentros que apenas alcanzaban para restablecer el orden perdido, y luego volverlo a perder en nuevos debates sociales. Elementos que oscilan entre ese no hacer nada, en el caso de Bruno, y hacerlo todo, como fue el caso de AnaCarla, quien incluso llegó a morir, ya que “como las menores reacciones pueden sentirse en una parte y en otra, las normas que así se forman, llevan su marca, es decir que prevén y fijan hasta el detalle, las condiciones de equilibrio” (Durkheim 1967, 313).

Condiciones que se ven claramente afectadas cuando la *anomia*, en su estado corrompido, destruye las utopías de que la justicia es una causa justificada y por la que vale la pena luchar. Un hecho en sí mismo que Bruno lo va asimilando desde su propia vivencia personal, porque para él también la pintura que no libra su propia lucha es simplemente una imagen sin cuerpo ni consistencia.

Como el de AnaCarla, que pasó a ser apenas una idea desde el momento en que cruzó el umbral de la puerta y desapareció de su vida. A todo esto le sobreviene la pregunta esencial: ¿para qué seguir pintando? En el caso de la literatura la pregunta es: “¿para qué seguir escribiendo novelas? ¿Para qué otro libro más en los anaqueles?” (Granés 2011, 68) Dos situaciones distintas, pero similares por el supuesto sentido y nexo que tiene la lucha revolucionaria con las expresiones del arte, aunque últimamente Bruno Salerno es testigo de que “las manifestaciones artísticas sólo inflaban el ego de petulantes profesionales ansiosos de renombre” (Ibíd., 68) porque no les quedaba nada más que su fama.

Y Bruno era lo suficientemente famoso para comprender que también a él le afectaba tal sentencia. AnaCarla lo sabía; Karen lo sabía; Rita de Bolivia lo sabía. Durante su época de esplendor vivió como un artista consumado. Ahora se siente como un mediocre pintorcillo consumido por el desamor y la falta de pretextos para volver a hacer de su arte una suerte de lucha utópica, pero que en la práctica le hacen parte de

Estos jóvenes intelectuales [que] no habían participado, como tampoco los antiguos, en la insurrección armada, lo que planteaba en los hechos el problema de si existía o no un derecho a opinar y juzgar la Revolución sin haber formado parte de esa épica (Guanche 2008, 26).

Por cierto, épica que Bruno Salerno critica y rechaza cuando es alguien cercano a él quien se interesa de verdad en enfrentar un destino que es peor que la muerte, y que refuta con violencia, diciéndole “que jugaba a la revolución a distancia y a escondidas de él porque sabía que era ridículo” (Adoum 1995, 119), con el vivo deseo de verla herida y de que reaccione como sea, una palabra, un golpe, un grito. No sirvió de nada, sin embargo, porque ella finalmente se fue.

Y Bruno se sume de nuevo en sus propias cavilaciones sobre la necesidad del arte, de la pintura que a ella le daba igual (claro que posaba desnuda, pero no por eso era parte de la pintura), y que él justificaba con sus notas y explicaciones al pie de texto, y a los pies de ella para hacerle comprender el sentido de la pintura, mientras que ella trataba de hacerle comprender el sentido de la lucha por las causas justas.

Es precisamente en este punto donde se intersectan dos realidades que parecen distintas, pero terminan complementándose, porque es inevitable. Arte y Revolución. O el arte en la revolución, y la revolución en el arte. Situación compleja y ambigua, pues el arte por sí mismo a veces deja vacíos que no se pueden llenar con la vana pretensión de fama o réditos económicos, sino únicamente con el sentido social que representa y al que se debe.

Tal como expresa Fernet Ambrosio, “no pretendemos alcanzar una meta conocida [...] sino crear una sociedad nueva, con nuevas relaciones humanas y un arte y un pensamiento capaz de anticiparlas y reflejarlas” (1977, 37). Pero la lucha por la lucha, sin que en ella se halle presente una manifestación artística que enarbolar como bandera de reconocimiento, apenas logra trascendencia momentánea, que desaparece después en medio de otras tantas manifestaciones que tampoco llegan a nada.

Entonces la pregunta: “¿puede la revolución dar algo al arte y puede el arte dar algo a la revolución?” (Lunacharsky 1975, 175), se vuelve esencial para lo uno y lo otro, y también una expectativa que se resuelve el momento mismo de la lucha y de la creación artística. Bruno hace ahora de la pintura su propio “sucedáneo de la revolución imposible” (Tinajero 1991, 305), aun cuando quedó demostrado que sí fue posible allá por 1959 en

una lejana islita caribeña. Pero no en el resto del continente en el que, si bien sí se lucha –no existe ninguna duda al respecto–, también se sufre, se desaparece y se muere.

El paisaje de vida que era AnaCarla es ahora una naturaleza muerta de la que apenas presiente su origen. Hacer un simple bosquejo de su rostro le resulta imposible a Bruno Salerno, porque la distancia y el tiempo le han arrebatado incluso la capacidad de reinventarla.

Por otra parte, le quedan las imágenes de sus conversaciones –que por lo general trocaban en discusiones– y los puntos de vista sobre ambos aspectos de sus respectivas realidades: la revolución y la pintura, en tanto una forma desencantada de insistir en mantenerla a su lado. Obviamente para Bruno implica una tortura, no física, como la que admite y se resigna que sufrió AnaCarla, sino emocional y hasta moral, aunque su moralidad se limite a “hacer lo correcto con quienes nos son cercanos y dejar al resto del mundo librado a su propia suerte” (Holloway 2002, 218). Y hasta eso le resulta particularmente difícil de retratar. ¿Cómo podría pensar en crear algo parecido al retrato de sus vulnerabilidades? Ya que “todo arte es una evasión de la propia realidad” (Adoum 1995, 77), también el arte puede constituirse como la evasión de la realidad en los otros.

Por lo tanto, AnaCarla no puede estar muerta. No porque Bruno Salerno guarde realmente una esperanza o tenga una pista cierta –Felipe es la única y tampoco es tan certera–, o simplemente porque se trata de un acto de fe, sino porque él le ha negado la muerte y sus consecuencias cuando la imagina y la plasma en el lienzo que habita detrás de sus párpados, y que ha creado exclusivamente para ella, pues “¿no es acaso más viva una naturaleza muerta que las cosas inanimadas que representa?” (Ibíd., 53)

Pero asimismo, “cuando la creatividad no lograba ser canalizada, terminaba desviándose hacia cauces peligrosos” (Granés 2011, 122), y, sin que él pueda evitarlo, este desvío lo lleva de nuevo a repudiar la revolución y a refugiarse en lo banal, lejos de la pintura y todo lo que ella representa. Porque no le sirve de nada si la una carece de la fuerza de la otra, hasta convertir al arte en un juego de interpretaciones impuestas:

“Es preciso cortar el cinturón de la lógica de los conceptos y dejar en libertad la lógica del arte”, decía Bruno, añadiendo: “Cuando la gente pregunte ‘¿Qué significa?’, está exigiendo que un cuadro se parezca a otra cosa, a algo conocido anteriormente: tal es el punto de referencia del inválido, son las muletas de la lógica en que se apoya el que tiene miedo a imaginar.” (Adoum 1995, 76)

Bruno no desea volver a discutir –con nadie, ni con él mismo– sobre el sentido del arte en la revolución, o viceversa. No puede ser tan objetivo como para asimilar la influencia de ambas en su vida, y tampoco llega a tal grado de subjetividad como para desechar una y quedarse con la otra, porque “para que ocurra otra cosa, es preciso, ante todo, que las pasiones estén contenidas” (Durkheim 1971, 198), lo cual no es una opción en medio de la incertidumbre que le desmorona la poca entereza que le resta. En suma, necesita de las dos pero sin permitirles ser una sola. Posición puramente desencantada que le cierra los ojos a la verdad (que AnaCarla no está), y le abre los oídos a la incertidumbre (la de renunciar al arte como se renuncia a un empleo de oficina).

En sus notas al pie deja constancia de su malestar con la pintura, y con aquello que esta pretende representar. Deja de lado el tema de AnaCarla y la distancia (física y metafísica) que le separa de ella. Deja también de lado la situación social y política que, como una *anomia* implacable, se interpone entre sus deseos y los empuja en sentidos opuestos. Centrado ahora en la creación como tal, en sus dudas sobre esta creación y en la inutilidad de lo creado, va tejiendo una serie de reflexiones que son parte del texto narrativo, y de él mismo como un “personaje desconcertado por lo insólito y el azar que [...] va construyendo una teoría acerca de la invención y la verdad” (Vallejo 1996, 21). Porque necesita inventarse la verdad para no declararse vencido ante la *realidad real*, como dice el protagonista desencantado de Ubidia (2004, 237).

Se cuestiona la capacidad de “representar la clase social del personaje en la pintura sin incurrir en la caricatura del cuerpo” (Adoum 1995, 16). Y esta misma duda tiene su paralelo cuando pretende recrear el cuerpo de AnaCarla en el lienzo, ya sea copiándolo y trasladándolo semejante a un mapa de América Latina, que es ella misma, o cubriéndola de pintura e imprimir directamente en el lienzo la forma de su cuerpo. Pero ya no es más que una huella que se ha quedado sin su soporte original, físico, demostrando así su “ninguna misión ni sentido sobre la tierra, como no sea la confirmación, a través del cuerpo, de un cierto existir inapelable” (Lipovetsky 2003, 392). Entonces ¿es también AnaCarla una caricatura en la mente de Bruno Salerno, donde la ha pintado infinidad de veces procurándole el rostro de la muerte, la mueca de la tortura o el vacío como la incertidumbre de su paradero?

Lo mismo le sucede cuando finalmente logra verse a sí mismo, pero esta vez solo, lejos y sin AnaCarla. Es verdad que tiene a Karen a su lado, pero a pesar de su presencia

real, la no presencia de la otra se impone porque siempre tuvo más que decirle, mucho más que demostrarle y, obviamente, también mucho más que perder. Cierra los ojos pero no se encuentra. No puede ver dentro de sí mismo al que es, y mucho menos al que fue, aun cuando “todo lo que uno pinta es parte de un inmenso autorretrato, así como todo texto es parte de una autobiografía” (Adoum 1995, 130).

Él mismo es su propio retrato. Un retrato viviente que camina, habla, duerme y sigue con su vida. Pero por fuera de los cuatro lados del marco, se ve inacabado, como si se hubiese pintado solo del pecho para arriba, de espaldas a una pared negra, que bien podría ser el silencio de colores en el que nada a diario. Siente que le falta algo, cuando en realidad lo que le falta es alguien a quien conversarle de ese estado curioso de inacaba figura en que se ha convertido por medio de otro tipo de *anomia*, la de la “quiebra relativa del orden normativo” (Reyes 2009, 162).

Y a todo esto se suman los problemas cotidianos, casi intrascendentes, que son también retratados a una distancia incluso mayor de la que le separa de AnaCarla. Enfocado como está en conservarla viva (porque para estos momentos ya no sabe si ha muerto o simplemente no está), todo lo demás pierde consistencia, como si el aire se volviera de repente corrosivo y deshiciera a todo y todos, llevándole a advertir aquello de que

“La primera explicación que viene a la mente y, por lo mismo, la que más riesgo corre de ser errónea, es que, cuando los problemas humanos son tan viscerales, tan a cuchillo, tan a ciegas como los nuestros, el artista no tuvo tiempo de mirar el paisaje o lo fue dejando para después, un después de que no llega todavía. Pero, diría un abogado del diablo, quienes jamás miraron los problemas hicieron arte abstracto o geométrico, no paisajes ni interiores ni naturalezas muertas.” (Adoum 1995, 135)

Incluso cuando “la idea de la revolución como vía de transición histórica cae en un desprestigio creciente” (Echeverría 2001, 25), de todos modos intenta desprender de su arte de todo aquello que lo hace ser inútil, y que no es más que una costra de suciedad adherida con rencores, desencantos y utopías descalabradas. Sabe que AnaCarla no volverá. No hay nada que le haga hacerse ilusiones al respecto, y sabe también que las dictaduras no caerán de la noche a la mañana por obra de las revoluciones, ya que, como dice Granés, “con ellas no se liberaba nada. [Solo] Se creaba cierta ilusión de libertad, pero no se debilitaban las estructuras del antiguo mundo” (2011, 193).

Pero sobre todo sabe que la pintura no resolverá nada (¿cuándo lo ha hecho?), aunque puede, eso sí, dejar una constancia visual de los horrores presentidos a la distancia, desde su exilio de fronteras y de cualquier emoción inclasificable.

Y aunque alguna vez pensó que no –porque eran los momentos de la negación–, ahora sí le “sirve de consuelo lo que Van Gogh escribió a su hermano, cuando dice que una tela blanca tiene miedo del verdadero pintor apasionado que se atreve y que ha sabido vencer la fascinación de ese ‘No eres capaz de nada’”¹⁵ (Adoum 1995, 163).

Para Bruno Salerno todo lo vivido podría ser respuesta suficiente, de tal forma que sus desencantos encuentren la forma de volver a creer en las utopías, las de las luchas por las causas justas, y las del arte como un reencuentro consigo mismo. Y, ¿por qué no?, de un nuevo reencuentro con AnaCarla, dondequiera que se encuentre, como el ejemplo de que si bien se pierde lo que amamos, permanece con nosotros por el arte de imaginar, y así, permitirles vivir un día más.

2.3 Bruno *Pintor*: el desencanto en el arte de la pintura vacía

Quito, la ciudad en la que vive el *Pintor*, se encuentra al borde de muchas cosas: de una erupción volcánica, del colapso financiero, del siglo y del milenio. En suma, al borde del *desencanto* disfrazado de posmodernidad que predica la facilidad y la puerilidad masificadas de los placeres que invaden los cinco sentidos, pero que son también desechables y pasajeros, como el arte, que es lo que seguramente piensa en aquel momento ese hombre de cincuenta años al filo de su propia catástrofe.

Porque Bruno se siente incapaz de hacer frente a toda esa barahúnda a la que se ha reducido la realidad. Y parte de la realidad la conforma su arte en el que sus pinturas parecen haber corrido la misma suerte que el sentido común frente al fin del milenio. Es por eso que necesita liberarse para siempre de todo aquello que no le significa nada, y que en su momento le significó todo. Es quizás aquí donde la *anomia*, que “todos los días repite los mismos movimientos con una regularidad monótona” (Durkheim 1967, 315), hace acto de presencia con mayor fuerza, y con consecuencias catastróficas.

El *Pintor*, desencantado con esa ideología revolucionaria de otros tiempos, es también un desencantado con el arte como medio para lograr concretar las utopías, a

¹⁵ Originalmente dice “Y no sirve de consuelo lo que Van Gogh escribió a su hermano...”

sabiendas que de lograrlo perderían su estado de misticismo y pasarían a conformar el paisaje de lo real, donde la única forma de lograr algo es saltándose las propias convicciones y pasar a ser uno más del montón, “porque, al parecer, aquello era el único mandato de la realidad real” (Ubidia 2004, 198).

Así que decide terminar con todo. No solamente por la inutilidad de la pintura en una época en la que apenas es recibida como un producto más por una sociedad atrapada por el consumismo, y que la tiene empachada de inmediatez, de “noticias de actualidad, asesinatos, revoluciones, amenaza atómica o bacteriológica, toda la sustancia apocalíptica de los medios de comunicación masiva” (Baudrillard 2011, 221), en la que también se inscribe su propio quehacer artístico por encontrarlo trivial, sin fuerza ni razón de ser. Y es en “su última exposición, en una galería de arte que brillaba rotunda con todas sus luminarias encendidas” (Ubidia 2004, 9) donde da por terminada su faceta de pintor. Para disgusto de los presentes y de los dueños de la galería, en lugar de los cuadros previstos expone lienzos en blanco que no son más que la prueba del cansancio de su mente.

Pero estos lienzos en blanco son algo más que un impulso inesperado. Porque desde hace mucho tiempo que se cuestiona sobre el valor real que tiene su arte; no el valor monetario, sino el social. E incluso el valor de la interpretación que cada quien puede darle a sus pinturas cuando existe esa imperante necesidad de que toda creación artística –sean estas en forma de libros, cuadros, esculturas, montajes teatrales, composiciones musicales, etc.– debe tener a la fuerza un significado, un sentido profundo, una relación directa o indirecta con un aspecto de la realidad que ayude a comprenderla desde las estéticas de la forma, el color, el sonido, el movimiento y las letras y sus encantadoras metáforas que endulzan la vista. Bruno *Pintor* no pretende nada de eso. De hecho, al ser indagado sobre un posible sentido, quizás abstracto, de los lienzos en blanco, se limita a responder “casi con desdén, que su muestra no tenía ningún significado especial” (Ibíd., 10).

Y realmente no significan nada o, en su caso, nada de lo que los otros esperan que pudiera significar. A menos que encuentren fascinante el desprecio que el *Pintor* ha desarrollado por la pintura y por cualquier manifestación artística en general. A menos que comprendan cuáles son las motivaciones que le han llevado a terminar su *carrera* de una forma tan poco ortodoxa. Y a menos que pudiera asimilar un hecho puntual en

cualquier expresión artística: que la nada a veces representa el todo, precisamente porque permite concentrar toda la atención en los más insignificantes detalles, seguro de que

si se enseñaba al público a apreciar cada uno de los ruidos [en este caso matices] que conformaban el trasfondo sonoro de su existencia, las personas aprenderían a aceptar la vida tal como era, librándose de quimeras, sueños e ideales que solo causaban turbación (Granés 2011, 61).

Y la negación de este sueño ideal es el que le abre los ojos para confirmarse en la certeza de que el arte no tiene ya nada más que ofrecer al mundo cuando lo que quieren es algo *bonito* que “en los últimos años, [...] como un gran pez depredador, había ido devorándolo todo” (Ubidia 2004, 15), desde la estética de las formas y los colores hasta el mismo ejercicio de contemplar una creación sin necesidad de caer en los lugares comunes de la admiración y la elocuencia para el artista. Van Gogh, en vida, nunca fue famoso, y, sin embargo, actualmente sus pinturas son cotizadísimas y la figura del artista elevada a un pedestal del que sin duda renegaría, y buscaría escapar a cualquier costo.

Y Bruno *Pintor*, antes que caer en el mismo juego de las adulaciones, prefiere verse odiado y despreciado. Así al menos tiene tiempo para dedicarse a otros asuntos más relevantes que andar aceptando con cara de perro amaestrado las limosnas de los adultos superficiales y fugaces, como todo en esta posmodernidad vertiginosa. Para él, la *anomia* era esto precisamente, una “tendencia contagiosa *depresiva* (fatiga, suicidios, neurosis), pasando por las conductas colectivas de evasión” (Baudrillard 2011, 223) que también le eran evasivas.

Porque pudo hacer algo más que exponer unos lienzos que ni siquiera habían sido tratados para recibir el óleo, o cualquier cosa, como a alguien se le ocurrió sugerirle: “¿Y si usted toma las latas de acrílico y pinta, ahora mismo [...] en algún lienzo, esas manchas tan bonitas...?” (Ubidia 2004, 13) Y no lo hizo porque lo *bonito* no había tenido para él jamás un atractivo artístico. Todo cuanto había hecho y rehecho a lo largo de su vida quedaba resumido en la nada que representaban esos *cuadros*. Porque así cuadros, lo que se dice cuadros, no eran. A menos que se considere su geometría para llamarlos así.

Pero bien vistos (nadie más que Bruno *Pintor* puede verlo) también son una representación simbólica de su desprecio por lo que fue y lo que posiblemente será. Si antes era un pintor medianamente famoso, ganador de premios y reconocimientos, eso se termina en el ahora, una vez que “eliminada la historia, ya no hay ‘deudas’ con un pasado

arquetípico ni ‘obligaciones’ con un futuro utópico” (Albino 2007). La historia que busca eliminar es la de su esencia de artista, e inscribirse en esta corriente del posmodernismo vigente y dejar que su mente divague sin pensar. Porque no quiere volver a pensar en nada más que en la Fundación, a la que dedicará todo su tiempo y esfuerzo para hacer de ella un baluarte de las nuevas expresiones artísticas de la ciudad.

Maldita ciudad que se consume entre la incertidumbre del volcán y la inestabilidad financiera que amenaza quebrar bancos y hacer más pobres a los pobres y a los ricos, pues más ricos en algunos casos.

Sin embargo, no puede evitar pensar en los “cuadros que quedaron en su taller, aquella gran terraza cubierta que llamaba su Madriguera” (Ubidia 2004, 16), y que son la prueba de lo sencillo que supone dejar de repente todo, sin lástimas ni nostalgias, incluso harto de “esas manchas elegantes, virtuosas, hechas de un modo mecánico y aburrido [que] eran tan vacías como el mismo vacío” (Ibíd., 16). Desencantado con su arte, a veces se siente incluso como esos “antihéroes derrotados, con su capacidad de resistencia y su orgullosa aceptación de la derrota” (Amar Sánchez 2014, 370).

Pero esta derrota de Bruno tiene una salida. Fácil, como poco a poco se da cuenta que es la vida cuando no hay más intereses que los fugaces, y la moralidad se ve desplazada para dar paso a otro tipo de convicciones. Porque ahora está convencido de que, si bien el arte no resuelve nada, si bien la pintura pasó a convertirse en un ejercicio inútil y al que hay que erradicar, también cree firmemente que seguir el juego de la corrupción no es tan malo, porque todos lo hacen. Pero asimismo corre el riesgo de “haberse pasado toda la vida buscándose ‘una personalidad’ para tirarla en los últimos años, por la borda, sin pena ni gloria” (Ubidia 2004, 32). Una disyuntiva que le compromete desde todos los ángulos: personales, artísticos, afectivos, legales y éticos.

Sus lienzos en blanco son otra forma de expresar su *desencanto* frente a la pérdida de las utopías. ¿Qué otra cosa son, sino, la nada, la blancura total, un espacio virgen que puede ser ultrajado por cualquier cosa? Si bien “la sociedad utópica es la sociedad del utopismo” (Nozick 1988, 300), el arte utópico es, por su parte, el arte del distopismo que no encuentra sentido en su ser en sí mismo, porque todo cuanto le rodea es el resultado del *desencanto* con una modernidad que experimenta cierta mutación (por acción de la *anomia*) como indiferencia ante los cambios fugaces y constantes en los campos sociales, políticos, ideológicos y, por su puesto, artísticos.

“En un mundo consagrado a la indiferencia, el arte no hace más que acrecentarla”, nos dice Jean Baudrillard (2007, 19) porque precisamente el arte, que ha tomado el nombre de nuevo *arte conceptual*, apuntaba a que

Sus actividades estarían dedicadas únicamente a apropiarse de sus existencias, rechazando un sistema que alienaba y desecaba a las personas. Esta apropiación solo era posible mediante la creación de momentos, momentos que aceleraban el pulso y canalizaban emociones fuertes hasta convertir la vida en una orgía de experiencias singulares, alejadas de lo que ofrecía la sociedad en sus instituciones laborales y, sobre todo, en esa limosna engañosa que era el tiempo del ocio (Granés 2011, 134).

Definitivamente, frente a este desengaño, decide que no volverá a ser jamás parte de esta ilusión. Su Fundación es la tabla de salvación a la que se aferra ahora, convencido de poder “agrupar [...] a los artistas que estuviesen en contra de las imposiciones del mercado y de las relaciones públicas, y que quieran volver a las fuentes, pintar sin otra compulsión que la de representar la vida” (Ubidia 2004, 51). Que en suma, es la vida *posmodernizada* donde todo está permitido, y cualquier manifestación es pronta y tontamente asumida como válida para después caer en el olvido.

Mientras la ceniza cae sobre la ciudad, mientras los bancos quiebran y el aire se llena de gases lacrimógenos, Bruno despacha lo último que le resta de su vida pasada. Con ayuda de AleXandra, por quien siente una pasión desmedida (ella también burguesa, pero qué importa), subasta sus cuadros, sus libros, sus esculturas, sus tesoros embodegados junto con él en la Madriguera. El resultado no es alentador. Apenas unos cuantos miles de dólares que no le alcanzan ni siquiera para comenzar. Así pues, el arte tampoco resultó útil como objeto de comercio, sumándose al “desencanto posmoderno [que] no ha hecho desaparecer el problema de fondo” (Lechner 1990, 17), que es el de la inutilidad de cualquier manifestación artística y su papel en la sociedad, ya sea el de guardián de las causas sociales, así como el de simple mercancía que puede ser intercambiada por dólares, que ahora son la moneda oficial.

Es esta otra faceta de la *anomia* que le empuja lentamente a caer en el juego de la corrupción, como ya fue explicado en el capítulo primero. Deja al arte ser lo que quiera ser. Ya no le importa. Apenas le quedan residuos de lucidez para criticar a la sociedad que ya no quiere ver lo que es realmente importante, y dice que “lo que pasa es que son ciegos. Sólo viven para ellos. No entienden lo importante que es el arte ni la belleza ni la gente que se ocupa del arte y de la belleza” (Ubidia 2004, 164). Y él, a pesar de saberlo,

de ser consciente de esta realidad, tampoco hace nada para volver sobre sus pasos y tratar de abrirles los ojos para demostrarles que no todo está muerto ni acabado.

Bruno *Pintor*, el que ya no quiere ser pintor, el que se deja llevar por la corrupción y conseguir el dinero que le falta para levantar su Fundación, es el mismo que sigue pensando en la posibilidad de que el arte –al menos su arte– todavía tiene mucho que decir, aun cuando

hoy, en la sociedad contemporánea, rebelarse, generar escándalo, desafiar las normas y los tabúes no es una actividad radical con la que un artista se expone a la marginación, la incompreensión y al desprecio de la burguesía, sino la manera más expedita de convertirse en parte del *establishment* (Granés 2011, 373).

Frente a este dilema, entre ser un artista comprometido, o un hacedor de arte irrelevante, se ve también entre el abandono y la renuncia, o hacer una reversa para darle de nuevo sentido a la pintura cuando creía que ya estaba todo dicho y hecho. Porque tampoco el juego de la corrupción y el chantaje funciona como creía. Entonces nada de lo propuesto podía alcanzar un término, feliz o infeliz, para al menos decirse que logró llegar a una conclusión. Y ni siquiera los afectos tienen en él un efecto real, sano. Porque hasta ellos se vuelven en su contra, primero con AleXandra y después con Margarita. Y con él mismo cuando ya no sabe a cuál de sus dos géminis obedecer.

Sin saber bien qué camino tomar, opta por el de los cuadros imposibles, como él mismo se ha demostrado tantas veces en su vida lo imposible que resulta ser entero y consecuente cuando la realidad (la maldita realidad real) es toda una amalgama de decisiones que no es capaz de tomar. Porque se vería gravemente mutilado de todo aquello que lo ha hecho ser desde siempre, después de haber sido “un hombre [que] se engaña y se ilusiona, ‘espera’ algo y es cuando comienza a andar un oscuro camino de sueños y miserias” (Mutis 2008, 385). Y como Bruno no desea volver sobre ese camino de incertidumbres, se refugia en la única certeza que le queda: confiar en que el arte sea la respuesta a una pregunta no planteada con tintes de posmodernidad donde lo imposible se hace milagrosamente posible, y donde la “voluntad coincide con la era de la indiferencia pura, con la desaparición de los grandes objetivos y las grandes empresas por la que la vida merece sacrificarse” (Lipovetsky 2003, 57).

“Piensa en un cuadro imposible: *El hombre indeciso*” (Ubidia 2004, 30), desde el momento en que se ve atrapado en medio de sus dos géminis (Cástor y Pólux, como él los llama) que pueden definir su total distanciamiento de la pintura y embarcarse en uno de los autos que se preparan para la carrera de costumbre, como era lo usual en esos días en que vivir consistía en dejar pasar la vida rápidamente frente a los ojos. Pero la imagen del hombre indeciso le planteaba también otro escenario: dejar de lado todo lo que había concebido como posible y hasta factible (el chantaje a su hermano Renato con los documentos proporcionados por el exsocio) y posponer su retiro como *Pintor*. Porque dentro de sí presiente todavía la posibilidad de hacer algo con su arte, de devolverle y devolverse el sentido y razón de ser de toda creación artística. Hacer frente al *desencanto* del “ser humano [...] que sueña con un futuro para sí mismo y para el mundo que la realidad siempre acaba desmintiendo” (Granés 2011 50).

Otro cuadro imposible, “un niño asfixiado mirando dentro del espejo la imagen de otro niño distinto que respiraba a pleno pulmón un aire claro” (Ubidia 2004, 214). Tal como se siente ahora atrapado, esta vez por la ceniza del volcán, los gases lacrimógenos por las protestas, pero especialmente por el hedor de la corrupción que flota sobre su cabeza y le hace desear ser parte de toda la podredumbre que le rodea. Frente a este *desencanto* opta por reinventarse, y busca la forma de cruzar el umbral del espejo para reencontrarse de nuevo con la *utopía* y lejos de esa “concepción de la criminalidad [que] ha estado sujeta a ideas acerca de lo que es anómico en una sociedad dada” (Reyes 2009, 160). Y también escapar de esa ciudad que se hunde en la crisis y el fin del milenio, que trae consigo el fin de todo lo que alguna vez fuera su propia razón de ser.

Ahora, con su álbum marrón en las manos, el que contiene las *carta-poema-pinturas* que alguna vez le regaló a Margarita, piensa “en varios cuadros imaginarios, imposibles: *Libertad y desolación, Hombre sin paraíso, La verdadera orfandad, El hombre sin fe*” (Ubidia 2004, 70), todos ellos como el retrato de sí mismo cuando se ve autodespojado del arte en el que creyó desde siempre, y en el que volverá a creer cuando finalmente se haga realidad el sueño de su Fundación. Junto al hermano perdido y encontrado, a su géminis al que ahora acepta como a un igual pero no como parte de su misma esencia, ni tampoco parte de la realidad real donde los “posmodernos tienen experiencia en un mundo duro que no aceptan, pero no tienen esperanza de poder

cambiarlo” (Gómez, 2007). Como él mismo comprende y acepta, pero por ello mismo se niega a renunciar a hacer el intento.

Estos como algunos ejemplos de los cuadros imposibles de Bruno *Pintor*, que se esconden tras el velo de su *desencanto* y se proyectan como un posible futuro donde los caminos se bifurcan y es él quien deba dar el paso hacia uno u otro: el arte o la corrupción.

Finalmente elegirá la primera opción, que le hará regresar al punto de partida cuando su exposición de lienzos en blanco fueron el detonante de su repudio a la pintura, y que ahora serán reemplazados por los cuadros de *verdad*, y que en todo ese tiempo no ha movido de su Madriguera.

Esta experiencia, de alguna forma, encamina a Bruno *Pintor* a creer de nuevo en su arte como un freno al vértigo de la vida que sigue sin más miramiento que el de hacer rotar al mundo y todos sus sinsentidos. Pero tal vez en medio de este ir y venir encuentre la manera de reconstituirse en las utopías de un cambio real y permanente, pero con la apertura a nuevas visiones y nuevas luchas que se desencadenan conjuntamente con el milenio que comienza.

Conclusiones

El *desencanto* es un tema complejo. No solo por la magnitud de su efecto, que puede percibirse a través del tiempo y el espacio, sino por la dificultad en abordarlo sin caer en el error de confundirlo con otros términos similares, pero que no son equivalentes. Así, el *desencanto* es sobre todo una actitud frente a cierto momento y lugar históricos. Una forma de desafiar el estado de las cosas (en el caso de las novelas estudiadas, la imposibilidad de concretar las revoluciones, la pérdida y la distancia, y el fin del milenio y la corrupción) que provocan malestares y descontentos. Y es allí donde se *nutre* de esos otros estados anímicos llamados desesperanza, desidia, derrota, desengaño, desánimo, etc., para constituirse, en conjunto, como la pérdida de las ilusiones, o, en el caso que nos compete, de las utopías.

Pero esta actitud (la del *desencanto*) no es espontánea. Para llegar a él, para que se haga manifiesto, es necesario que exista un encantamiento previo y que este pase, a través de la *anomia*, por un proceso de *desencantamiento* que adoptará una forma específica de acuerdo a las circunstancias en las que se inscribe. Como hemos visto en el caso de las novelas estudiadas, el *desencanto* con la revolución surge del encanto de la consecución y materialización de los ideales de una Revolución que venía gestándose años atrás de la mano de Fidel y sus *barbudos*, y que vio luz ese 1 de enero de 1959 tras la renuncia del dictador Fulgencio Batista. Una vez conseguido su objetivo, y tras hacer posible lo imposible, la *utopía* es despojada de esa característica particular y pasa a formar parte del paisaje cotidiano. Sin embargo, esto no significa que al dejar de lado el carácter utópico devenga el *desencanto* como una consecuencia inevitable.

Puesto que la *utopía* como tal no es buena ni mala, no puede definírsele de acuerdo a estas categorías radicales opuestas, porque en sí misma es de naturaleza neutral. Sí es, en cambio, una expectativa que se amolda a los deseos de los sujetos sociales que la persiguen; si lo que se busca es la justicia y la igualdad, el resultado será una sociedad más justa e igualitaria, y nadie puede afirmar que eso es malo. Pero si lo que se pretende es instaurar condiciones inequitativas, represivas y violentas, entonces la *utopía* pasa a convertirse en una distopía, donde los ideales utópicos se deforman para conveniencia de unos pocos y gran perjuicio de muchos.

Las revoluciones, por lo tanto, no son la única respuesta, especialmente si estas desvían sus objetivos en función de intereses personales. La gesta cubana, admirada y aplaudida en su momento, no logró ser replicada a nivel de toda Latinoamérica (lo cual era la *utopía* latinoamericana, especialmente de la izquierda), ya que si bien se mantuvo el afán de emular lo hecho allá, la realidad demostró que era inviable en un escenario que no presentaba las condiciones idóneas para que las luchas fermenten en un cambio real y permanente. Y tal vez una razón de peso es que en la propia isla, tras la alegría que representó la consecución de un ideal revolucionario, se mantuvo en “esa visión nostálgica e idealizada del pasado [que] supone, falsamente, que es posible retrotraer la situación [...] a las condiciones objetivas o subjetivas de los primeros años del triunfo de la Revolución” (Suárez 2000, 324).

En las novelas estudiadas, este fenómeno, que es el de la *anomia*, se hace presente cada vez que hay un intento de concretar el ideal revolucionario precisamente cuando se da esta “«desorganización social» como la pérdida de la fuerza reguladora que pueden experimentar las normas sociales” (Reyes 2009, 166), que afecta al colectivo (como Manuel y sus compañeros de lucha), así como al individuo que se ve de pronto solo, lejos de todo y de todos (como Bruno Salerno desde el exilio). La idea misma de un cambio social pierde sentido cuando se dan otro tipo de pérdidas, las afectivas, las creativas, las morales (como en el caso de Bruno *Pintor*) y les llevan a replantearse el sentido de su lucha, de su espera o de su ética.

Es así como el paso de la *utopía* al *desencanto* es el de la ruptura y la muerte de los ideales, cuando todo aquello que se pretende alcanzar ya no existe más, porque acaso jamás existió como una realidad real. Baudrillard habla de la “desaparición sistemática del mundo” (2002, 37), haciendo de él algo inasible y, por lo tanto, imposible de acceder, como los ideales que se buscan, pero ya están previamente condenados a desaparecer, precisamente por el empeño que ponemos los seres humanos en encontrarlos.

En *Teoría del desencanto* (1985) de Raúl Pérez Torres, desde las primeras líneas se nos plantea la situación en la que se encuentran Manuel y sus compañeros. De entrada son ya unos desencantados que viven una situación compleja, adversa y contraria a sus intereses e ideales. La dictadura militar, en el Ecuador de los años setenta –aun cuando no se invirtió de las características violentas como en otros países de Latinoamérica–, perseguía un modelo capitalista apoyado en el auge petrolero y la generación de divisas

como nunca se había visto en el país. Esta tendencia a la modernización provocó, por otra parte, el descontento de ciertos grupos que veían en ella la mecanización y uniformidad de los seres humanos, viviendo sus patéticas vidas vacías en medio de una ciudad de cemento, como dice Manuel, y que en cierto modo apoya Bruno *Pintor*.

Para Bruno Salerno, en *Ciudad sin Ángel* (1995) de Jorge Enrique Adoum, el *desencanto* viene de la mano de la muerte, la desaparición o ese no saber qué pasó con AnaCarla, que se fue a ser parte de una lucha donde de antemano se ha predispuesto que pierdan los justos y ganen los tiranos. Este es también el escenario de las dictaduras, de la represión, de las injusticias sociales y la inequidad. Pero también se consume en el *desencanto* de la distancia, desde donde poco o nada puede hacer para remediar lo irremediable. Y este *desencanto* se ahonda a medida que sigue recibiendo informaciones variadas sobre la posible situación de AnaCarla, quien está sin estar, mientras que él está por los dos tratando de reconstruirse en un mundo en el que ya no encuentra su espacio propio.

Y finalmente tenemos a Bruno *Pintor*, en *La Madriguera* (2004) de Abdón Ubidia, desencantado con un país desgastado por la corrupción y la artificialidad como marcas de un posmodernismo que predica el facilismo y la inmediatez de una vida que se ha vuelto desechable. Pero es también el país del volcán que amenaza con hacer erupción, la crisis del sistema financiero, y por último se ve atrapado en un mundo que vive el ocaso del siglo y del milenio, que camina de la mano del miedo por sus posibles consecuencias catastróficas, que en la práctica no llegan a producirse. Pero en el mundo particular de Bruno *Pintor* el volcán sí estalla y el cambio de siglo y de milenio sí trae consigo el fin de una etapa. La muerte del exsocio de su hermano es el detonante que consigue, al menos superficialmente, devolverle la confianza en su arte, y le lleva a reconciliarse con él.

Para cada uno de ellos el *desencanto* tiene su propio cariz, sus propias maneras de hacerse presente, aunque se trate del mismo *desencanto* que va de un lado a otro de la historia –de los sesentas a los noventas–, contaminando en su camino al entusiasmo que venía ya desgastándose desde el mismo momento en que la *utopía* fue concretada como una realidad, lo que determinó simultáneamente su propia extinción. De acuerdo a esta afirmación, lo que nuestros protagonistas persiguen no es la *utopía* en sí misma, sino el fantasma de la *utopía*, aunque no saben que se trata apenas de una nostalgia por aquello

que fue y tal vez no vuelva a ser. Sin embargo, siempre queda la posibilidad de reencontrarse en la búsqueda de la materialización de las ilusiones.

Manuel (*Teoría del desencanto*) logra reencontrarse en la escritura después de haber perdido la fe en ella, y la inutilidad era lo único que le quedaba de todo ese ejercicio vacío donde nada se concretaba, ni las revoluciones ni los afectos; Bruno Salerno (*Ciudad sin Ángel*) se resigna a hacer de la pintura la extensión de la vida de AnaCarla, no como una salida fácil a sus frustraciones, sino como el homenaje que le debe después de haber hecho tan poco por ella en vida, o al menos en la vida que llevaban juntos hasta el día que ella decidió marcharse. Y, finalmente, Bruno Pintor (*La Madriguera*), después de caer en la tentación de la corrupción y de renunciar y renegar del sinsentido de su arte, se reencuentra con él y su hermano para levantar juntos los primeros pilares de su Fundación con el cual buscará reinscribirse en el mundo de la creación después de casi haberse destruido por efecto de la corrupción y la muerte.

“La ironía de la novela es la autocorrección de la fragilidad del mundo”, dice Lukács (2010, 70), y en las tres novelas estudiadas está tan presente el sentido irónico que hasta pasa desapercibido, y no nos damos cuenta de ello sino solo cuando llegamos al final y todo parece estar bien. Pero si consideramos que los cierres dejan un pequeño intersticio donde pueden colarse otras anomias, nos encontraríamos con un nuevo *desencanto* al que hacer frente, esta vez con resultados que solo podrán conocerse si acompañamos a sus protagonistas en este nuevo camino.

Por lo tanto, podemos decir que el *desencanto* es una consecuencia, que no existe por sí mismo, sino que deviene del efecto que la *anomia* ejerce sobre las utopías hasta hacerlas desaparecer, y en su lugar se instala esta actitud de “desencantamiento del mundo”, en palabras de Max Weber (1976), que parecería ser un epílogo sin esperanza.

Pero también el *desencanto* puede sacudirse de ese *des* si las condiciones son las adecuadas. En el caso de las novelas de Adoum, Ubidia y Pérez Torres resurgen ciertas esperanzas que parecían perdidas, porque “de todos modos, la ilusión es indestructible” (Baudrillard 1996, 33), incluso frente al eco de la muerte, la desesperanza y el exilio, pues todavía les queda el coraje necesario para creer en la posibilidad de la lucha y el arte como herramientas para construir algo parecido a un mundo donde la justicia y equidad sean los elementos para nuevos encantamientos y nuevas utopías.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Introducción al existencialismo*, 2da. ed., México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962
- Adoum, Jorge Enrique, *Ciudad sin Ángel*, México D.F.: Siglo Veintiuno, 1995.
- Amar Sánchez, Ana María. “Una narrativa entre la utopía y la derrota. Literatura y política en el fin del milenio”. En Ana María Amar Sánchez y Teresa Basile, coord., *Revista Iberoamericana*, No. 247 (Abril-Junio 2014): 327-371.
- Ambrosio, Fernet, “El intelectual en la revolución”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Ignasi Riera, ed., 2da ed., Barcelona: Editorial Laia, 1977.
- Araujo Sánchez, Diego. “Tendencias en la novela de los últimos treinta años”. En Hernán Rodríguez Castelo y otros, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, 69-99. Quito: Editorial El Conejo, 1983.
- Ayala Mora, Enrique, *Resumen de historia del Ecuador*, 3ra. ed., Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, España: Santillana S.A., 1991.
- Balseca, Fernando. “Ciudad sin Ángel”. *Kipus: Revista Andina de Letras*, No. 5 (II Semestre 1996): 91-92.
- “Sartre y la soberanía del escritor”. En Alicia Ortega, editora, *Sartre y nosotros*, Quito: Editorial El Conejo, 2007
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1996.
- *La ilusión vital*, Madrid: Siglo XXI, 2002.
- *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, 2da. ed., Madrid: Siglo XXI, 2011.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2002
- Benjamin, Walter, *El Narrador*, Santiago de Chile: ediciones/metales pesados, 2008.
- Carpani, Ricardo, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones de la Izquierda Nacional, 1961.

- Casullo, Nicolás. “La modernidad como autorreflexión”. En Nicolás Casullo, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- Cueva, Agustín, *Lecturas y Rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito: Planeta del Ecuador S.A., 1986.
- Chávez Aguilar, César. “Prólogo”. En Raúl Pérez Torres, *Teoría del desencanto*, 9-17. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2007.
- Donoso Pareja, Miguel, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito: Eskeletra, 2002.
- Durkheim, Émile, *De la división del trabajo social*, Buenos Aires: Schapire Editor, 1967.
- , *El suicidio*, Buenos Aires, Schapire Editor, 1971.
- Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1998.
- , *Las ilusiones de la modernidad*, Quito: Tramasocial, 2001.
- Fals Borda, Orlando, *Las revoluciones inconclusas en América Latina (1809 – 1968)*, 5ta. ed. México D.F.: siglo xxi editores, 1975.
- Follari, Roberto A., *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires: Aique Grupo Editor S.A., 1994.
- Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Fullat, Octavi, *El siglo posmoderno (1900-2001)*, Barcelona: Editorial Crítica, S. L., 2002.
- Girola, Lidia, *Anomia e individualismo*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- , “El estudio del problema de la anomia en América Latina”. En Clemencia Tejeiro Sarmiento, edit., *Émile Durkheim: entre su tiempo y el nuestro*, 184-191. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Granés, Carlos, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, México D.F.: Taurus, 2011.
- Guanche, Julio César, *El continente de lo posible*, La Habana: Ruth Casa Editorial: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2008.
- Hinkelammert, Franz J., *Crítica de la razón utópica*, Bilbao: Descleé de Brouwer, S.A., 2002.

- Holloway, John, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, España: El viejo Topo, 2002.
- , *Acerca de la revolución*, Buenos Aires: Capital Intelectual S.A., 2012.
- Jameson, Frederic, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Kierkegaard, Søren, *La época presente*, Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2012
- Kristeva, Julia, *Sol negro: depresión y melancolía*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., 1991.
- Larraín Ibáñez, Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Lechner, Norbert, *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- López Gil, Marta, *Filosofía, modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.
- Lukács, György, *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Lunacharsky, Anatoly, *El arte y la revolución (1917-1927)*, México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1975.
- Moreano, Alejandro. "El escritor, la sociedad y el poder". En Hernán Rodríguez Castelo y otros, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, 101-132. Quito: El Conejo, 1983.
- Moro, Tomás, *Utopía*, Madrid: Tecnos, 1992.
- Mutis, Álvaro. "La desesperanza". En Alberto Paredes, comp., *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*, 380-396. México: siglo xxi editores, 2008.
- Ortega, Alicia. "Trayectorias y memorias del diálogo con Sartre en la escena cultural de Quito". En Alicia Ortega, editora, *Sartre y nosotros*, Quito: Editorial El Conejo, 2007
- , "La novela en el período". En Alicia Ortega, coord., *Historia de las Literaturas del Ecuador*, Tomo 7, 121-174. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- Pérez Torres, Raúl. "El oficio del escritor". *Letras del Ecuador*, No 175 (Diciembre 1990 – Marzo 1991): 25-29.

- . *Teoría del desencanto*, Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012.
- Pirandello, Luigi, *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires: Editorial Sol 90, 2003.
- Portuondo, José Antonio, *Martí, escritor revolucionario*, Ciudad de La Habana: Editora Política, 1980.
- Quijano, Aníbal. "Modernity, identity and utopia in Latin America". En John Beverly, José Oviedo and Michael Aronna, editors, *The postmodernism debate in Latin America*, 201-216. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Ramos Torres, Ramón. "La anomia como concepto lunar". En Clemencia Tejeiro Sarmiento, edit., *Émile Durkheim: entre su tiempo y el nuestro*, 191-197. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Reyes Morris, Víctor. "El concepto de *anomia*: antes, en y después de Durkheim". En Clemencia Tejeiro Sarmiento, edit., *Émile Durkheim: entre su tiempo y el nuestro*, 159-177. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Rojas, Rafael, *Las repúblicas del aire. Utopías y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*, México D.F.: Santillana Ediciones, 2009.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada, 1969.
- . *El existencialismo es un humanismo*, Tercera reimpresión, Barcelona: Edhasa, 2004.
- Suárez Salazar, Luis, *El siglo XXI. Posibilidades y desafíos para la Revolución cubana*, Ciudad de La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2000.
- Tinajero, Fernando, *El desencuentro*, Quito: Editorial Universitaria, 1976.
- . *De la evasión al desencanto*, Quito: Editorial El Conejo, 1987.
- . "De la violencia al desencanto. Cultura, arte e ideología 1960-1979". En Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 11, 283-318. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991.
- Touraine, Alain, *El movimiento de Mayo o el comunismo utópico*, Buenos Aires: Ediciones Signos S.R.L., 1970.
- Ubidia, Abdón, *La Madriguera*, Quito: El Conejo, 2004.

- Vallejo, Raúl. “Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy”. *Kipus: Revista Andina de Letras*, No 4 (II Semestre 1995, I Semestre 1996): 15-32.
- , “La Madriguera”. *Kipus: Revista Andina de Letras*, No 17 (I Semestre 2004): 179-183.
- Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*, Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Buenos Aires: Editorial Diez, 1976.
- Zéraffa, Michel, *Novela y sociedad*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1973.

Artículos de internet:

- Gómez, Albino, *La era del desencanto*, martes 21 de agosto de 2007, <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2007/08/la-era-del-desencanto-por-albino-gomez.html>, Revisado: 9 de marzo de 2015.
- Olalla, Carlos, *Nosotros, la generación del desencanto...*, 9 de febrero de 2014, <http://laplacentaclandestinodeactores.com/nosotros-la-generacion-del-desencanto/>, Revisado: 16 de febrero, 2015.