

Carlos Béjar Portilla

**puerto de luna**

**la Rosa de  
Singapur**

Estudio Introductorio y notas por Raúl Vallejo,  
Profesor de la Escuela de Literatura de la  
Universidad Católica Santiago de Guayaquil



## PREFACIO

En una serie de entrevistas a escritores ecuatorianos realizadas por **Hernán Rodríguez Castelo**, crítico ecuatoriano de arte, con la colaboración de **Nila Velásquez**, en ese entonces directora del semanario **Tricolor**, suplemento cultural de **El Telégrafo** y actualmente Vicerrectora de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, a la pregunta "¿Cree haber empleado más de una técnica en sus cuentos, y qué técnicas, en caso de haberlo hecho?", **Carlos Béjar Portilla** respondió:

Casi todas las que conozco hasta el momento. La primera persona que entraña dos aspectos fundamentales: la apropiación del personaje y la fluidez de narración. Si se consigue la primera el resto viene por añadidura. Primera para segunda: narración con un interlocutor imaginario, crea un clima de magia, de irrealidad. Primera para tercera: estructura severa, ortodoxa; ritmo más que de lenguaje, de situaciones, propicio para la aventura en pasado. Tercera directa: es una especie de anticipo de novela tradicional. El narrador no se inmiscuye. Frío, convencional, crónica de teatro de marionetas<sup>1</sup>.

Para entonces, Carlos Béjar Portilla ya había ganado el Premio Nacional de Relato "José de la Cudra", 1969, (compartido con **José Martínez Queirolo** y **Jorge Torres Castillo**) por su libro de cuentos **Simón el mago**. En alguna medida, se había

convertido en un punto de referencia: con dos libros en 1970 (el ya citado y **Osa Mayor**) y un tercero al año siguiente (**Samballah**), Béjar inauguró una nueva forma de concebir la narrativa y, al decir de **Cecilia Ansaldo**: "auguró grandes perspectivas al cuento ecuatoriano"<sup>2</sup>.

Decir que Béjar es la línea de arranque de "algo nuevo" siempre será riesgoso por el riesgo que se corre con cualquier afirmación categórica. Sin embargo, y a pesar de no pertenecer a ningún grupo cultural en especial ni tener el reconocimiento explícito de alguno de éstos, él es la cabeza visible, la propuesta estética más madura, de un movimiento de escritores que irrumpe en la década del 70 rompiendo, definitivamente, toda atadura con el realismo de los años treinta; "Béjar amplió la temática de nuestra cuentística y ensayó la narración de ciencia-ficción, de corrosivo humor y del absurdo"<sup>3</sup>, y asumiendo una actitud irreverente con todo aquello que los antecedió. En enero de 1975, una suerte de editorial de la revista **Puño y letra** (en donde estaban **Fernando Nieto Cadena**, **Pedro Saad Herrería**, **Carlos Calderón Chico**, **Iván Egúez**, entre otros), decía:

Los grupos literarios existentes son en su mayoría una colección de espíritus refinados y exquisitos que se reúnen para intercambiar poemas como quien cambia banderines en una competencia deportiva; del mismo modo intercambian loas, aplausos, chismes, diatribas y optimistas saluciones con sus respectivas adulaciones varias<sup>4</sup>.

Este tono irreverente va a estar presente en toda la literatura de Béjar y en su actitud frente a los intelectuales y artistas. A pesar de haber publicado en el primer número de la revista ya mencionada (en ese momento se llamó **Puño**) dos capítulos de su novela

**Tribu sí**, aparecida finalmente en 1981, Béjar nunca "ha pertenecido" a ningún grupo en particular aunque en su alrededor se haya desarrollado una bohemia cultural a la que pertenecieron casi todos los escritores de Guayaquil de los años 70 que se agruparon, fugazmente, a través de la revista **Sicoseo**, cuyo único número apareció en abril de 1977 y en el que obviamente, no apareció Béjar.

Apasionado por la experimentación, tanto vital como literaria, Béjar representa también la propuesta más madura de hacer literatura por el placer de escribir y leer literatura sin necesidad de explicitar el "compromiso político" o "moral"; no obstante, su literatura es muy rica en resonancias éticas que evidencian una disección crítica de la llamada "condición humana".

Hoy, Carlos Béjar Portilla nos presenta en este libro dos textos de ambiente marino (el mar es una de sus más queridas pasiones) que parecen resumir sus búsquedas literarias iniciadas desde ya hace veinte años: **Puerto de luna** conjunto de cuentos, y **La Rosa de Singapur**, novela breve.

Esta edición, profusamente anotada y con un estudio general de todos los textos de Carlos Béjar Portilla, busca, del estudiante del último año de educación media, universitaria y de los profesores de literatura, un acercamiento necesario a la obra de uno de los iniciadores de la "nueva narrativa ecuatoriana".

Los profesores debemos tener presente que estudiar la obra de los "nuevos" es un camino posible para conseguir de nuestros adolescentes la atención que la lectura de literatura requiere en la era del **video clip**. El ritmo de aventura de estos textos es un argumento más para lograr que nuestros jóvenes se aproximen al libro y pierdan el temor de adentrarse en

sus páginas. Facilitar el acceso a los textos de los "nuevos" y proporcionar los elementos críticos básicos para el estudio de éstos es ya un paso gigante en este esfuerzo por hacer de nuestros adolescentes un poco menos teleadictos y un poco más lectores permanentes de literatura. Y con estos vientos navegamos.

Quito, diciembre de 1989

## INTRODUCCION

Al estudiante que requiere aproximarse a la obra literaria de **Carlos Béjar Portilla**, este estudio introductorio le permitirá reflexionar sobre cada uno de los cuatro libros de cuentos que hasta hoy Béjar ha publicado (**Simón , el mago, 1970; Osa Mayor, 1970; Samballah, 1971; y Puerto de Luna, 1986**), comprobando las constantes temáticas y la propuesta estética desarrollada a través de los mismos.

La personal teoría de Béjar sobre la novela, presente en **Tribu Si, 1981**, nos llevará a entender con mayor claridad **La Rosa de Singapur**, la novela breve e inédita que en este libro presentamos. Una visión horizontal sobre estos dos textos es una buena manera de descubrir la cosmovisión de nuestro autor.

Y si bien Béjar nunca perteneció a ningún grupo en particular, se vuelve obligatorio situarlo en el movimiento cultural del país en el momento en el que él interviene y situar el contexto de histórico en el que se desarrolla tal movimiento. Por eso empezamos el estudio con un acercamiento a lo que fue el **tzantismo** en los años 60 y cómo se transformaron los intelectuales hacia la década del 70. Entonces se entenderá la afirmación que ubica a Béjar como el "iniciador" de una nueva actitud narrativa en la literatura ecuatoriana.



## DEL PARRICIDIO, SUS LIMITES Y LA NUEVA LITERATURA

### Años 60: los reductores de cabeza

Se ha convertido en **lugar común** empezar señalando, como parámetro de toda literatura posterior a los años 60, a la Revolución Cubana, sea para iniciar la adhesión o el rechazo a dicho suceso político por parte de quienes hicieron arte y literatura en dicha década.

A riesgo de llover sobre mojado, quiero puntualizar algunos aspectos que convierten a ese **lugar común** en un necesario punto de referencia histórico, toda vez que también impregnó con sus aires al movimiento cultural de Latinoamérica:

1) El proceso revolucionario cubano no es fruto de la casualidad ni de la "buena suerte" de los guerrilleros de Sierra Maestra comandados por Fidel Castro: es la continuación, ampliación y profundización del pensamiento y la práctica revolucionaria de Latinoamérica; es decir, consecuencia de un proceso histórico. Nombres como los de Simón Bolívar, José Martí, Eloy Alfaro, Emiliano Zapata, Augusto Sandino, Farabundo Martí, son los predecesores de Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto Ché Guevara. En un sentido histórico, las luchas de los campesinos mexicanos, salvadoreños y guatemaltecos, de las montoneras ecuatorianas y de los mineros bolivianos son las que inspiraron la gesta de Sierra Maestra.

2) Este proceso triunfante vuelca las miradas del mundo hacia América Latina: Europa descubre por segunda ocasión el continente y el resto del continente comprende que la revolución es posible.

3) Al calor de dos antológicos documentos, **palabras a los intelectuales**, de Fidel Castro y **El socialismo y el hombre en Cuba**, del Ché, se

produce una corriente ideológica que, sumando la herencia del joven Marx y el "Compromiso sartreano", funde la ética y la estética como propuesta para el intelectual revolucionario.

Influenciados por la Revolución Cubana, en la década del 60, sobre todo integrado por gente de Quito, apareció el grupo **Tzántzico** y se convirtió en la vanguardia del movimiento cultural. Los intelectuales tzántzicos -reductores de cabezas- y su revista **Pucuna** expresaron una vanguardia cultural caracterizada más por su **actitud** que por su **producción**<sup>5</sup>; es decir que, en términos generales, más importaba, **lo que se decía** que la manera o **el cómo lo decían** o, lo que es lo mismo, las intenciones políticas estaban por encima de los logros estéticos. Las siguientes fueron las constantes del mismo:

...el arte como actitud vital; el parricidio; las tesis del compromiso de la literatura; la poesía oral escenificada y agitacional, y a la vez la experimentación formal; la invocación y la propuesta de una cultura nacional y popular, el carácter subversivo de la actividad intelectual<sup>6</sup>.

El **parricidio** -dar muerte al padre, en este caso a "los padres literarios"- es una de las actitudes del movimiento cultural de los 60 y, en particular, del grupo Tzántzico. **Fernando Tinajero** recoge y teoriza al respecto centrando su preocupación en el problema de la **inautenticidad de nuestra herencia cultural**:

Herederos de una cultura que reconocemos inauténtica y conscientes de que nuestros antecesores, a pesar de sus buenas intenciones, son responsables de está situación en la medida en que fueron inadecuados los medios que

usaron para superarla, los jóvenes intelectuales que hoy iniciamos nuestra acción no podemos menos que volvernos contra nuestro pasado y negar su validez. Volvernos contra nuestro pasado significa asesinar a nuestros predecesores y asesinarlos sin piedad. Somos, en cierto modo, sus hijos, puesto que de ellos recibimos esta cultura que nos incomoda; pero nos duele serlo. Asumiendo en toda su grandeza el paso de nuestra ingratitud, nos volvemos parricidas<sup>7</sup>.

Esta actitud parricida debe ser total pero no puede ser permanente. Tinajero reconoce la orfandad en la que queda el parricida y la necesidad que tiene de reconstruir aquello que destruyó: "No es negando sino afirmando como se hace cultural"<sup>8</sup>. Y este es precisamente el **límite del parricidio**.

La actitud parricida de los intelectuales de los años 60 fue una actitud de ruptura que desembocó en la famosa toma de la Casa de la Cultura, en 1967, cuyos resultados, vistos a la distancia, no modificaron sustancialmente la correlación de fuerzas del poder cultural, y luego en la experiencia del Frente Cultural que terminó convertido en la expresión política de la estética maoísta ecuatoriana. O, como resume y ejemplifica **Agustín Cueva** en un ensayo reciente:

La cultura, en el sentido moderno del término, aparecía entonces como un enemigo, por más rasgos progresistas y hasta revolucionarios que poseyese. Si, haciendo honor a su nombre, los tzántzicos habían tratado originalmente de reducir las cabezas de la clase dominante y sus corifeos, ahora se trataba preferentemente de reducir las cabezas de los intelectuales por el solo delito de serlo.

Curándose en salud, algunos comenzaron a reducir la suya propia: Juan Andrade Heymann, que en 1961 había publicado esos **Cuentos extraños** de 'alucinante im-

aginación, de pasmosa soltura estilística' (según el atinado decir de Cecilia Ansaldi), once años después daba a luz uno de los libros más primitivos de nuestra historia: **Cuentos del día siguiente**. ¿Realismo socialista? Mucho peor: literatura de 'shenshi sensato' ávido de hacerse perdonar los 'pecados' de refinamiento y hermetismo de aquellos primeros cuentos, así como los de su segundo libro, **El lagarto en la mano** (1965). Buenos libros los dos<sup>9</sup>.

De la inorganicidad al dogmatismo, los intelectuales de la década del 60, finalmente no encontraron el resultado que querían: la revolución terminó en la cabeza de los intelectuales tal vez con la derrota del movimiento guerrillero en América Latina y la muerte del Ché, en Bolivia.

### **Años 70: petróleo, militares y crecimiento**

El final del quinto velasquismo, irónicamente durante el carnaval de 1972 y el ascenso del gobierno militar presidido por el general Guillermo Rodríguez Lara, marcaría el inicio histórico de la década. Agustín Cueva, en el artículo ya citado, resume la situación de la siguiente manera:

Si la dictadura de 1963-66 tuvo como trampolín las aterradoras manifestaciones de masas fanatizadas por el clero reaccionario y el imperialismo (que con maestría y humor evoca Iván Egúez en **El poder del gran señor**), la dictadura nacionalista de Rodríguez Lara (1972-76) comenzó, en cambio, invocando una deidad mucho más benévola: un barril de petróleo con el que literalmente se administró los santos óleos, con pañuelos o algodones empapados en 'crudo', a la ferviente multitud. Una nueva era había comenzado con este 'milagro' que constituía un definitivo parteaguas de la vida nacional.

Demás está recordar que, desde entonces hasta el fin del decenio pasado, el Ecuador se convirtió en uno de los países de más alto crecimiento económico en América Latina, con tasas en promedio superiores a las de Brasil y México. Pese al desarrollo desigual, o mejor por eso mismo, ello se tradujo en una acelerada modernización de urbes como Guayaquil y sobre todo Quito, que ahora sí empezaban a merecer el nombre de ciudades<sup>10</sup>.

El Estado árbitro se transformará en un Estado fuerte, que controlará la áreas estratégicas de nuestra economía y, por lo tanto, desplazará a los tradicionales grupos dominantes; asumirá procesos de búsqueda de lo nacional y otorgará bienestar a los sectores medios quienes serán los hijos predilectos del padre nuevo rico. Las ciencias sociales se especializarán, lo que hará del escritor de literatura un ser dedicado a la literatura: ya no tendrá que hablar más de sociología, antropología o historia, para eso habrá sociólogos, antropólogos o historiadores.

Desplazados por el ascenso de las masas en la escena política de la década del 70, y animados por el surgimiento a nivel latinoamericano de una literatura que busca una identidad propia a través de un lenguaje propio, parte de la intelectualidad tzántzica abandonará "la actividad cultural concebida como agitación y propaganda política y actitud vital...[para asumir] la creación cultural como proceso objetivo de producción"<sup>11</sup>.

### Los ecos de la nueva literatura latinoamericana

La llamada "nueva literatura latinoamericana", surge a partir de los años 60 con la aparición de jóvenes escritores, en su mayoría narradores -Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel

García Márquez, Juan Carlos Onetti, entre otros- y un público lector ansioso de consumir literatura. Al mismo tiempo, aparecen los críticos que para explicar lo nuevo tienen que recurrir a una revalorización de los escritores, sin cuya presencia no se explicaría el proceso -Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, entre otros-.

Las características e esta "nueva literatura" , son, principalmente:

1) desintegración de las formas tradicionales de la novela y el cuento: ya no se trata de una narración con la estructura típica -exposición, nudo y desenlace puesto que la categoría de "ficción" cobra importancia principal; el lector, se vuelve "lector-cómplice" y debe formar parte de la "ficción" propuesta por el autor (**Rayuela**, 1963, de **Julio Cortázar**, es un ejemplo típico: el autor propone al lector dos tipos de lectura: una, que empieza en el capítulo 1 y termina en el 56, y, otra, que empieza en el 73, y sigue por el 1, 2, 116, 3, 84, 4, 71, 5, 81, 74, etc., de acuerdo a una tabla sugerida por el autor);

2) La incorporación de múltiples niveles de lenguaje: ya no se trata únicamente de la "lengua literaria", sino de niveles que provienen del habla popular, del lenguaje cinematográfico, del lenguaje de la prensa, de la literatura de folletín, de la parodia de textos no literarios, del monólogo interior, etc. (**Boquitas Pintadas**, 1969, de **Manuel Puig**, recoge el lenguaje de la novela de folletín, por entregas, típica de las "revistas del corazón" pero introduce una línea experimental estilística que la ubican como una propuesta de "literatura popular"); y,

3) La novela entendida como obra totalizante, en el sentido de ser la fabricante de un universo propio, con mito e historia propios. (**Cien años de soledad**, 1967, de **Gabriel García Márquez**,

Premio Nobel de Literatura 1982, es un claro ejemplo de lo dicho: un pueblo imaginario, "Macondo", que simboliza el desarrollo y la decadencia de una sociedad agraria; la historia de una familia, los "Buendía", a través de siete generaciones, que surgen en un tiempo circular donde al final "el primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas"; son los ingredientes de una novela por donde la realidad, los mitos y los símbolos caminan libremente).

El primer número de la revista **La Bufanda del Sol**, aparecido en enero de 1972, es revelador del cambio ya citado en los intelectuales tzántzicos refrescados ya por los vientos de la nueva literatura latinoamericana. Los escritores que pertenecían al frente Cultural, para esos años ya habían sido expulsados casi en su totalidad del PCMLE (Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, maoísta) bajo acusaciones ridículas. Un grupo de ellos se reunió alrededor de la revista cuya nota editorial decía:

...Tendrá carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura <sup>12</sup>.

Este grupo estuvo integrado, entre otros, por **Raúl Pérez Torres**, que en 1970 publicó su primer libro de cuentos **Da llevando**, en donde evidencia lo que será su cuentística: seres en búsqueda de la inocencia perdida, situaciones marcadas por el conflicto desde un comienzo, desarrolladas con gran intensidad y economía del lenguaje; **Iván Egúez**, que para 1972 ya había publicado dos libros de poesía **Calibre Catapulta** y **Loquera es lo-que-era**, en

donde introduce el humor crítico como novedad en nuestra literatura, humor que estará completamente desarrollado en un tercer libro de poesía **Buscavida rifamuerte**, de 1975, y en toda su narrativa; **Abdón Ubidia**, que entonces escribía ensayos literarios y preparaba su primer libro de cuentos **Bajo el mismo extraño cielo**, publicado finalmente en 1979; y **Francisco Proaño**, quien nos entregó en 1972, **Historias de disecadores**, narraciones de buceo psicológico en las conciencias atormentadas de personajes que se nos van conformando con morosidad.

**Carlos Béjar Portilla** no participa activamente en el movimiento cultural de los años 60 cuyo centro es Quito, pero sigue con interés su desenvolvimiento. En Guayaquil, por lo general, -exceptuando el movimiento del Grupo Guayaquil de los años treinta-, los autores han preferido el trabajo intelectual solitario y la bohemia colectiva.

Por eso, en la década del 70, el propio Béjar fue el centro de un grupo de escritores, pero no su "centro literario" sino más bien su "centro vital" ligado a la tendencia mundial de los hippies, la moda zen, el amor libre, y los "viajes".

La actitud que reclama para los intelectuales - sobre todo para los escritores- el editorial de **La Bufanda del Sol**, en el sentido de volcarlos nuevamente al texto como preocupación fundamental, ya había sido asumida por Béjar Portilla en **Simón el mago**, y por eso es que decimos que, en gran medida, él inaugura la nueva actitud de la narrativa ecuatoriana. Hijo de su tiempo, Béjar también asumirá las mismas preocupaciones de aquel grupo de Quito. La publicación de su primer libro es, en el más exacto sentido de la palabra, una "irrupción" en el panorama de nuestra literatura. Sin contar con la novedad que introduce Béjar: la literatura de anticipación; **A.C. Dobleu**, **Osa Mayor** y **Dulce Lactancia**, son

buenos ejemplos de lo dicho.

## LOS CUENTOS DE BEJAR PORTILLA

### El juego de las anticipaciones

Con **Simón el Mago**, "nos entrega un cuento compacto, en el que impera la situación, casi sin diálogos, brotando siempre en conciencias individuales, comprometidas con los hechos, en una extraordinaria fluidez de expresión"<sup>13</sup>. Además, Béjar es un maestro en el juego de las anticipaciones. Sus vuelos de ficción le permiten, por una parte, pensar en el futuro de un mundo donde el concepto de **lo humano** habrá cambiado fundamentalmente y, por otra, realizar una crítica feroz a las estructuras actuales de poder.

**A.C. Dobleu**, el cuento con el que abre el libro, es una narración de anticipación, en donde los problemas de las sociedades computarizadas no son entendidos por los sentimientos "humanos" de las sociedades atrasadas: "La última vez, recuerdo, -dice el narrador- protestaron por la exterminación de los habitantes de Cronos. No entendían que era el único medio de asegurar la provisión de cronita que consumen las máquinas integradoras". Y si bien es cierto, el momento histórico del cuento no concuerda con la realidad inmediata de nuestro mundo, el planteamiento ético es completamente profundo y va mucho más allá de lo que se pueda "ver inmediatamente": enemigo de la humanidad es aquel que privilegia las necesidades del Estado por sobre las realidades de los individuos. Al final del cuento, una alusión humorística y cargada de ironía amplía las posibilidades de significación del texto:

Pienso que al regreso no voy a utilizar las máquinas integradoras. Más bien tomaré una de las naves. Aunque la travesía es lenta tendré la oportunidad de pasar por la tierra y recoger unos cuantos hombres. Los niños sienten verdadero deleite cuando juegan con ellos. A Eliso no le gustan. Le parecen demasiado agresivos y escandalosos.

En su segundo libro, Béjar se adentra críticamente en la sociedad del futuro y confirma con **Osa Mayor**, los elementos que ya estaban presentes en su primer libro. El profesor Alfred Heusser, protagonista del cuento **Osa Mayor**, busca a través de una computadora un "cerebro de sabio con instrucción Cosmos-téogónica. Especialista en cuestiones profundas. Origen de la vida. Diámetro exacto del Universo". La máquina, de acuerdo a las características pedidas por él, según las necesidades del Instituto de Reposición, va nominando a los candidatos: "Lukas M. Marken. Año de fallecimiento 2527. Director del Departamento de Investigación sobre insondables. Composición de Plasma Vital y Pequeños Organismos. Premio Nobel de Física en 2520 y de Biología en el 2525. Número de archivo 072". Pero ni Heusser ni los del Instituto están satisfechos. El doctor le dicta nuevos datos a la máquina, con mayor precisión y también con mayor pasión. Los del Instituto están por llegar para llevarse los resultados finales. El cuento ha llagado a su clímax.

Heusser en esta oportunidad sacó el mismo la respuesta y sin mirarla me pidió que la leyera:

-ALFRED HEUSSER. Falleció en el año 2468. Teólogo y Matemático de mucho renombre, desarrolló la Teoría de los Quantas, las Rectas Espaciales Absolutas y el Método de la Intensión como medida.

Su cerebro que ocupaba el número 0345 del archivo fue



reactivado y está en montaje sobre réplica antropomorfa. Desempeña en la actualidad el cargo de Director del Banco de Cerebros y Programación Repositiva.

Los visitantes no esperaron mucho. Heusser Luego de mirarnos por última vez les dijo:

-Lo que necesitan está listo. Iré con ustedes.

El desenlace encierra la crítica: lo que el doctor Heusser es y va a ser, es aquello que la máquina decida que sea. La máquina ha derrotado a la muerte pero también ha derrotado a la vida humana. Dios existe, es la máquina.

La máquina siempre como ser "demasiado" perfecto en un mundo al que le falta el "error". Por eso, en **Demasiado tarde para mirar las estrellas**, el problema de aquella máquina-diosa, X 221, es querer ser como humano: "Persiguen a X 221, el que se ha negado a ser inmortal". Desde la primera frase, el conflicto está planteado. X 221 había dicho a sus alumnos: realmente no sé qué decirles si me preguntan sobre los homosexuales. Supongo que les gusta y hasta creo que son felices a su modo. Pero sí me gustaría meterme ahora mismo entre dos muchachas de bonitas piernas". La culpa de X 221 es la duda por que en el régimen totalitario de la máquina la verdad siempre es diáfana, exacta. La sospecha es patrimonio de los hombres, por tanto expresión del atraso. La furia de los Dioses en contra de X 221 pone en el límite su propia inmortal existencia. Perseguido por todos, X 221 imparte su teoría de que los dioses deben ser mortales: "Nadie entiende que la grandeza que caracteriza a los humanos es su perentoriedad" y cuando está a punto de ser atrapado para llevarlo al encierro que le tienen preparado, consigue hacerse pedazos contra el suelo. El párrafo final del cuento es un alegato contra el abuso del poder y el control de la comunicación, pero asimismo es el reconocimiento de

que la presencia de los disidentes siempre permitirá la existencia de la vida:

Informados que fueron del suceso, los Dioses experimentaron una furia tremenda y a fin de borrar el mal ejemplo y la grandeza de X 221, resolvieron congregar a todos los testigos hombres, dioses alumnos y ellos mismos en la Gran Sala de Reversibilidad de la Memoria, para la cual habían programado previamente una historia de distorsiones, de años cero, de judíos y romanos y de un hombre que creía ser Dios y que sus congéneres para probarle lo contrario lo colgaron de un madero.

Era evidente que el propósito les falló y X 221 continúa siendo el más grande de los Dioses.

Los dos últimos cuentos de **Samballah: Dulce lactancia y la investigación debe cesar**, reafirmaron en su momento la capacidad del autor para los vuelos de ficción. El primero de los cuentos nombrados no sólo que nos ubica en el juego de las anticipaciones, sino que nos permite evidenciar la crueldad de un poder supertecnologizado, incapaz de amar.

Ted Dennis es el Jefe de la Sección Programación del Instituto de Genética Aplicada y Producción de la Población, nació de 24 años y realiza un pedido extraño. "Desde que Benson en el año 2829 aisló el factor Biótico por el que podían desarrollarse embriones en matrices artificiales, había transcurrido mucho tiempo. En el 3025 Hogges inventó las cámaras aceleradoras de crecimiento orgánico. En solo unos cuantos días los embriones se transformaban en seres adultos". El pedido extraño es "ese elemento extraordinario" que, introducido en la cotidianidad del mundo de la historia, permite el nacimiento del conflicto y, por tanto, la consumación del cuento: Ted

y Helena querían embarazo de nueve meses y un bebé que naciera de 0 años como, por ejemplo, en el siglo XX.

La solicitud, a pesar de lo extraño, es atendida. Finalmente, nace el niño que "llevaría el nombre del padre, sería biólogo como él y tendría en sus ojos el color de los de Helena", pero tienen que afrontar problemas de alimentación. El ser humano había dejado de ser mamífero y eso les impide tener leche materna, cuya composición química constituía "una curiosidad al alcance de eruditos, empolvada bajo toneladas de archivos fílmicos". Además la vaca había dejado de existir y "no era seguro si aún algún zoológico conservaba ejemplares de ésta". En un mundo donde las relaciones interpersonales han sido completamente suplantadas por las disposiciones de la máquina, el suceso no puede ser manejado:

Finalmente, en cierta forma aturdidos, nerviosos, por el incesante llanto del nacido y absolutamente seguros de haber asistido a un pavoroso salto atrás en la escala de la evolución, resolvieron declararse vencidos.

Por ello, ahora, Ted Dennis II, nos muestra acusadoramente desde lo alto de las estanterías del Museo del Instituto, su carita infantil aplastada contra un vidrio.

Esta es sólo una de las vetas de la narrativa de Béjar. Una veta casi inexplorada por los narradores ecuatorianos. En el juego de las anticipaciones, Béjar sabe guiar al lector, ambientarlo, hacerle creer que el mundo en el que se desenvuelve la historia es el mundo que existe hoy día; después, introduce el sentimiento de lo humano, generalmente tan común que por serlo ya no alcanzamos a sentirlo sino cuando nos lo presentan en medio de un ambiente no humano: lo cotidiano se vuelve extraño. A partir de

ese momento, Béjar tiene un cuento de profundas resonancias éticas. El alejamiento de la realidad le permite aproximarse a la profundidad de esa misma realidad.

### Los múltiples narradores utilizados por Béjar

Béjar utiliza con maestría la primera persona que se dirige, de manera coloquial, a un interlocutor tácito, lo que permite al lector entablar diálogo con el narrador como, por ejemplo, en **Adiós Glenn Miller**:

Y como te digo, la época, la época, era eso. Recuerdo perfectamente todo o casi todo, cómo no habría de hacerlo.

Con esta "primera para segunda", Béjar acerca al lector, le "da confianza" y lo sitúa dentro del conflicto. Así, en **Macachafa no es hotel**, el discurso de lo absurdo, ese fluir de una conciencia "en viaje", debe ser asumido por el lector:

Mira ve, un larvero los pájaros y el sol, decí que no es una oración, hermano Sergio, el de las cartera de suela y las gubias, nuestro cuartito de las peñas lleno de trapos de colores, pero ahora todo es recuerdo, tenís macachafa, no le digo a este otro Sergio que es el mismo, yo que pensé este hombrecito trae un aliciente, alquito, comprendes.

Esta "primera para segunda" también es utilizada hacia un destinatario determinado. Un segundo personaje que es conflictuado por lo que el narrador en primera persona nos está contando; un segundo personaje del que sabemos lo que el narrador en primera persona nos cuenta; un segundo personaje

que se dibuja por boca de otro, como sucede en  
**Pobre tu chino llorando:**

Pobre tú chino llorando Siboney o Guantanamera en un helado banco de Madrid, y ayer no más con ella en la Puerta del Sol rasgando dos guitarras olorosas a llanto...

Tú tocas por lo menos. En el festín de la migaja puedo ver ex tupamaros que venden muñecos de papel, allendistas desterrados a los que persigue la cortesía internacional, uno que otro ecuatoriano bailando la chola cuencana para sobrevivir...

Haremos nuestro propio arte, Chino, sin las gordas goyescas, sin el miedo y el asombro...

Mientras tanto, toca Chino, toca, a ver si tu sonido tiene la fuerza de romper.

De la misma manera, en **Pensándolo bien**, la narración de primera para segunda le permite el lector ir construyendo una historia de disputa de amores que termina con la muerte de uno de los protagonistas. El ambiente creado por la narración nos lleva de la mano a pensar que el narrador es el protagonista que quedó vivo en la disputa. Un inesperado cambio de dirección nos sorprende, al final, cuando descubrimos que, contrariamente a lo que creíamos, el narrador es el muerto:

Te dije: vamos, vamos a las Montañas Azules...

Piensa además que van a estar todos: Gabriel, Josefina, Pepe, el que murió hace treinta lunas...

Estoy seguro. No viste cómo desenfundamos. No estabas cerca y yo al principio dudaba. Los soldados, este maldito botín, tu inmenso cuerpo bello y tu risa que enloquecía ...

Pensándolo bien, Pepe, creo que ya no necesito del

entierro y vamos a salir nuevamente juntos y no será necesario disputarnos las muchachas. Ahora recapacito y lo sé todo o casi todo. Como, por ejemplo, que nadie tendrá que preparar mis funerales. Se realizaron hace treinta lunas. Pensándolo bien, Pepe, tú eres el vivo y yo soy el muerto.

**Segundo tiempo**, su cuento seleccionado para ¡**Goal! Siete historias de fútbol**, antología editada en México por editorial Extemporáneos, en donde aparece junto a **Mario Vargas Llosa, Fernando Alegria y Mario Benedetti**, entre otros, es un clásico, dentro de su narrativa, de lo que es la utilización de la primera persona en tono coloquial y también de lo que es la recuperación de los temas populares -el fútbol, en este caso- y sus formas expresivas. Desde el comienzo está marcada la intensidad y es como si el autor abriera de pronto la puerta y nos presentará un personaje que comienza a narrar sin preámbulo:

Eso mismo le digo. Si a 'Cascarita' se le ocurre cruzarla por la izquierda así, en forma total, era seguro que yo la agarraba de chanfle, pero el otro aflojó y tuvo miedo de driblar en la línea del corner y para no perder el cuero prefirió, el menso, tocar los botines del back centro y los hizo refugiarse en tiro esquina.

¡Que le cuento! Faltaban minutos para terminar y la general era un despelote completo, gritaban y ya invadían en grass para celebrar el empate y sacar a los locales en hombros. Con ese punto, ganaban el campeonato.

Un cuento que recurre al típico lenguaje futbolístico pero que no se queda en la mera repetición o calco folclórico. El personaje-narrador que empieza coloquialmente con aquel "eso mismo le digo" que nos hace suponer que la conversación viene desarrollándose desde mucho tiempo atrás, evidencia su



conflicto personal y destapa su propia situación con el final sorprendente del relato, que, en definitiva, nos cuestiona el nivel de verdad de todo lo que nos ha sido narrado:

Ya le conté cómo nos anularon el gol del zurdo Gobeá faltando treinta segundos y estábamos jugando el descuento con el público metido dentro de la cancha cuando un mal rechazo de la defensa me permitió desviar la esférica hacia la izquierda en donde el ñato la cogió solo y enfiló potente cañonazo a media altura hasta el mismo fondo de las redes, así fue que nos llevamos las Copa.

Ahora, si usted quiere que le cuente el partido que jugamos con Santos en sesenta, pida media botella más de caña, bríndeme otro trago y verá lo que es candela.

Béjar recurre también a un narrador colectivo, un "nosotros" que representa la acción de un grupo, una jorga, una "tribu". Ese plural intenta convertir en cómplice al lector, en testigo de una acción que le está siendo narrada y de la que anhela participar. Una suerte de invitación para la fiesta. Pero también significa una propuesta de solidaridad entre aquellos seres que disfrutaban la vida con lo bondadoso y perverso que posee. En **Henry Fiol**, el sujeto plural que protagoniza "La fiesta" es también el sujeto plural reprimido por los agentes de un orden que intenta matar a la alegría y toda manifestación espontánea, a nivel sensorial, de las personas:

Aquella noche en que asistimos al baile organizado por los tripulantes, se presentaba Henry respaldado por la Sonora del maestro Rodríguez. De relleno los dicharacheros y negritos salsómanos del combo de Esmeraldas ...

La música era grande, salvaje, como si un continente

entero estuviese sonando para narrar la historia de una gran rencilla, parte para siempre de ella. No obstante, Henry, con la piel prendida a ese sino trágico de las lagarteras pobres, dominó a los beodos y continuamos bailando hasta el amanecer.

Entonces llegó la policía y empezaron a embarcarnos uno a uno.

Ese mismo narrador plural es el que nos cuenta la historia de **Mañuco**, representando a una conciencia colectiva que se forja sus propios antihéroes, seres marginales y marginados por una sociedad que los obliga a realizar acciones desesperadas. Angustiosa expresión de seres condenados a la delincuencia:

Le decíamos Mañuco, el hijo de la paisana, pero ese no era su nombre y tampoco la madre, que se sepa, había nacido por los Andes.

Era como quien dice, puro decir y nada más, como a mi patucho; a Tono, gallineta; al Negro, Hortensia.

Hay un cuento terrible, cruel, llamado **Onomástico**, en donde el narrador plural es también un narrador cómplice. Están celebrando el cumpleaños de un niño. Algunos matrimonios han asistido con sus hijos. Por un lado los niños y las mujeres, por otro los hombres. Estos, encerrados en un cuarto fuman "yerba" y enloquecen. El cuento tiene un final macabro que distancia al lector de la complicidad de aquella "jorga" asesina:

Estábamos en la habitación del fondo y de cualquier forma se escuchaban los ruidos de los niños...

Miguel dijo que sería una gran cosa el que pudiéramos conseguir para esa noche algo de "yerba"...

Eramos ocho los que estábamos decididos a seguirla porque el sordo Gavica se quedó dormido y otro no fumaba...

Platicamos un rato más y Miguel haciéndose el chistoso empezó a desnudarse como bailarina. Ya encuerado se fue en puntas de pies hasta donde las señoras y éstas armaron otro alboroto.

Los niños parece que no entendían bien lo que pasaba porque iban de un lado a otro gritando y con lloriqueos de pura malacrianza. Otros estorbaban la diversión halando a sus papás de las camisas y tumbando los objetos.

Felizmente, cuando llegó la policía ya había hecho callar a algunos utilizando el cuchillito de partir tortas que encontré en el comedor.

En **Samballah**, si bien el narrador está en tercera persona, el sujeto es colectivo. Un cuento de resonancias épicas, en donde un pueblo entero, los samballanos, busca incesantemente la tierra prometida, que no es la de Moisés:

Llevaban docientos mil años en busca de Agadhir, la Celeste, ciudad del bien, de la belleza.

La utilización de la segunda persona en **La piel** le permite ambientar la nostalgia de un imposible: en el amor no se poseerlo todo, la piel -en tanto materialidad- siempre es compartida. Indudablemente, este narrador en segunda persona también permite distanciar al personaje y, al mismo tiempo, mostrarlo como si fuese recorrido por una cámara de cine:

Cortas al cielo con una hoja de afeitar y es una lámina azul, delgada, o un durazno que perdió la cáscara o el terciopelo o las alas de un ángel, tocas con tus dedos broncos esa débil estructura transparente casi una veladura que te oculta el paraíso de las puertas de la vida,

amas, hermanito, simplemente amas, y es tu piel, de eso estás seguro, consciente. Es ella, lo que la cubre, algo así como un ganchito en que colgaste el alma.

En **Epílogo imaginario**, por **Jorge Luis Borges**, el último cuento de **Puerto de luna**, Béjar transforma a una persona, el escritor argentino Borges en un personaje-narrador y utiliza como recurso de verosimilitud la imitación estilística del mismo. El cuento es al mismo tiempo homenaje a un escritor admirado por el autor del que reconoce su influencia y malabar de escritura en el que Béjar demuestra sus habilidades con el lenguaje:

Aún no entiendo cómo burló la vigilancia, pero, tratándose de un intruso del futuro como aseguró ser, opté por recibirlo.

Me dijo que era escritor y que, para ser preciso en el motivo de la visita, no le interesaba otra cosa que yo le epilogara un folletín de historias escritas treinta años después.

Pensé para mis adentros: este pájaro ha leído mi libro de los seres imaginarios en el que describo a uno de su raza que no vuela hacia adelante sino para atrás, porque no le interesa el lugar adonde va sino el lugar en ya ha estado, y me puse en guardia.

El tono borgiano del texto está logrado y en el fondo del texto no deja de existir cierto humor con el que Béjar continuamente desacraliza a la literatura, al corregir ciertos datos de uno de sus cuentos (**Puerto de luna**) por boca de Borges y poner en duda el dato histórico proporcionado por él mismo:

Por lo demás, le espeté, su narración es incoherente y parece destinada a lectores incautos, lo que es peor,

contiene inexactitudes históricas que no voy a pasar por alto.

Por ejemplo, apunta usted, en la historia que denomina 'Puerto de luna' que el Capitán Von Ho-Ilock, denominado con justicia, 'El Sanguinario', fue holandés. Craso error. Nació en Bremen en agosto de 1774. En el archivo Cabildal de esa ciudad asoman cargos en la judicatura que dan fe de la saña de este lobo de mar en los modos de sofocar la rebelión musulmana de Yakarta en 1820. Servicios por los que fue dotado con el nombramiento de Corsario para mayor gloria de la Corona.

Jamás Von Hollock, que se sepa, cruzó Magallanes y menos 'libó' -término que usted mal usa por estar reservado exclusivamente a la nutrición de mariposas, insectos y otros coleópteros-en cabaretuchos del Pacífico Sur.

Para los cuentos de anticipación, Béjar utiliza el narrador en tercera persona y consigue un alejamiento de quien cuenta la historia y, por supuesto, un alejamiento del lector y los sucesos, con el que logra situarlo a manera de espectador de "lo que vendrá" - para asegurarse una mayor verosimilitud sobre lo narrado. En **La investigación debe cesar**, este tipo de narración nos describe a T.H. Ursus, el personaje protagonista, cuyo conflicto es la búsqueda de Dios en una sociedad que es su propio Dios:

T.M. Ursus siempre fue un ser extraño. En las bancas escolares se ocultaba atrás de las espaldas de sus compañeros. Huidizo, tímido, blanco de todo género de bromas, de burlas. Con su rostro macilento, nariz delgada y colgadiza, apenas unos diminutos puntos celestes como ojos, no era que se diga una inteligencia excepcional; hacía caso omiso de las indicaciones de los maestros y prefería entablar por su cuenta una serie de ridículas investigaciones.

Para otros cuentos, como **Humo a las dieciocho, hora del este**, ese narrador en tercera persona cumple su "función natural", es decir, presentarnos a los personajes para que sean ellos, a través de la conversación, quienes evidencien el conflicto y, por supuesto, ambientarnos dicho conflicto:

-El mitin será a las seis; bueno, vamos América hay que volver a tender tus pañales al sol.

El humo saliendo a raudales por las anchas bocas de cigarro. Era la terraza y en ella Roger mirando. los ojos extraviados en distancias increíbles: el bosque de las chimeneas, de los pararrayos, de las antenas televisoras. Rascacielos sembrados como solares de gigantes contra la tierra.

Repitió Louise:

-Soy de la Sureté, el Sena, Louvre con sus doscientos mil colgajos que ellos suponen que alguna vez fueron existencias. Eso es todo y ahora te toca, vamos América a sacar tus trapos sucios al sol.

En definitiva, Béjar utiliza múltiples formas de narración para enriquecer "el punto de vista" de sus cuentos, pero siempre será en la primera persona en donde demuestra sus habilidades como narrador capaz de ofrecernos un cuento breve, intenso y de final sorprendente.

### Lo fantástico de la realidad cotidiana

El aspecto fantástico de la realidad es otro elemento con el que Béjar nutre su narrativa corta. En **Gutenberg Miranda**, por ejemplo, la locura de éste es un elemento que sirve para introducir elementos críticos con los que el lector puede meditar sobre el

problema de la fama y el reconocimiento oficial de los escritores a través del Premio Nobel:

Pondré una cara inmensamente solemne cuando digan que soy ejemplo de gran escritor humanista. Ya los oigo: hondamente hondo; humanamente humano; muestra una gran preocupación ante la angustia contemporánea, ante el hombre torturado por las guerras; cree firmemente en los valores, etc., etc. Tal vez hasta se me escape una lagrima.

Lo que puede aparecer únicamente como una "queja" se transforma, de pronto, en una ironía profunda: quienes conceden el premio están locos pero continúan trabajando en el otorgamiento de los mismos. Ese "momento de lucidez" que tienen una vez al año es realmente el "momento de locura". Se trata, entonces, de una sociedad insana en donde el arte requiere reconocimientos oficiales y no disfrutes sociales:

Gutenberg murió y me cuenta el médico encargado del departamento de psiquiatría, que en el asilo, una vez por año, se reúnen los enfermos para en acto de lucidez inexplicable seguir confiriendo los premios que un buen día mi amigo reclamó.

En **Sebastián Engunga**, "un buen intento de creación de un espacio geográfico, de sello latinoamericano, con ribetes de magia marinera" <sup>14</sup> la existencia de Engunga, un pueblo de la costa ecuatoriana desvinculado de la historia, es un desafío a la realidad: se trata de un lugar "con sus casas muertas, con sus calles muertas, con sus vidas muertas" que había llevado una vida primitiva, patriarcal, en estado de recolección y pesca que los mantuvo en ar-

monía, hasta que se introdujo en él "la historia". En el instante en que la civilización -esa lejana Salinas, de la que habla "lagartija", uno de los personajes del cuento- toma contacto con Engunga y el asfalto amenaza con su llegada, el conflicto está presente. Lo fantástico, en este caso, está referido a una forma de vida escondida -Engunga- que contrasta con la vida "real" que conocemos -Salinas-. El pueblo de Engunga, animado por su líder Sebastián, se rebela contra la llegada de la nueva vida y destruye todo. La "realidad", representada por los soldados, llega, entonces, al pueblo pero se estrella contra la desolación:

Pudieron únicamente ver desde la playa la silueta de un hombre que iba de pie, en la proa de la barca, con dirección al arrecife.

De esto ha pasado mucho tiempo. Nadie más vino. La obra vial fue suspendida. El asunto de la rebelión olvidado. Ahora, Engunga es solamente un silbar de viento. Un fantasma de polvo aplastado sobre su propia huesa. Es la soledad y el silencio. Alguien que arriba cada semana a envenenar los pozos y a mirar el mar en espera de oír surgir del arrecife algún sonido de hombres.

Una persona está recortando figuras en papel periódico y resulta que siente que "alguien" trata de hacer contacto con él. En **El zoológico de papel**, lo fantástico se introduce cómodamente, sin forzamiento, en la cotidianidad del sujeto. Las figuras de animales que ha recortado cobran vida propia y envían mensajes para ser decifrados pero con cierto tono estremecedor:

**Halcón:** Que permanezcan los ejércitos.

**Urraca:** Más palabras. Entendimiento cero.

**Tigre:** ¿Cuáles naciones?

**TODOS LOS ANIMALES EN CORO:** No es el aire para todos. Respirad con temor.

Pero a Béjar no le interesa conflictuar de manera evidente al lector y prefiere resolver los asuntos por el lado del humor y la sorpresa. Por eso, cuando todo parece complicarse demasiado y la historia comienza a adquirir ribetes dramáticos, el protagonista "cansado de jugar, hizo un montoncito con los recortes y les prendió fuego".

En **Diplocus** -cuento seleccionado para una antología sobre el nuevo cuento ecuatoriano, **Una gota de inspiración, toneladas de transpiración**, aparecida bajo este sello editorial, preparada por mí -un extraño bicho irrumpe y se instala en la vida doméstica de una familia generando enfrentamiento de uno de sus miembros con el resto y el barrio. Béjar también resuelve la situación con extraño sentido del humor:

Fue después que nos enteramos que había ido a la botica para comprar una lata de flit, por eso, en castigo, no le permitiémos que nos acompañara en el sepelio.

En medio de las preocupaciones cotidianas del personaje, Béjar introduce la nostalgia por una mujer fallecida. El recuerdo se convierte, de pronto, en presencia real, por un momento, como jugando a "los aparecidos". La narración se presenta verosímil y un hálito necrófilo la invade. En **Otra vez te amo, muerta mía** la evocación a la mujer amada se presenta también como una posibilidad fantástica del espíritu:

Amame amor mío, cierra las piernas y ahora quiero que te agaches, te toca rozar mi cuerpo, así el tuyo que siempre repaso porque la piel es bella ¿Sabías que la piel aún no siendo tierna es bella?, se estremece si se le recorre con las huellas digitales, las mismas que ponemos en documentos, déjame firmar para que sepas que yo he sido, que aquí he estado.

En este cuento, también Béjar encuentra la solución anticlimática. El ambiente creado es cortado súbitamente y el personaje vuelve a lo cotidiano: "La cabeza retorna a su lugar de origen, las calles, los tiranosaurios, los amigos complacientes y el firme propósito de investigar qué es lo que vas a hacer con el salario".

En **El señor WU** el proceso de creación literaria es asumido como la introducción de lo fantástico en la realidad. Lo que no quiere decir, de ninguna manera, que la literatura sea únicamente "fantasía". Simplemente, los elementos se aglutinan arbitrariamente en la cotidianidad del escritor para conseguir la invención de una historia:

El señor WU sintió la imperiosa necesidad de crear un misterio. Pensó en el esbelto cuello de una jirafa, en un interminable desmayarse de un crepúsculo sobre la arena asalmonada, caracoles puntuales decorando las paredes de la gruta, en ese joven príncipe que fue cuando iba de fogata en fogata olisqueando el norte que encendía olas y dijo: 'Marlene, por ejemplo, se hecha largamente en el diván a decir: 'amour', a decir 'pompadour' aunque no entienda, y el gato del campanario vecino a un tiro de luna arruina los zines, un chorrillo de polilla hace toc toc multiplicando el infinito, algo así como que un ángel se cepillara los cabellos.

En **Puerto de luna**, ese burdel del Pacífico que reúne a piratas de todos los tiempos, todo sucede

como en un embrujo: un lugar de tiempo circular donde las acciones y las personas están condenadas a repetirse al infinito. Aquí, la pirueta narrativa se desarrolla al revés: no es lo fantástico lo que se introduce en la cotidianidad, sino lo doméstico que, de pronto, se introduce en lo fantástico para que el tiempo circular se rompa, para que el espacio se modifique, para que los espectros sean personas con historicidad:

Más tarde, cuando amanezca, daremos al posadero la suma convenida por el lecho y entonces quedaremos solos.

Puerto de luna no será más esto sino una simple choza empinada sobre el agua de arrozales, tú una humilde campesina desdentada llena de hijos, mi nave una endeble canoílla amarrada al palafito, que sólo así terminará el embrujo.

### Elementos para una crítica a los intelectuales

Béjar tiene dos compromisos: con la vida y con la literatura. No encontraremos en su literatura elementos evidentes de un **arte comprometido**, quiero decir en el sentido político, sin embargo, su postura crítica sobre la vida cotidiana no olvida la crítica a los intelectuales que, en la medida en que él también lo es, se convierte en autocrítica.

Un cuento de profunda crítica social acerca del poder de las grandes empresas sobre la conciencia de sus obreros es **El Señor Yawatta**. Lo interesante aquí es también la propuesta: no importa que el cuento se ambienta también en Japón. El problema para el obrero siempre será el mismo: en Oriente o en América Latina.

La deshumanización del trabajador alienado por el crecimiento de su empresa, una transnacional, es el tema de **La firma**. El hombre renuncia a cualquier compensación espiritual o material y tiene en el abandono la relación con su familia a cambio de una eficiencia que lo vuelve "importante" ante sus jefes en un país lejano.

En **Humo a las dieciocho, hora del este**, los dos contestatarios, Roger y Louise, son intelectuales francotiradores en una sociedad opulenta. Imbuídos en la "hierba" gastan las palabras de la crítica y permanecen en un tiempo circular que les impide escapar hacia cualquier tipo de acción por transformar esa sociedad que detestan pero de la que disfrutan.

En **Teófilo**, el intelectual de café, revolucionario de lengua, Pierre Perardí, es puesto en evidencia al ser enfrentado por el testimonio natural -vital- de Teófilo, un "niño de la calle":

En suma, no pudo convencernos, ni nos convencerá porque hay dictadura, porque hay niño como Teófilo, porque no se puede hacer cartel y, además porque es absolutamente falso que haya tenido la visión. Simplemente debió decirnos la verdad y era seguro que nadie se iba a rajarse, pero que en esta época un tipo así venga con fantasías es para agarrarse la barriga y suicidarse de pura risa.

En **Pobre tú Chino llorando**, la crítica es todavía más directa y es explicitada a través de la ironía con lo que el lector saca sus propias conclusiones:

Un gran pintor indígena expone en Madrid. Se calcula que va a hacerse de un botín de diez millones por representar el drama de un pueblo en lucha.

En todo caso, Béjar siempre introduce el tema de



manera indirecta en sus cuentos. Primero está lo que quiere escribir y después, muy después, la intencionalidad de algún tipo de compromiso con alguna causa. Mas, ciertamente, la crítica es completamente efectiva.

### El proceso de producción literaria

Poner en evidencia los mecanismos del proceso de producción literaria es otro de los caminos que ha escogido Béjar para **desacralizar a la literatura**. Ya lo hizo **Pablo Palacio**, en su cuento **Un hombre muerto a puntapiés** o en su novela **Débora**, en la década del 30. La nueva narrativa ecuatoriana es, en una de sus vertientes que incluye a Béjar, heredera de Palacio.

En **Pajarialia** lo logra con sutileza a partir de una anécdota simple: un padre de familia les está haciendo a sus hijos una composición para el colegio; la composición es la historia de una familia de Pterodáctilos que deben ser transportados por un Jumbo 747:

...los Pterodáctilos conforme observarás tenemos dos hermosas membranas de gran envergadura una quilla aérea de primera calidad y autonomía de vuelo ilimitada porque para ser franco esta bola siempre nos quedó chica pero resulta que los niños son tiernos aún no pueden volar no podemos abandonarlos de esto que es absolutamente necesario que regrese el gerente de la Haya donde fue a vender pasajes y a comprar madera de haya y no es que haya de ser muy generoso si nos puede facilitar un avión / Mabel pásame un café que esta composición para los chicos está saliendo bestial / después de todo el Jumbo 747 podrá hacerse una campaña publicitaria increíble...

En **El señor WU** -cuento dedicado a Pablo

Palacio- tenemos una suerte de "arte poética". La creación literaria, para Béjar, parte de un impulso vital que le permite al escritor introducir múltiples elementos fantásticos en la ficción que escribe. Estos elementos, que acuden en torrente en un primer momento, se van acumulando y luego deben ser organizados por el escritor quien termina siempre imposibilitado de recoger la totalidad de la realidad para su texto:

El señor WU, finalmente, abrumado con las equivocaciones inventa un lector, se arroja en su fuego y es, ahora, un minúsculo punto, un universo en fuga hacia una estrella que amamanta sus crías.

Una exposición más acabada sobre el tema, Béjar nos la entrega en **Tribu sí**, novela de la que me ocuparé más adelante. En todo caso, queda claro que Béjar inaugura con mano firme, a través de sus tres primeros libros de narrativa corta, una nueva forma de narrar; utiliza múltiples técnicas literarias en lo que tiene que ver con el tipo de narradores y el lenguaje en diversos niveles del habla; introduce textos de anticipación (ciencia ficción) y recupera, para su literatura, el aspecto fantástico de la realidad cotidiana.

### PUERTO DE LUNA

Con el sello editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, apareció en mayo de 1986 la primera edición de **Puerto de Luna**, un pequeño libro de cuentos, en tiraje limitado y financiado por el autor. Luego de quince años, Béjar publicaba un nuevo libro de cuentos.

**Puerto de Luna** es, en alguna medida, la concentración de las preocupaciones temáticas y estilísticas de Béjar. Cuentos con una enorme

economía de lenguaje; personajes trazados a la manera expresionista: líneas gruesas para su descripción física, pequeños indicios para mostrarnos su interioridad, conflicto apretado y anécdota contada en forma sustantiva.

Esta economía, a veces, va en merma de la propia posibilidad narrativa del cuento y no logra armar una estructura acabada haciendo del texto, no un cuento, sino un relato ubicado en medio de algo más extenso que no está dicho, como en el caso de **Punto muerto**, **El taxi color amarillo** y, en menor medida, **Mafuco**.

En el caso de **Puerto Luna**, la economía del lenguaje funciona de manera exacta. El primer párrafo plantea el ambiente exterior de la acción: "huele a mar, a sodio, a simple y enorme ballena". El segundo, introduce el elemento fantástico a manera de insinuación: los marinos "ensayan presencias estrafalarias, zarpes imprevistos, arribadas". El tercero, nos presenta la información necesaria para saber que se trata de fantasmas que recorren puertos también fantasmas. El cuarto, sirve para que el narrador se introduzca en la historia como personaje: "Voy yo mismo, cada cien años, a visitar a mi amor, la perfecta Dolly...". Del quinto al octavo, desarrolla la historia de amor entre él y Dolly. En el séptimo párrafo menciona un nuevo elemento, a manera de indicio verdadero que trae, violentamente, el tiempo de lo narrado a la actualidad: "...mientras suene Montañez, mientras Willie descarga, que todo sea salsa y coral...". El último párrafo resuelve la contradicción entre realidad y fantasía y logra romper el tiempo circular en el que había situado la historia: "...que sólo así terminará el embrujo". **Henry Fiol y Epílogo imaginario**, por **Jorge Luis Borges**, consiguen de igual manera esta excelencia.

Béjar organiza en el libro un juego con el lector. Es un juego de referencias cruzadas, de guiños

culturales, de propuestas vitales. En **El señor WU**, al protagonista se le aparece "un cuento denominado 'Punto muerto' que es un laberinto al revés". **Pobre tú Chino llorando**, aparece mencionado en **La Rosa de Singapur** como un cuento que el narrador indica que le fue dedicado al Fakir por un "escritor sudamericano" que resultó impresionado por la tristeza y mendicidad de éste. La mención a Willie Colón, Henry Fiol, músicos de salsa, es un guiño cultural que retoma un aspecto de la cultura popular. Las supuestas referencias culturales señaladas en **Puerto de Luna** son "corregidas" por Jorge Luis Borges, persona transformada en personaje, en el "epílogo imaginario". **Punto muerto** está lleno de referencias al mundo del surf. En **Macachafa no es hotel y Bebe cielo** la vida es tomada como un cúmulo de sensaciones. **Los dos cuentos que no escribí** es la re-creación de una serie de lecturas que han influenciado en su propia manera de hacer literatura y el propio Béjar se introduce como personaje.

Cuentos de ambiente marino se conjugan con la novela **La Rosa de Singapur**. A partir de estos textos se puede comparar a la literatura con la navegación a través de la definición que Béjar utiliza para esta última: "Navegar [hacer literatura] es lo mismo que el miedo, es poner la gloria en la cabeza y no saber que es miedo".

## LAS NOVELAS DE BEJAR PORTILLA

### Tribu sí

Esta novela de Béjar fue finalista del premio Barral de 1973. Al aparecer, sus originales se confundieron y fueron recuperados años más tarde. En julio de 1981, fue publicada por la Casa de la Cultura Ecuato-



riana, Núcleo del Guayas. En esta novela, Béjar desarrolla las cualidades literarias ya presentes en su narrativa corta; inclusive, introduce dos cuentos ya publicados en **Samballah: Teófilo y Adiós, Glenn Miller**, como muestra de ese buen humor con el que se toma el hecho literario.

**Tribu sí** es una novela situacional. En ella, casi no existe trama; es decir, que los sucesos narrados son mínimos. Lo que hay es una **situación** desde donde se "habla muchas cosas".

Las novelas situacionales (**El lagarto en la mano**, de Juan AndradeHeyman, **El testimonio** de Alsino Ramírez, **Henry Black**, de Miguel Donoso Pareja, entre otras) fueron, en gran medida, una respuesta-ruptura a la narrativa del treinta donde los textos se esmeraban por "contar cosas"<sup>15</sup>.

La novela está estructurada a partir de un narrador multiplicado: voces que entran y salen de escena, permanentes flujos de conciencia, cartas, poemas y textos: toda forma expresiva, en busca de experiencias sensoriales para hacer de la vida un fluir permanente de hechos e ilusiones, es manejada por el autor.

Béjar insiste en la utilización de un narrador plural -el narrador de la tribu- ("Porque sobre todas las cosas ansiábamos saber que estábamos haciendo con nuestras vidas", comienza la novela) que se encarga de aglutinar a un grupo de escritores y artistas y mezcla los niveles de la realidad y la ficción al convertir a personas de la bohemia intelectual guayaquileña en personajes de su texto: "el flaco Siré chiva geométrica pelo cubista mezcla de Nagvy con Gardel, el flaco era pintor", dice refiriéndose a **Humberto Moré**, pintor esmeraldeño, nacido en 1929, fallecido de cáncer en 1962, importante representante de la plástica ecuatoriana; "Siguió la cosa un poco más hasta que vino

Hipólito con la noticia, muchachos, los 'Apóstoles' se presentan hoy por la noche en el Coliseo": Hipólito es **Hipólito Alvarado**, escritor guayaquileño, nacido en 1934, que publicó en 1975, **La segunda voz**, cuentos; y, los "Apóstoles" fue un grupo musical de los años 70, integrado por el chino Hanzel, Carlos del Campo, Héctor Napolitano, el coreano Jinsop, entre otros; "...y el gordito carreño dijo mentira, qué va, esas son vulgares avionetas comparadas con lo que viene y el carlitos rojas preguntó que cuáles eran los planes"; el gordito carreño es **José Carreño**, ex alumno de **Andrade Faini** y de **Theo Constante**, a los 16 años abrió su primera exposición y actualmente reside en París; el carlitos rojas es **Carlos Rojas**, escritor nacido en Guayaquil, en 1943, que se doctoró en la Sorbona de París IV y publicó en 1988, **Discurso para ser leído cuando llegue el buen tiempo**, cuentos; "y el huguito salazar destapó una botella de bacardí", **Hugo Salazar Tamariz**, importante poeta nacido en Cuenca, en 1923, residente en Guayaquil; "y escuchábamos volados los salmos contra la guerra de Carlos Eduardo", **Carlos Eduardo Jaramillo**, poeta nacido en Loja, en 1932, el libro al que se refiere el narrador es **El hombre que quemó sus brújulas**, poesía, 1970.

De esta manera, el impulso de la novela, "la vivencia tribal", logra funcionar multiplicando sus sentidos para quienes conocieron al grupo bohemio al que pertenecía Béjar, en una suerte de propuesta intelectual para intelectuales, y como personajes que "entran y salen" de la historia, que desarrollan un discurso rico en resonancias culturales, para quienes leen el texto sin ninguna referencia real.

El discurso de la novela está lleno de referencias culturales. Estas referencias representan una búsqueda del sentido de la cultura del siglo XX en Latinoamérica. La experiencia del "viaje" de los años

70 ligada a la música, sobre todo, están presentes desde una vivencia sensorial:

de música te digo cualquier cosa que es de lo único que se puede decir; Herbbie Man sensacional y Tommy the Who y Tierra Rara en música pesada y Fly With Yoko Onno, álbum ácido en la mejor onda nomás que ciertas piezas resucitan a Cage y Shaffer, los beatles como siempre inmortales, salió un álbum de harrison increíble, maravilloso Everything must be pass y paul no se queda atrás, también imagine de Lennon, en fin toda la gentecita amada está haciendo cosas por todos lados y eso reconforta saber, los apóstoles se desintegran por falta de equipo y otras dificultades...

El humor y la irreverencia son elementos permanentes en el discurso de la novela. En el siguiente ejemplo, encontramos una combinación de éstos junto con la permanente referencia a la cultura musical:

...y después vino el himno a la bandera de Woodstok, el chino se elevó para traernos a un Hendrix liberado de la mafia de sinatra (Reprise Records) suelto como un chapulete en un sonar de energías y vida.

El humor siempre va enlazado al arte y a la vida como forma de ver el mundo. El grupo de artistas bohemios hace de la cultura universal un motivo para vivir, para sentir y no esquiva el juego intelectual:

...ahora sí tranquilos pero al momento vinieron a protestar por la falta de alcohol y querían poner a sandro y después hablaban de beethoven muy seriamente, como, que era muy amigo y tocaba en la iglesia de la esquina, que la coral que la novena y cambiaron a las últimas peleas del siglo, la tv dempsey contra carpentier, cortázar contra firpo...

Pero Béjar no olvida ese humor de la calle, ese chiste de la vida diaria. Por eso recoge, en un caso, una humorada sobre el modo de ser de una ciudad, de su gente: "...el sujeto era el verdadero guayaquileño, la supercursilería":

...y luego el hipólito empezó a contar sobre la carta de un tipo que tenía aficiones culturales, entre éstas, la de escribir cartas públicas por quítame estas pajas, personaje escapado de la aldea cuando empieza a pavonearse con aires de ciudad y una burguesía recién nacida, 'no estudiada' como dicen las señoras que estornudan frente a las flores de plástico, pero era una cantidad de nombres de filósofos con las ideas más raras de ellos y un buen día bronqueó con su mujer y la mujer se le hizo humo a la casa de una amiga y él creyó que el honor social, que el mundo se alteraba con la separación, que la familia, y entonces escribió la carta para darla a conocer por el periódico y reconciliarse con su esposa y lavar la mancha irrogada a los patricios y todo fue un batir de mandíbulas, la fragua de doscientos nombres clásicos en un millón de imprecaciones y un disgusto matrimonial...

Este caso también fue señalado por **Jorge Enrique Adoum** en su novela **Entre Marx y una mujer desnuda**, 1976, quien reproduce íntegramente la carta en mención que está fechada en Guayaquil, 9 de marzo de 1967. Para que los estudiantes puedan darse cuenta de lo que se trata y analizar por qué un texto no literario es motivo literario para dos autores, voy a reproducir, de manera extensa, algunos párrafos de la carta:

Señora Doña

Perla Buenaventura de Bacigalupo

9 de Octubre N° 1318, Teléfono 23205,

Domicilio: (Esperanza Cortés),

Presente.

Noble y obsequiosa esposa:

Indiscutiblemente, este histórico micro documento, si bien, hoy, para los interesados y profanadores, que como esporozoarios, en colonia, invaden el recinto de Vesta, en afán, de que, de algún modo, aún cuando entes, adscribientes circunstancias en sus corroidas alcornocas mentes, volteando sus grupas a sus deidades, dios y diosa, venteando sus miriápodos hacia la fase de sus bienhechores, hoy vuélcense, se pierden y se agitan en el vértice de la confusión, y de ello, ellos planifican la industria de la producción...

...¿hizo algún hombre, si, como otra persona que yo y Ud., entregar e incorporar a la sociedad a nuestros hijos, con el prurito que se va identificando como sigue: Juan Carlos, como discípulo de Sócrates; Schuberth, para discípulo de Pitágoras; Dalton, con la genialidad, con dotes de Enrico Caruso, con capacidad de Sócrates, Hipócrates, Demócrito finalmente; de mis hijas, cada cual, con atributos femeniles, pulcros e inteligentes, para, en servicio, como élites, circunscribirse en los términos que se examina y exige el siglo XX, en sus años respectivos...

...me acuso, soslayé el divino precepto del matrimonio en cierta forma, también, dejándome arrastrar por la corriente que ríos sedentarios que arrogándose fortaleza y desconocido vado, me engañe y vifurqué cualquier sendero, que hoy, ante los ojos de la sociedad que de naturaleza co-rrespondo, ante mi esposa, públicamente digo: erré, la falté, etc., etc.,...

Ante mi esposa, antes mis amigos y mi sociedad, muy respetuosamente.

**CARLOS BACIGALUPO OJEDA**

P.D.- De los amigos espirituales, también, espero su contingente...

Casilla N° 4033.

En otro, utiliza los decires sobre la gente del norte serrano del país, sin trasladarlos mecánicamente e introduciendo el elemento crítico, reflexivo, que no hay que confundir con moralismos de ningún tipo; en esta línea, Béjar siempre elabora lo popular:

...porque los pastusos [la gente nacida en la provincia de Carchi] se han hecho los dueños de la irrealdad, de este gigantesco trauma que es américa, qué van a ser brutos, por ejemplo, ellos conservan la cama donde la cabra tira al monte, las medidas exactas de la grandísima puta, la otra mitad del medio ambiente, el lápiz de labio de las trompas de falopio, y este humor desencadenado por la frustración queda en la chanza popular, como si no fuéramos eso, un museo que a falta de tutankamones y dinosaurios reparados, se da el lujo de tener cabezas y más cabezas, supliendo con la imaginería el vacío del confort (¿O su rechazo?)

La irreverencia, como una modalidad del humor, también busca restarle "seriedad" a un discurso de múltiples significaciones y de profundas reflexiones filosófico-morales. Esa irreverencia impide que la riqueza cultural de la narración sea expresada por un engolado lenguaje "intelectual" y permite que esa riqueza sea expuesta de manera más modesta, sin pretensiones, y sin perder su sentido crítico:

El samsara es una cuenta de teléfono,  
o también salir,  
escaparse de uno mismo,  
enviarse mensajes falsos de dakar  
o de abisinia.

¡Hola Dios

¿Qué tal en casa?

los ángeles volamos mientras dormías.

Esta irreverencia se extiende, a través del comentario sobre un libro, a la cultura del comic, como parte de ese discurso que pretende abarcar la totalidad de la cultura. La interpretación del narrador sobre el libro, realizada con humor, consigue des-cralizar la posible seriedad de un análisis de las significaciones de un elemento de la vida cotidiana como son los "héroes infantiles" clásicos:

...A propósito traje armando de santiago un libro bastante curioso: 'para leer el Pato Donald' raro pimentoso y sicoloso, algo como para saber que la familia del cuacua es asexual, nadie ama en las tiras cómicas, y en el fondo esa es parte de la inmensa represión sexual montada por el abuelito disney, american way of life, hasta que la juventud hizo su revolución por el derecho al amor y cosas así como narda acostándose con lotario y las otras estafas como la intemporalidad borgiana de los enanitos matusalénicos que son los sobrinos del pato, una recomendación para los que leyeron mal al pato donald.

El amor es siempre cuestión de piel, no romántico, y se busca un nuevo lenguaje para expresarlo, tal como está concebido en los cuentos. El final de una de las cartas de Margarita a Enrique, uno de los narradores, resume lo aquí planteado:

SUPER AMOR ESPACIAL ANDAS SUPERLEJOS  
YO POR AQUI SIMPLE TERRAQUEA TE SALU-  
DO MI AMOR INMENSO EROTICO TIERNO  
EGOISTA Y DESTRUCTOR, AUN NO SE CANALI-

ZA EN FORMA DE CÁTARATA, apenas comienzo a entender lo que es, apenas,

MILES DE ORGASMOS PARA TI, BESOS,  
DOÑA MARGA.

Finalmente, la invocación a la tribu, al sentimiento del grupo que vive en conjunto la experiencia de la vida, la exacerbación de los sentidos, el misticismo del siglo XX, que comparte una visión siempre subjetiva de la política, lo social, el arte y la literatura. Este elemento que cohesiona un discurso, aparentemente desarticulado, se expresa mediatizado por la solidaridad y por el amor primitivos:

TRIBUSITRIBUSITRIBUSITRIBUSITRIBUSI

y el éxtasis es también la angustia por la redención de los demás, porque todo es inseparable, y no correr frente al dolor ajeno que es el mismo nuestro.

## LA ROSA DE SINGAPUR

El texto que la **Colección Antares** publica en esta edición, **La rosa de Singapur**, había permanecido inédito hasta hoy. Típica costumbre de Béjar, en lanzamientos de libros y exposiciones, al calor del ron con cola, el escritor se entrelazaba con el prójimo para hablar de una novela de mar provista únicamente de los aparejos indispensables. Eran pocos los que le creían, pero aquí está, navegando en un tiempo excelente, "pequeños rizos, vientos de popa".

¿Relato largo o novela corta, novelina o nivola? la discusión es estéril. Aceptemos, por razones operativas, que **La rosa de Singapur** es una novela corta. Al contrario de **Tribu sí**, este texto de Béjar revela un "deseo de contar cosas". Ya no es la **situación** lo que sostiene el texto. Ahora estamos ante una trama que

se va desarrollando de a poco durante la novela. De narración sustantiva, ambiente marino, desarrolla su discurso en el género de la novela de aventuras y, al final, recurre a la anticipación como recurso de verdad.

Contrariamente a lo que pueda creerse, el presente manuscrito no fue hallado en el mar sino en una playa solitaria de un islote desértico del Pacífico Central.

Parece ser que quien escribió o compiló esta serie de escritos tenía la intención de hacerlos a la mar en el interior del botellón en que fueron hallados.

(Informe del capitán José Chimistra a la Capitanía del Puerto de Guayaquil, a bordo de la motonave 'Madre de Dios', al ancla en dicho puerto) Anales de la Armada, 4 de Nov. de 1992.

La novela se presenta, entonces, como un manuscrito encontrado en una botella, en la playa, por el Capitán José Chimistra. Este eleva el informe a la Capitanía del Puerto anexando el manuscrito y el autor presenta, manuscrito e informe de acuerdo a lo que él encontró en los Anales de la Armada del 4 de noviembre de 1992. Este juego permite presentar un hecho de ficción como un suceso histórico con fuentes precisas pero, además, actúa como un factor sorpresa al final del texto que, inmediatamente, provoca un salto en el tiempo de la narración.

El título de la novela es un indicio falso, un guiño al lector. Ni existe una rosa-mujer que vive en Oriente, ni existe una rosa-rosa que tiene algún poder y que es buscada en Oriente; la acción tampoco se desarrolla en Singapur ni es, como podría suponerse con harto de lógica, el nombre de un barco. "La Rosa de Singapur", simplemente, es el nombre de un restaurante que el cocinero Ku man Ku y el maquinista Dávila, apoderado "fakir", pusieron en la cárcel cuando estu-

vieron detenidos; y de esto nos enteramos más o menos en la mitad de la novela:

Pusieron a la entrada un cartelito que decía:

LA ROSA DE SINGAPUR

Restaurante.

Este juego es una propuesta al lector: se trata de que participe, de que sea cómplice, de que ayude a armar el rompecabezas; por eso es que, desde un principio, algunas piezas están sueltas.

Pero **La Rosa de Singapur** no es solo una novela de aventuras de ambientación marinera. Es también una búsqueda del ser humano de su paz interior que habrá de conseguirla al fundirse, ser uno, con la naturaleza; cuestión que ya estaba presente en **Tribu sí**. Al final, al narrador cuenta que encuentran esqueletos "de espalda a la roca, sentados cómodamente, oteando el horizonte" y que, al pasar una fragata "no le hicimos señas ni nos importó". Cuando leemos el informe del capitán Chimista, éste corrobora la imagen:

Solo unos cuantos pájaros marinos anidaban en las cornisas de los arrecifes. Desde lejos parecían figuras humanas asomadas al mar.

Los amigos de aventuras, Miguel el Vasco, el "fakir", Ku man Ku y el narrador, los protagonistas principales de las aventuras -nuevamente la sensación de "tribu"- que están juntos, en 1946, la noche del naufragio del "Faraón", se encuentran al final de sus vidas marinas fundidos con la naturaleza. Esa unidad que se buscaba a través de la música, de la droga, del misticismo, en fin, de la "experiencia cultural", en **Tribu sí**,

se encuentra ahora a través del mar, de la lucha de los hombres contra éste, del hallazgo de un lugar, en el mar, en donde los humanos son capaces de encontrar "la esencia de las cosas":

Dic 22

Preparativos para la navidad. Ku man Ku halló y puso a masear en sal a unos pececillos parecidos a la anchoa. Chumumos.

Las ostras y los erizos, base de nuestro menú, nos mantienen sanos y fuertes. El capitán, no obstante sus ochenta o quien sabe cuántos, parece un muchacho buceando en el arrecife. Hay algo raro en todo esto. Mi cabello se oscurece día a día. Me siento como un toro.

Al mediodía nuestro cocinero nos sirve tiburón curtido en limón. Cien millones de años en el mar, otra vez respiro. Soy capaz de captar nuevamente la esencia de las cosas.

El narrador de la novela está en primera persona y participa de la acción. Narra la acción ubicada al final de la aventura y utiliza un lenguaje que se aproxima al de una bitácora: sustantivo, de descripciones gruesas y centrado en la acción. Este punto de vista desde donde se narra, enriquece el ambiente, de la novela. Por ejemplo, la descripción de la carga de el "Faraón" -una de las pocas de la novela-, nos ambiente en la bitácora del barco:

El pasaje constaba de cuarenta y dos artistas y los siguientes animales:

tres elefantes

cuatro leones

un oso blanco

tres tigres de bengala

un oso hormiguero

un camello

cuatro perros

y doce asnos.

Amén de cuarenta bultos que constituían sus aperos y provisiones.

La presentación de los personajes no se hace solo en función de su físico. Sino en función de acontecimientos que han marcado la vida de estos. Así, al presentar a Miguel el Vasco se señala que "se inició en la navegación a la edad de diez y seis años. Contrata de grumete en Bilbao para una carbonera de Vizcaya"; en el caso del maquinista Dávila, alias "Fakir", existe una primera aproximación en trazos gruesos: "esmirriado", macilento, parecía un sargazo puesto a secar en las amuras", para, en el párrafo siguiente, señalar que: "El fakir era un individuo singular. Alguien que examinó los roles aseguraba que su apellido era Dávila, domiciliado en Venezuela"; de Ku man ku, solo sabemos que es "el cocinero malayo".

Las descripciones de las cosas son también gruesas, elementales, con los datos mínimos que nos permiten hacernos una idea de lo que nos está describiendo; en el caso del barco que navegaba en 1946 y cuya caldera explotó, la descripción nos crea las condiciones para explicarnos la explosión; "El 'Faraón' era, apenas, un viejo casco salvado del desguaze. Se le habían instalado dos calderas que hacían un total de novecientos caballos. De buen acero naval, con mar calma, desarrollaba una velocidad de quince nudos"; en el caso del barco que navegan en 1987, los trazos que el narrador hace de él, nos previenen sobre la aventura final: " El 'Balú', como está dicho, medía a duras penas quince pies, es decir, cinco metros. Panga de desembarco a la que mi



fantasía dotó de proa, postiza como mis dientes, se abongó y aumentó en un pie su borda. De contrachapado recuperó con este arreglo una forma airosa. Su ancha panza la hizo estable".

La ética del marino está representada en el sentido ético de Miguel de Vasco: "hacer del mar nuestra patria". Y el destino del marino en el descenso de la novela. Pero Béjar nos anticipa, nos da un indicio verdadero, en el capítulo 4, en la primera parte, cuando habla de lo que es ser marino: ahí está el planteamiento de aquello que será el final y ahí está, también, la absoluta consecuencia de los cuatro protagonistas para con su propio espíritu:

Se dice que los verdaderos marinos eluden hablar del pasado. Aquello que después de navegar durante años, obtienen el privilegio extraño de retornar a casa, se ubican a las orillas del mar. Semejan pájaros cansados que se echan a morir en la arena, pero es presente (el subrayado es mío).

Del capítulo 23 al 27, en la segunda parte, encontramos una historia dentro de la historia: la pesca del gran pez. Narrada con economía de lenguaje, es una deliciosa descripción de una faena heroica y cotidiana a la vez: se trata del riesgo diario de cualquier pescador. Tal vez demasiados capítulos para un evento que no modifica el desarrollo anecdótico de la novela. Sin embargo, la acción sostenida de la narración nos mantiene en permanente tensión.

El pez que venía hacia nosotros debía medir unos nueve metros, incluyendo sierra u hocico. Era ancho y navegaba con majestuosidad, girando abruptamente rasgaba el mar con la peineta, sembrándolo de espuma...

El tiburón se detuvo a dos metros de nuestro costado. Emergió primero el lomo y luego la cabeza. Se puso de lado y nos miró atentamente con su ojo de escotilla. Finalmente, golpeó con la peineta la superficie del agua haciendo una pequeña ola...

Nos acercamos un poco mientras Pedro preparaba un lazo con el cabo del ancla.

Al costado del monstruo, con sigilo y temeridad, logró pasarlo por la cola y ajustó el nudo. Había anochecido.

El lenguaje de la parte titulada "Las digresiones del malayo" combina al gusto culinario con la tesitura poética de la narración. Del capítulo 28 al 31, en la segunda parte, la narración se da través del cocinero malayo Ku man ku. El diserta sobre la comida de mar y su experiencia sin olvidar la parte ritual del asunto:

El pimiento verde no debe exceder al tercio de cebollas, jamás. Considere que el vapor es una especie de santuario, una crisálida, en la que usted envuelve la legumbre. Su tiempo es un instante espiritual, un pálpito.

De modo que le aconsejo treinta segundos y destape enseguida, retire del fuego y otra vez tape para capturar las alas.

Por el contrario, la base, la proteína puede hervir durante horas. Depende. El pulpo, por ejemplo, después del maseteo, hasta que suelte el jugo púrpura, esencias de corales devorados, mantos de obispos, atardeceres.

El humor vuelve a estar presente. En esta ocasión se trata de un juego de señas con el lector y tiene que ver con la literatura: "Dávila se apellidaba el maquinista pero todos le decíamos fakir". Este primer indicio nos pone en alerta. Béjar ha hecho de las personas, personajes; ya lo vimos en **Tribu sí**. Un Dávila apodado

"fakir", solo puede ser **César Dávila Andrade**, poeta ecuatoriano (Cuenca, 1928 -Caracas, 1967), autor de **Catedral salvaje**, 1952, **Boletín y elegía de las mitas**, 1957, **Cabeza de Gallo**, 1966, entre otras obras de poesía y relato. Béjar recrea la vida del "fakir": lo mantiene poeta, le fabrica una muerte simulada y lo lleva al lugar de paz de los marinos.

Béjar no desaprovecha la oportunidad para desacralizar a la literatura. Es así como pone en evidencia el problema del reconocimiento oficial en vida a los escritores. Una vez que, según la novela, la gente se ha convencido de que el fakir ha muerto, llegan los homenajes:

La muerte magnífica. Se reimprimieron sus poemas y se puso una cabecita de yeso en parterre. En vida la habían negado amor, razón por la que emigró a Venezuela, no bien pudo.

Del capítulo 13 al 15, en la primera parte, Béjar recrea la persona del poeta en el personaje del marino. Al final, remarca con ironía lo que ha sido en nuestro país la manera de reconocer la obra de los escritores:

Aún conservo en mi poder varios legajos que contienen inextricables poemas suyos.

Bajo ciertas condiciones y si su legítimo propietario es víctima de algún percance, estoy dispuesto a ponerlos a disposición de las casas de cultura o academias que quieran revalorizar su obra.

Las referencias culturales también están presentes. En **Tribu sí** fueron sobre todo musicales; en esta novela son, de preferencia, sobre gente de mar y

escritores de novelas sobre gente de mar. La información que Béjar nos proporciona acerca de historias de marinos es importante porque nos da los datos precisos, los que él necesita para darle continuidad a su narración. Con los escritores, Béjar aprovecha para introducir una opinión sobre la obra de éstos, a través de la palabra de sus personajes:

Lee a Baroja, mochacho, es indispensable, ha husmeado los archivos de nuestra marina (Miguel el Vasco al narrador).

Los ingleses han sido excelentes navegantes, pero sus escritores jamás se asomaron por la borda. De esto, que en sus escritos el mar sea un desierto. Un ilustre argentino comentó de 'Lord Jim' que era como una Argentina sin vacas. Stevenson es la excepción (Miguel el Vasco refiriéndose a Joseph Conrad).

Según él, la parrafada larga eludía las esencias literarias. Detestaba a Hemingway, a Michener, a Conrad, periodistas, chupatintas, les llamaba. Aparte de Bertrand y Rimbaud, la prosa no existía. Luego descubrió a Borges, el divino, y lo incorporó a su iconografía.

Dijo que Hemingway, en una de sus obras, denosta a Manolete, dos mil años de historia del arte, acusándolo de mandar a afeitar las astas de los toros y realizar trucos con la muleta para ganar el favor del público. Ignorante, decía, jamás vio a Manolete, empujado en la arena, solo, no la hacía falta el toro (opiniones del "fakir").

Sospeché que el fakir tenía una pugna personal con Hemingway y su opinión, en cuestiones literarias, no era imparcial (Acotación del narrador).

**La Rosa de Singapur** retoma la búsqueda de la paz interior que ha sido una de las preocupaciones temáticas de la narrativa de Béjar. El **espíritu de la tribu** está representado aquí por gente de mar. Los



cuatro protagonistas de las aventuras han hecho del mar su patria. Por eso, al final, deciden fundirse con la naturaleza y "semejant pájaros cansados que se echan a morir en la arena" aunque para los ojos de los demás parezcan "figuras humanas asomadas al mar", la paz es encontrada.

## LAS IDEAS ESTÉTICAS DE BEJAR

En la literatura contemporánea, los autores buscan expresar, de alguna manera, sus ideas sobre el proceso de producción de su literatura y sobre la literatura, en general, introduciendo elementos propios de la teoría en el texto literario aunque sin abandonar el tono propio de la ficción.

Así, Béjar, en **Tribu sí**, presenta a la novela como la narradora de un capítulo. En él, la novela, desde una perspectiva subjetiva, va expresando lo que siente en su relación con el autor durante el proceso de creación literaria.

Claro, tú pensarás que todo estaba muy normal, e ibas día a día, amontonando las páginas, y yo, qué deschavete es éste si nada hasta aquí coincide...

De cualquier forma, antes de esto, era para mí un gran placer, cuando te sentabas a repasarme lentamente como un acto de amor, tocando uno a uno mis poros, mis intersticios, cambiando la numeración sin derroteros aparentes y así tú y yo seguíamos creciendo...

...pero tú y tus amigos entrando y saliendo, saliendo y entrando, y yo me repetí que esta era la locura, mira nomás la novelita que se está mandando y era yo y me pareció que había tanta gente diciendo cosas y aguanta y aguanta hasta tener una opinión para que los contrarios se toquen, para convertirme en un todo.

Pero no solo lo que siente. También la idea de lo

que debe ser una novela según Béjar: en un principio, un caos de múltiples hechos; después, un proceso de organización de dicho caos; y, al final, un precipitarse hasta donde se quiso llegar desde un principio buscando la coherencia de la totalidad. Por eso, en **La Rosa de Singapur**, vuelve a repetir la idea de la autonomía del texto literario:

En aquella época yo soñaba con escribir una novela que se bastara a sí misma, que generara su propio misterio.

La creación de un mundo de ficción autónomo parte de una necesidad subjetiva, personalísima, del escritor. Pero esa ficción tienen su asidero en la realidad. Por tanto, el texto literario es una re-inventación de dicha realidad. En **La Rosa de Singapur**, lo expresa de la siguiente manera:

En ocasiones, los escritores, ante el ripio cotidiano, prefieren refugiarse en fantasías. No sé si esta sea una forma de morir o de vivir. En todo caso, se produce una extrañación, un aislamiento al que interrumpe solo la neurosis.

La fantasía debe ser vivida realmente. ¿Existe una obra literaria, aparte del diario de a bordo? preguntaba Stevenson.

A través de toda su obra, la experiencia vital suele estar por sobre la ficción literaria. O, mejor, la experiencia vital es la condición básica para que exista la obra literaria: por eso su literatura donde la piel es siempre protagonista, donde la música, el cine, la droga, el mar, la duda, el amor, en fin, donde la cultura del siglo XX es sentida desde la subjetividad. Por eso, su capítulo de dos líneas en **Tribu sí**:

Y vivir vivir vivir INTENSAMENTE, y la vida será siempre más que los esquemas y más que las palabras.

Y con estas aguas quedamos al ancla en puerto seguro.

## NOTAS

1. Hernán Rodríguez Castelo, **Cuento ecuatoriano contemporáneo**, Guayaquil, Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, #45, sfe, p. 17.
2. Cecilia Ansaldo. "El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años", en **La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)**, Quito, El Conejo, 1980, p. 53.
3. Ibid., p. 53.
4. "La vez anterior nos olvidamos de decir esto", en **Puño y letra**, Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1975, p. 8.
5. Es Iván Carvajal quien mantiene esta tesis en su artículo "Temas, escenarios, y entretelones de la literatura comprometida", aparecido en **La bufanda del sol**, #8, de junio de 1974.
6. Alejandro Moreano, "El escritor, la sociedad y el poder", en **La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)**, Quito, El Conejo, 1980, p. 114.
7. Fernando Tinajero, **Más allá de los dogmas**, Quito, CCE, 1967, pp. 154-155.
8. Ibid., p. 159.
9. Agustín Cueva, "Claves para la literatura ecuatoriana de hoy", en **Lectura y rupturas**, Quito, Planeta, 1983, p. 194.
10. Ibid., pp. 195-196.
11. Alejandro Moreano, op. cit., p. 120.
12. **La bufanda del sol**, #1, enero de 1972.
13. Cecilia Ansaldo, op. cit., p. 53.
14. Ibid., p. 53.
15. Una explicación amplia de esta tesis la encontramos en "La narrativa de hoy (la década de los 80)", de Miguel Donoso Pareja, inédito