

# ***El pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas: la reescritura como festivo acto de justicia literaria**

*Alicia Ortega Caicedo*

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito  
alicia.ortega@uasb.edu.ec

*Recibido: 1 de diciembre 2021 / Aprobado: 21 de enero 2022*

## **Resumen**

Este es un texto pensado y escrito como tributo a Eliécer Cárdenas. Centra su atención en la novela *El pinar de Segismundo* (2008) y la lee como ejercicio de reescritura de un texto anterior: *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. La inventiva lúdica, el humor, la riqueza intertextual y metaliteraria, los referentes históricos, así como las estrategias narrativas a las que Cárdenas recurre para poner en práctica un ajuste de cuentas con respecto a su propia tradición, son elementos que orientan la lectura. ¿Qué hacemos con la herencia literaria que recibimos como legado que nos llega desde el pasado?, es una pregunta que guía las reflexiones de este ensayo.

**Palabras clave:** Eliécer Cárdenas, *El pinar de Segismundo*, reescritura, *Égloga trágica*, Gonzalo Zaldumbide, novela ecuatoriana.

## **Abstract**

This is a text designed and written as a tribute to Eliécer Cárdenas. He focuses his attention on the novel *El Pinar de Segismundo* (2008) and reads it as an exercise in rewriting a previous text: *Égloga trágica* by Gonzalo Zaldumbide. The playful inventiveness, the humor, the intertextual and metaliterary rich-

ness, the historical references, as well as the narrative strategies that Cárdenas uses to put into practice a reckoning with respect to his own tradition, are elements that guide the reading. What do we do with the literary heritage that we receive as a legacy that comes to us from the past? It is a question that guides the reflections of this essay.

**Keywords:** Eliécer Cárdenas, *El pinar de Segismundo*, rewriting, *Égloga trágica*, Gonzalo Zaldumbide, ecuadorian novel.

**E**liécer Cárdenas (Cuenca, 1950-2021) fue un escritor prolífico. Autor de novelas, cuentos, teatro. De ese rico y diverso *corpus* literario que nos ha legado, *Polvo y ceniza* (1979) es el texto que mayor atención crítica ha convocado. Es una novela que marcó un hito fundamental en el curso de nuestra tradición narrativa, construida alrededor de la memoria social, hecha de rumores, leyendas y distintas voces, alrededor de un personaje legendario: Naún Briones, bandolero rural de principios del siglo xx. En palabras de Alejandro Moreano (2021):

Eliécer Cárdenas, sujeto de la enunciación, pone múltiples huellas en la obra que evidencian una prolija investigación de los hechos, propia de un historiador profesional. [...] El narrador no se deja arrastrar por la leyenda romántica tejida en torno a Naún Briones: el bandolero que atacaba a los ricos para socorrer a los pobres. No solo autoriza que hablen los beneficiarios, personajes populares, sino también personajes de la aristocracia, los perjudicados. [...] Dos principios antitéticos de construcción: la veracidad histórica, la ambigüedad de la construcción legendaria. Los dos combinan, a la vez, la objetividad del discurso histórico y la subjetividad de las distintas vivencias populares. Así surge la gran novela de la segunda mitad del siglo xx. (párr. 3)

No debe ser fácil reinventar la escritura y conducirla hacia inexploradas orillas, cuando ella se ha detenido antes en la invención de una obra de la colosal magnitud de *Polvo y ceniza*. No obstante, Cárdenas supo indagar nuevas trayectorias literarias y hacer una pausa en el archivo de nuestra propia tradición para hacer de ella motivo, estancia y horizonte de fabulación. Me refiero a la novela *El pinar de Segismundo* (2008). En ella nos encontramos con notables escritores y artistas que protagonizaron el medio literario hacia mediados del siglo pasado, ahora convertidos en personajes de una trama que nos seduce por su inventiva lúdica, el humor, la riqueza intertextual y metaliteraria, así como las estrategias narrativas a las que Cárdenas recurre para poner en práctica un ajuste de cuentas, por así decirlo, con respecto a su propia tradición y herencia literaria.

En la novela aparecen Jorge Icaza, César Dávila Andrade, G. H. Mata, Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión, Gonzalo Zaldumbide, entre otros, como personajes que cobran una inesperada presentización en la escritura. La narración inicia con el encuentro de Icaza, Mata, Dávila Andrade y Guayasamín en la residencia de Benjamín Carrión, una noche de febrero del año 1956. Los confabulados habían sido allí convocados por el secretario privado de Carrión, con el propósito de recibir instrucciones precisas para cumplir una secreta misión que consiste en robar los manuscritos dispersos y ocultos de *Égloga trágica*, la novela de Zaldumbide.<sup>1</sup>

1 Vale destacar que Agustín Cueva identificó la publicación de *Égloga trágica* como uno de los «tres momentos de la conciencia feudal ecuatoriana». En ella, los personajes indios aparecen como mero decorado estilizado, quienes, junto con las mujeres, son representados como seres inferiores: «El amor y la política, tal como son concebidos en *Égloga trágica*, reflejan también una concepción típicamente feudal» (Cueva, 1981, p. 99). Más adelante, Cueva señala: «Zaldumbide es un 'estilista', en la medida en la que así se decida denominar a quien toma partido por el diccionario y la preceptiva, en contra del lenguaje vivo» (106). Estos señalamientos marcan una importante pauta en la novela de Cárdenas, para comprender los alcances de la crítica bajo el enmascaramiento del humor y el enredo policial.

El proyecto es presentado como un caso de política y supervivencia cultural, con el objetivo de salvar el destino de la Casa de la Cultura ante la amenaza que significa el posible binomio a la presidencia de la República de Camilo Ponce, ministro de Gobierno de Velasco Ibarra durante su tercer mandato, con Gonzalo Zaldumbide; ambos representantes del pensamiento conservador y feudal del país. Se trata de una conspiración que debe ser cautelosamente ejecutada entre amigos y cofrades, con el fin de minar la salud emocional de Zaldumbide, que no resistiría la pérdida de su amada obra de juventud, y sabotear su posible candidatura en las elecciones próximas. Parecía, en palabras de Icaza-personaje, un atractivo «plan de ataque contra Zaldumbide y la literatura que él representaba» (Cárdenas, 2008, p. 21).

Los personajes, sujetos históricos reales, son retratados en la novela de Cárdenas en su dimensión más cotidiana: pasiones personales, pequeñas venganzas y rivalidades, complicidades y excentricidades, en el desarrollo de una trama que porta las huellas visibles de otros textos literarios. Lo primero que me interesa destacar es la estatura que cobran los escritores a quienes Cárdenas ha rescatado de empolvados estantes para darles vida en el presente de su escritura. Aparecen sus rostros, sus cuerpos, sus vestimentas, sus nombres, sus manías, deseos, búsquedas y preocupaciones. En el año 1956, fecha en la que Zaldumbide publica su *Égloga trágica*, por primera vez de manera completa (escrita entre 1910 y 1911), Jorge Icaza está escribiendo *El chulla Romero y Flores*, César Dávila compone su *Boletín y elegía de las mitas* y Guayasamín ha ganado, un año antes, el primer premio en la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona. El proceso de composición de estos textos entretiene parte de la trama de la novela y abre líneas en las que se cuelan palabras, imágenes, nombres, cadencias que se desgajan de textos emergentes en el presente narrativo, pero que hacen parte de nuestra memoria afectiva y de nuestro acervo literario. Los escritores, convertidos en personajes, interactúan, conversan, discuten, a partir de hechos y semblanzas que Cárdenas ha debido extraer de diferentes archivos en el trabajo de recopilación e investigación necesario al momento de pensar, imaginar y escribir esta novela. El encuentro con estos personajes es ya motivo de placer ante el efecto de cercanía, que la identificación del nombre propio produce de manera inmediata. Derrida (1989) ha llamado la atención, en su lectura sobre Paul de Man, acerca del poder del «nombre desnudo» al momento de su invocación: despertar de memoria, posibilidad de magia, puesto que acerca a quien está ausente, afirmación de filiación y reconocimiento. Añado: gesto de filiación y reconocimiento de quien escribe. Efecto de filiación y reconocimiento en quien lee. Nos encontramos, frente a la resonancia de sentidos múltiples que los nombres activan, en la misma página de una herencia convertida en legado vivo y actualizado. Uno que nos convoca y acerca en la lectura. La operación de nominación de los personajes, en función de un referente literario real, provoca una escritura que nos seduce por efecto de una especial familiaridad que la sola mención de los nombres hace posible. De entrada, el nombre propio establece los términos de un pacto de lectura, puesto que los perso-

najes portan una carga de sentidos en función del lugar que ocupan al interior de una memoria literaria compartida. El solo reconocimiento nos provoca un particular placer, porque todo un acumulado de conocimiento se despliega ante la enunciación del nombre propio. «Conocer es reconocer», advierte Paul Ricoeur (2004), en el contexto de una reflexión acerca de la memoria y, en particular, de lo que el filósofo francés denomina «pequeña felicidad de la percepción»: cuando reaparecen los ausentes por efecto de una escritura que amplía el círculo de próximos y allegados.

El secretario privado de Carrión explica a los confabulados que cada una de las cuatro partes de la novela de Zaldumbide ha sido escondida, para resguardo seguro, en un lugar diferente, de donde ellos deberán retirarlas. Según la planificación logística de ese «hurto intelectual», corresponde a Mata rescatar la primera parte de la cocina del leprosorio de Verde Cruz. A Guayasamín, la segunda parte, ubicada en la biblioteca de los jesuitas en Cotocollao. A Icaza, la tercera, que se halla entre las ruinas de un viejo obraje de la hacienda El Pinar del propio Zaldumbide. Y la cuarta, al poeta César, conservada en la casa parroquial de Malacatos, en Loja. En el curso del cuádruple secuestro de los manuscritos de Zaldumbide, se entreteje una serie de pequeños acontecimientos que resultan cargados de humor por efecto del choque que provoca la presencia de los cuatro intelectuales, cada uno acompañado del aura particular que la historia ha depositado sobre ellos, en lugares inverosímiles y fuera de toda convencionalidad: han sido sacados de sus contextos originales y depositados, con sus rasgos conocidos, en situaciones que resultan hilarantes por lo insólito e inesperado. Como un juego de absurdos, pero que resulta verosímil en la trama, tal como ha sido construida por Cárdenas. Mata ofrece un recital de poesía combativa a los enfermos del leprosorio; Guayasamín, vestido como un dominico, huye en un autobús con los manuscritos bajo el brazo mientras es perseguido por el padre Aurelio Espinosa Pólit subido en una motoneta; Icaza, con atuendos de chagra, se infiltra en la hacienda de Zaldumbide durante la fiesta que su propietario ofrece a los miembros de una embajada artística española de visita en el país, en representación del gobierno franquista. En esa caravana participan varios artistas, entre quienes sobresale la Lola Flores, que casualmente conoce a Icaza en el momento mismo que ejecuta el hurto de los manuscritos en el obraje de la hacienda. Cárdenas inventa un picaresco lance amoroso entre la Lola e Icaza, episodio que incluye un romántico caminar de ambos sin rumbo fijo en el centro histórico de Quito. Al final de ese recorrido, aunque no pasó «ná» entre ellos, porque el novelista bebió de más tratando de aplacar sus nervios alterados, consiguió Icaza darle nombre al protagonista de la nueva novela que intenta escribir: *El chulla Romero y Flores*. «Flores por la Lola». La novela está salpicada de innumerables episodios que resultan festivos y cargados de humor justamente, como ya lo he anotado, porque reconocemos personajes de la historia real, pero en situaciones no habituales para ellos.

Un hilo de reflexión política atraviesa la novela: uno que se expresa en la concepción del proyecto estético de sus personajes, y permite a Cárdenas construir el modo

cómo cada uno de ellos se ubica en el juego de tensiones y conflictos que la trama desarrolla. La resonancia de *Huasipungo*, *Boletín y elegía de las mitas*, *Égloga trágica* configura una invisible, pero simbólica línea de sentidos en relación al rol que cada uno de los personajes desempeña en la novela. Porque el lugar que ellos ocupan en la trama narrativa replica, de alguna manera, las marcas que ellos inscribieron en la materia discursiva de nuestra tradición literaria. Es decir, una serie de polémicas y debates en torno al romanticismo, el realismo, el indigenismo, las vanguardias, la militancia política —que suscitaron una rica producción de pensamiento y modos de asumir la escritura literaria en el marco temporal de la época aludida—, tiene cabida en la novela de Cárdenas pero no como asunto de disquisición temática, sino como elementos que gravitan en la atmósfera cultural y sensible del momento. Así como ha llegado al país una embajada artística en representación del franquismo, la novela narra también la visita del poeta español en el exilio León Felipe y el impacto que ambas presencias producen en la comunidad de artistas e intelectuales. Al respecto, Raúl Vallejo (2021) destaca lo siguiente:

Gonzalo Zaldumbide es el representante de la colonia, de la sociedad señorial y de los modos feudales de la dominación que, aunque agonizantes, aún conservaban poder político en el país de entonces: la recepción que organiza en su hacienda para José María Pemán, que le ha prometido un prólogo para su *Égloga*, y la compañía de artistas, incluida Lola Flores, que han llegado a Ecuador como parte de la propaganda cultural del franquismo, se contraponen, en términos simbólicos, a la llegada del poeta León Felipe, exiliado en México, que arriba en el mismo avión, que Pemán y compañía. Aquí la literatura, afincada en poderosos elementos intertextuales, desarrolla un juego simbólico que permite asumir, desde el humor, la confrontación política e ideológica que plantea la propia novela. (párr. 10)

Finalmente, y volviendo a la cuestión del hurto intelectual, luego de haber sido ejecutado de manera exitosa tal y como había sido planificado, comprendemos que el secretario privado de Carrión fue quien había ideado la misión bajo una identidad suplantada, puesto que resulta ser y bajo su verdadero nombre el hijo de Mariucha, personaje de la novela de Zaldumbide, violada por Segismundo, alter ego del autor y protagonista de *Égloga*, en la hacienda El Pinar. Y es en este punto en donde me interesa detenerme. Así, entonces, comprendemos que el título es ya de entrada un guiño literario. El título, como lo explica Genette, es un «artefacto de recepción o de comentario» (2001, p. 51), que comporta o puede comportar indicaciones del autor que su público no necesariamente distingue a primera vista. El texto, explica el teórico francés, raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones. Todo ese conjunto, el paratexto, rodea al texto. Lo dota de presencia, para «asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación» (p. 7). Genette concibe el paratexto como todo aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores. Se trata, dice, de un umbral,

un vestíbulo, una «zona de transición», que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder (p. 8). El título que tenemos entre manos, *El Pinar de Segismundo* es ya un «umbral» que nos conecta con una novela anterior, *Égloga trágica*. *El Pinar de Segismundo*, dos nombres propios: el de la hacienda y el del protagonista de la novela de Zaldumbide.

En «Palabras finales» de la novela, dice Cárdenas lo siguiente:

El Pinar de Segismundo fue escrita por el autor cuando se conmemoraba en el Ecuador el centenario del nacimiento de Jorge Icaza e iba a cumplirse el cincuentenario de la tardía aparición de la novela *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. A partir de aquellas dos polaridades dentro de la literatura ecuatoriana de aquella época, el autor quiso ofrecer en esta novela una historia un poco policial, otro tanto irónica y festiva, pero entrañable, acerca de una época, con personajes que, salvo unos pocos, llevan los nombres de sus referentes reales, pero contruidos de y por la ficción. [...]

Muchos de los personajes «reales» tienen como soporte, algunas de las características que se atribuyen a sus referentes en la realidad, como un homenaje lleno de afecto, inclusive para los más o menos «malos» del relato. (p. 167)

Según las palabras arriba citadas, el autor declara hacer de la literatura matriz de nueva literatura. Es decir, distinguimos en la novela al escritor en su rol, antes que nada, de lector. Lector de su tradición. Ha vuelto a ella para releerla. Y toda lectura, lo sabemos, solo es posible desde el presente de quien la realiza. ¿Qué ha hecho Eliécer Cárdenas con la novela de Zaldumbide? La ha leído y a partir de esa lectura la ha llevado a otro lugar. A uno inesperado, a partir de un trabajo de desviación. El secretario privado de Carrión y mentalizador del hurto («personaje absolutamente ficticio, hijo absoluto de la creación literaria», en palabras de Cárdenas, p. 167) declara a Zaldumbide, hacia el final de la novela, que las razones que lo llevaron a querer destruir sus manuscritos tienen que ver con Mariucha, personaje de su novela: «Yo soy el hijo de aquella infeliz india sierva de la hacienda El Pinar» (p. 158). Hijo de la joven india violada por Segismundo en dos momentos de la novela. Ante la incredulidad de Zaldumbide, puesto que la joven india es un personaje de ficción, el joven le dice: «Usted, por un remordimiento culpable de terrateniente suprimió de su memoria a Mariucha, y años después creyó inventarla como un personaje de su novela, secundario por cierto» (p. 159). Y más adelante, luego de narrar brevemente parte de su historia, agrega: «Usted debió escribir una quinta parte de su *Égloga*, que hubiera sido la más realista e interesante, la del hijo bastardo y abandonado del melancólico Segismundo, la del mestizo rencoroso que juró encontrarlo y vengarse» (pp. 159-60). Entonces, al parecer, podríamos leer *El Pinar de Segismundo* como la quinta parte de *Égloga trágica*, escrita medio siglo después como ejercicio de festiva práctica de justicia literaria. Ejercicio de relectura y reescritura. Un ejercicio de intertextualidad que reescribe, completa, corrige, añade. Gérard Genette, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, explica que la intertextualidad supone la manifiesta y declarada copresencia entre dos o más textos:

«Presencia efectiva de un texto en otro» (1989, 10). Ese juego de copresencias, continúa Genette, une un texto («hipertexto») con uno anterior («hipotexto»). Dice también que el texto nuevo desvía al anterior hacia otro lugar: ese movimiento le da una significación nueva y distinta. «El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento» (1989, 495).

Me interesa volver al episodio aparentemente menor de la novela de Zaldumbide pero que en el posterior trabajo de reescritura adquiere enorme resonancia: la violación de Mariucha. De la mano de Cárdenas, voy a la novela de Zaldumbide y la leo. Aunque, vale también decirlo: «El recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto» (Genette, 1989, p. 495). Égloga *trágica* narra el regreso de Segismundo a la heredad familiar, la hacienda El Pinar, tras una larga residencia en Europa. Durante su ausencia, la madre y la hermana han muerto. Quien lo recibe es su tío Juan José, quien parece cumplir un rol de referente paterno. El patrón de los indios, «mansos siervos de la gleba». El recién llegado pasa sus días de ocio en la contemplación del paisaje, recorridos en la hacienda acompañados de inacabables monólogos y divagaciones, pláticas con el tío al modo de un recurrente ejercicio de educación práctica y sentimental que replica y actualiza el modelo colonial de dominación feudal. Y si algo se repite en medio de una monótona rutina doméstica es la mirada del recién llegado clavada sobre el cuerpo de la joven Mariucha de 15 años mientras cumple con sus tareas de servidumbre en la casa familiar, «asidua e impenetrable como un animalito familiar» (p. 69). El capítulo v, de la primera parte, «Un domingo de sol», narra el acto de violación que la novela de Cárdenas reescribe.

Segismundo pasea en medio del campo, «saltando de piedra en piedra», y descubre a Mariucha mientras toma su baño al aire libre en una acequia:

Cauteloso, el corazón ya latíendome, me acerqué a mirar. [...] Así, desnuda y alhajada, parecía un ídolo indígena. ¡Era la virgen de América! [...] Y no hubo en mí otro hombre que el primitivo, el del rapto y la acre violencia, el del alegre y feroz botín. [...]. La lucha fue breve y ficticia. Cuando me alejé, persistía en mis labios el temblor del beso sávido como un mordisco, y en el alma, una emoción antiquísima. Fue cual si en mí se hubiera despertado el español ancestral, el choque de aquella escena idéntica sin duda a los encuentros del guerrero blanco con la hembra de la raza subyugada, al margen de la selva ignota, en el ardor de la conquista heroica. (Zaldumbide, 1980, p. 87)

En el contexto de la novela, el hecho arriba relatado ocupa un lugar bastante menor y marginal. No tiene ninguna trascendencia en el devenir de la trama narrativa ni en la vida de Segismundo, para quien es un acto no solo posible, sino naturalizado y carente de importancia en su condición de amo y patrón. Está relatado como un episodio más, propio de la vida en el latifundio y parte de una escenografía en donde los indios tienen bastante menos importancia que los árboles o los animales. El

protagonista dedica su pensamiento a Marta María: joven de raza blanca y de «rubia melena», vecina e hija de una prima de su tío Juan José, en quien percibe un «halo de luz nórdica» que circunda su cabeza y atenúa «el azul de sus pupilas cuajadas de lontananzas desconocidas». En suma, «bella en su cándida virginidad» (Zaldumbide, 1980, pp. 124 y 165).

Segismundo viola a Mariucha, una segunda vez, en una situación similar: «Arisca hasta el fin sin darse cuenta, parecía sentir, sin quererlo, defenderse todavía. La vencí como esperan ser vencidas las de su raza. Y así, bajo el cielo ciego, la india y el blanco se enlazaron en el misterio de la noche americana» (p. 191). Lo que concentra mi atención es reconocer que el episodio de la violación es el motivo que activa la escritura de Cárdenas: uno menor y, como todo hecho minorizado, aparentemente sin consecuencias, olvidado y expulsado de la memoria narrativa. Observa la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, a propósito de las estéticas citacionistas y las prácticas de la «desapropiación», que en las escrituras de hoy ocupa un lugar central y de significativa resonancia la incesante práctica de reescritura; de apropiación, reciclaje y recontextualización: textos que entran en diálogo con textos anteriores o con textos producidos en otros medios. Y es en esa dinámica de diálogos intertextuales en donde podemos ubicar *El Pinar de Segismundo*: Eliécer Cárdenas relee la novela de Zaldumbide a la luz de una sensibilidad propia de su realidad en el presente. Es desde allí que el escritor asume su herencia literaria para confrontarla, responder y reescribirla. Dice Rivera Garza: «Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente» (2013, p. 95). Y es precisamente en la emergencia de nuestro presente desde donde Eliécer Cárdenas se apropia de la novela de Zaldumbide para desviarla hacia nuestra escena contemporánea, en donde no puede la violación de Mariucha pasar inadvertida y sin consecuencia alguna. En este punto resulta pertinente traer las reflexiones de Gina Saraceni (2008), acerca de la herencia, la lengua y la memoria. En *Escribir hacia atrás*, la crítica venezolana señala que es necesario confrontar y responder a las voces que vienen del pasado en calidad de herencia. Inscribirse en una herencia, dice Saraceni, y esto me interesa puesto que es lo que hace Cárdenas, significa ejecutar un trabajo de elaboración crítica, adecuación y actualización de la herencia recibida. Supone, entonces, asumir el pasado recibido no como mandato sino como algo que en manos de sus herederas y herederos pasa a ser otra cosa. Pienso, entonces, que *Égloga trágica* llega a manos de Cárdenas como parte de su legado literario. Uno que el escritor recibe, sacude, acomoda, problematiza, completa, corrige. En suma, lo reescribe no desde la fidelidad con la tradición, sino desde la fidelidad con su presente. Lo cual no es sino la mejor forma de rendir un homenaje.

Dice Saraceni (2008): «Mirar *hacia atrás* es enfrentar el espectro que nos interpela a través de su mandato, es interpretar las huellas y vestigios del pasado como una manera de responder a la pregunta sobre el yo y a la pregunta sobre el otro cuya

memoria me es legada y confiada para que la haga sobrevivir a través de mí y de mi duelo por el ausente» (p. 20). En la novela de Cárdenas sobrevive la voz silenciada de Mariucha. Una voz que deviene resto de una violación, de un abandono, de una pérdida, de una orfandad. Y es allí donde interviene con fuerza inusitada la imaginación creativa: inventarle un hijo de carne y hueso al personaje minorizado. Quiero, antes de cerrar, volver a la novela de Zaldumbide y centrar mi atención en Marta, el personaje femenino que de alguna manera se constituye en la antípoda de Mariucha. Pero, y es lo que me interesa apuntar, solo de manera aparente.

Como resultado de una serie de inesperados acontecimientos que irrumpen la vida familiar de Marta, es trasladada a la hacienda para ser provista de amparo y asilo. En el curso de esa convivencia, el enamoramiento entre ambos jóvenes resulta inevitable, así como los celos del tío que también se ha enamorado de su protegida. Como solución al conflicto que se genera entre ambos personajes masculinos, el tío escribe una larga carta al sobrino en la que le exige: «Ni tú ni yo; acaso será ésta la única solución al dilema» (Zaldumbide, 1980, p. 283). Ambos hombres se retiran de la escena, ante lo que Marta decide quitarse la vida no sin antes dejar una carta al amado en la que expone sus razones: «Infeliz manzana de esta discordia, púdrame yo bajo la tierra, antes de que otro desenlace venga a atormentar más mi ya irreparable desolación. [...] Solo mi muerte puede apartar de mis ojos este desastre» (p. 319). La decisión de la protagonista, que da título a la cuarta parte de la novela, «El lamento de Marta», es el motivo que reconcilia a los hombres y hace posible la permanencia de ambos en la herencia familiar: «La muerte de Marta nos hermanaba, nos identificaba [...]. Así, ella vivirá en medio de nosotros. Asidua, perenne, incambiable. ¿Ni qué otra cosa nos resta? Nuestra suprema razón de ser, y de permanecer unidos, será la de seguir amándola en silencio, guardiana de esta especie de tácito pacto» (p. 325). Ante la certeza de que nada resta después del sacrificio de la joven, la novela se cierra con el sello de un *tácito pacto* de afirmación patriarcal. Antes ha muerto la madre de Marta y en las últimas páginas también muere Mama-Chana, la vieja sirvienta de la casa. Han debido morir todas las mujeres para que el *pacto* de entendimiento asegure la pervivencia del orden establecido: «Quedábamos tan solo Juan José y yo, supervivientes de nosotros mismos» (p. 330). *Vencida* la india, «inmune, inmarcesible, inaccesible» la blanca. Por eso me resulta tan interesante la apropiación y reescritura que hace Cárdenas de *Égloga*: había que intervenir la novela, desenterrar sus hilos sueltos de una vida idealizada, desacomodar el orden recuperado a costa de la vida y del olvido de todas las mujeres, sacar la novela de su cauce, mostrar el daño, imaginar un después, recuperar el episodio sepultado, enjuiciarlo y castigarlo, nombrarlo y traerlo al presente, otorgarle otro final, reescribirlo. Podemos decir, con Eliécer Cárdenas, que no hay finales cerrados, ni textos completos, sino que los cierres están abiertos al devenir siempre imprevisto, inconcluso, novedoso, pautado por las urgencias de cada tiempo.

## Referencias

- Cárdenas, E. (2008). *El pinar de Segismundo*. Ministerio de Cultura.
- Cueva, A. (1981). *Entre la ira y la esperanza: ensayos sobre la cultura nacional*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Derrida, J. (1989). *Memorias para Paul de Man*. Gedisa.
- Genette, G. (2021). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Moreano, A. (2021). La huella de Eliécer Cárdenas en Polvo y Ceniza. *La línea de fuego*. 27 de septiembre. <https://lalineadefuego.info/la-huella-de-eliecer-cardenas-en-polvo-y-ceniza/?amp=1>
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, C. (2013). De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (pp. 79-95). Tusquets Editores.
- Saraceni, G. (2008). Escribir hacia atrás. En R. Viterbo (ed.), *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* (pp. 13-44).
- Vallejo, R. (2021). *El pinar de Segismundo, de Eliécer Cárdenas: una ucronía del indigenismo*. <http://www.academiaecuadorianadelalengua.org/el-pinar-de-segismundo-de-eliecer-cardenas-una-ucronia-del-indigenismo-por-don-raul-vallejo/>
- Zaldumbide, G. (1980). *Égloga trágica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.