



**Peer Reviewed**

**Title:**

Crónica de una muerte pasada: Eloy Alfaro, Vargas Vila y "La muerte del cóndor" como texto híbrido modernista

**Journal Issue:**

[Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana, 3\(1\)](#)

**Author:**

[Ramos, Juan G.](#)

**Publication Date:**

2013

**Permalink:**

<http://escholarship.org/uc/item/8x43v851>

**Local Identifier:**

ucsbspanport\_textoshibridos\_19111

**Abstract:**

---

**Copyright Information:**

All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author or original publisher for any necessary permissions. eScholarship is not the copyright owner for deposited works. Learn more at [http://www.escholarship.org/help\\_copyright.html#reuse](http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse)



CRÓNICA DE UNA MUERTE PASADA:  
ELOY ALFARO, VARGAS VILA Y LA MUERTE DEL CÓNDOR  
COMO TEXTO HÍBRIDO MODERNISTA

---

Juan G. Ramos  
College of the Holy Cross

*así, vencido, así miserable, así huérfa-  
no de toda prosperidad, pasó ante mis ojos,  
aquel guerrero extraño, el más puro, el más  
noble, y el más transcendental, de cuantos  
hombres de guerra, han llenado en América,  
los últimos lustros del siglo XIX, y la pri-  
mera década de este siglo, con el ruido de  
sus bazañas y de su nombre.*

José María Vargas Vila,  
*La muerte del cóndor*

CUANDO Rafael Correa fue elegido como Presidente del Ecuador en el 2006, parte de su campaña política se basó en la apropiación de un lenguaje “revolucionario” que tiene su origen en la figura mítica de Eloy Alfaro. Tanto es así que cuando se instauró la Asamblea Constituyente en el 2007, la cual tuvo como principal propósito redactar una nueva constitución para el país, el sitio elegido para este fin fue un pequeño pueblo de la provincia costeña de Manabí llamado Montecristi. La elección de este sitio no tuvo otra intención mas que asociar la nueva “revolución ciudadana” del gobierno de Correa con el lugar de nacimiento de Eloy Alfaro, también recordado como el viejo luchador. Es así que Montecristi se convierte en el sitio donde se funda, de manera simbólica e ideológica, una tercera República del Ecuador, la cual sigue el camino trazado por la segunda República forjada por la revolución liberal de Alfaro. No es mi propósito defender o atacar la postura del gobierno de Correa, ya que no forma parte de mi análisis. No obstante, tomo esta anécdota política para recalcar la importancia que tiene Alfaro

para el imaginario socio-político ecuatoriano en la actualidad.

Entonces, ¿de dónde viene esta memoria histórica sobre Alfaro y por qué sigue teniendo tanta repercusión en el panorama político ecuatoriano? Parte de la respuesta tiene que ver con los logros históricos en torno a sus dos presidencias: la primera duró desde 1895 hasta 1901 y la segunda desde 1906 hasta 1911. Por otro lado, su figuración como héroe mitificado obedece a las circunstancias de su trágica muerte. Incitado por la oposición política, el pueblo ecuatoriano llevó a Alfaro desde Guayaquil hasta Quito para luego ser torturado, humillado, arrastrado, descuartizado y quemado. Dicho episodio ha sido denominado como “la hoguera bárbara” dada la violencia con que se puso fin a este periodo que transformó al Ecuador.<sup>1</sup> Los detalles de su muerte los trataré más adelante, pero los anuncio aquí porque sustentan la importancia literaria e histórica de *La muerte del cóndor: de la poesía, de la tragedia, de la historia* (1914) de José María Vargas Vila, texto que provee una crónica de carácter histórico, aunque se nutre de otros géneros a la vez.

Si bien Vargas Vila no ha sido asiduamente estudiado dentro de la historiografía del modernismo latinoamericano, en parte por su autoexclusión y diferenciación con respecto a estas tendencias literarias y también porque la crítica se ha enfocado principalmente en las figuras más sobresalientes. No obstante en la obra de Vargas Vila encontramos textos que resisten una categorización estricta debido a su hibridez literaria, temática, autoconciencia de experimentación y un lenguaje que desde su propia época resultó demasiado excéntrico para los gustos académicos, mas no para el lector cotidiano. Por consiguiente, dichos textos no figuran dentro del canon modernista. *La muerte del cóndor* surge como uno de esos textos que si bien no encaja a cabalidad en la cronología modernista, y en particular en los estudios sobre la crónica, mantiene ciertas características, afinidades y preocupaciones propias del modernismo. Cabe recalcar que este texto ha recibido exigua atención por parte de los críticos literarios, los cuales se han interesado más por sus novelas como *Aura o las violetas* (1889), *Flor de fango* (1899), *Ibis* (1899), *Las rosas de las tardes* (1910) o *Lirio negro* (1920).<sup>2</sup>

El presente estudio explora cómo los géneros (historia, crónica, poesía y tragedia) que Vargas Vila emplea en *La muerte del cóndor* dan pie a un texto altamente híbrido que exhibe matices de la crónica entremezclados con una preocupación por enmendar la historia ecuatoriana en particular y latinoamericana en general. No obstante, el autor no puede evadir hacer un retrato, en forma de crónica poco convencional, de la tragedia que envolvió el fin del periodo liberal radical (alfarista)

---

<sup>1</sup> Para un extenso comentario histórico sobre el periodo liberal del Ecuador en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX, véase Ayala Mora (2002).

<sup>2</sup> Para comentarios sobre la obra de Vargas Vila, véase Correa Ramón (1998), Deas (1984), Durán (2000), González Espitia (2010), Guerrieri (2004), MeyerMinnemann (1991), Osorio (2000), Triviño Anzola (1991).

en el Ecuador. Para entender la hibridez textual de la obra, se propone una lectura en la que se exploran los aspectos que la conectan con la crónica, así como con las modificaciones en el formato de publicación, los temas tratados y el lector del texto.

### ¿*La muerte del cóndor* como crónica?

ANTE las dificultades de un acercamiento crítico al género de la crónica, Aníbal González nos presenta la siguiente interrogante: “¿cómo empezar a definir un género en prosa que parece caracterizarse por su indefinición?” (*La crónica* 61). No obstante, la mayoría de los estudios sobre la crónica modernista apunta a la estrecha relación de este género con el periódico como principal medio de publicación y advierte que casi todas las figuras canónicas del modernismo tuvieron algún acercamiento a este género indefinible. Entonces, ¿cómo es que Vargas Vila no tomara el mismo camino que sus contemporáneos?

Parte de la respuesta tiene que ver con el hecho de que Vargas Vila se rehusó a seguir modelos establecidos por otros modernistas sin discriminar entre los que admiraba (Martí y Darío) y los que odiaba y menospreciaba (Gómez Carrillo y Lugones, entre otros). Con el fin de demostrar su innovación artística, a menudo Vargas Vila opta por experimentar con la forma, el contenido, el lenguaje y cuestiones de buen gusto (González Espitia 88). Su propio instinto por romper con esquemas y no encasillarse dentro de las normas de los géneros literarios lo llevan a optar por la crónica histórica y no por la periodística en la obra en cuestión. Al distinguir entre la crónica como texto histórico y la crónica como texto periodístico, Esperança Bielsa apunta lo siguiente: “The term *crónica* or chronicle (from the Greek *chronos*: time) referred originally to the narration of historical events in chronological order, and identifies a genre of historiographic writing that goes back to the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries and reached its height during the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries in various European countries” (31). Esta idea hace eco en Hayden White al explicar la gestación de una crónica histórica:

First the elements in the historical field are organized into a chronicle by the arrangement of the events to be dealt with in the temporal order of their occurrence; then the chronicle is organized into a story by the further arrangement of the events into the components of a “spectacle” or process of happening, which is thought to possess a discernible beginning, middle, and end. The *transformation of chronicle into story* is effected by the characterization of some events in the chronicle in terms of, inaugural motifs, of others in terminating motifs, and of yet others in terms of transitional motifs. (6)

Vargas Vila omite la palabra crónica de su lenguaje, en parte, porque trata de desmarcarse de la asociación que su escritura pueda tener con la de sus contemporáneos, la cual él consideraba como inferior y, además, toma mucho cuidado en no usar dicho término para que no se le asocie con el quehacer literario de sus contemporáneos. La omisión de esta palabra como parte del título de la obra y dentro casi todo su vocabulario literario, apuntan a un movimiento estratégico por parte de Vargas Vila con el que intenta tomar el camino diametralmente contrario del que tomaron Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Silva, Gómez Carrillo, etc., y así no tener que seguir la pauta de los modelos de escritura y publicación de la crónica modernista. Por el contrario, Vargas Vila opta por aproximar *La muerte del cóndor* a la concepción de la crónica como historia en la que se establece una cronología de hechos que provee un contexto para entender mejor la muerte de Eloy Alfaro. Se ha establecido que la crónica modernista “es, antes que nada, un reportaje, es decir un escrito que narra el presente en función del devenir” (González, *La crónica* 72). Vargas Vila no tiene el interés por hacer un mero reportaje de los hechos históricos o de la situación política en el Ecuador después de la muerte de Alfaro. Es más, al escribir esta obra en 1914, ya no puede narrar un presente sino un pasado reciente. Es decir, a Vargas Vila no le preocupa tanto articular el presente para pensar en el futuro. Al contrario, al autor le interesa recobrar el pasado reciente, para entender cómo estos hechos marcan el presente (en 1914) y cómo podrían influir en el futuro político.

Al revisar los orígenes de la crónica periodística, González arguye que la crónica proviene de fuentes inglesas y francesas que pasan a las Américas para luego ser transformadas por Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí (61-83). Hay extensos estudios sobre la crónica periodística modernista y no es mi intención ni objetivo repetirlos. No obstante, vale la pena recalcar la apreciación de Susana Rotker sobre la fascinación y predilección por este género entre los modernistas:

Y, en verdad, *la crónica es el laboratorio del ensayo del “estilo”* —como diría Darío— modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de la *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, los estilos, de los géneros, de las artes. Lamentos aparte: *el cambio poético comenzó en los periódicos* y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra. (96, énfasis original)

A Vargas Vila no le interesa este “laboratorio” estilístico ni el poder de difusión que pueda tener. Al contrario de muchos de los modernistas, Vargas Vila tuvo un gran éxito comercial y forjó su propio estilo literario que le mereció tanto admiradores

como acérrimos enemigos, así como censura por parte la iglesia Católica y varios gobiernos en América Latina. Para Vargas Vila, la gestación de la belleza dentro de su obra estaba en la experimentación continua. Al referirse al *Lirio Negro*, González Espitia asevera que “[t]he text is fragmented much like poetic stanzas, endowing his books with a design that is prophetic and disjointed, much like an aphorism. . . . Lines are short and consecutive. Spaces between paragraphs are almost nonexistent, making the reader feel as if he were reading a text suffering from diaphragmatic convulsions” (89). Dicha observación se la puede extender fácilmente a la mayoría de la obra de Vargas Vila y su cultivación de un estilo propio.

Por estos motivos, entonces, Vargas Vila se aleja del modelo establecido por la crónica modernista, ya que no recurre al periodismo, ni a la organización por episodios del material publicado en revistas o periódicos. Aunque Vargas Vila participó en el ámbito periodístico ya sea en Nueva York, Paris, Madrid o Roma, con *La muerte del cóndor*, el autor se propone ofrecer un comentario político e histórico sobre hechos que marcaron un hito en el panorama político-social del Ecuador a principios del siglo XX. Al argüir sobre el impacto que la crónica modernista tuvo en las letras ibéricas, Alejandro Mejías-López nos sugiere que “newspapers had the potential to turn ‘periodical’ readers into ‘book’ readers” (83). No obstante, Vargas Vila ya había conseguido un público lector y consumidor de sus libros. Así que el recurso de ‘rebajarse’ a publicar en un periódico no era algo factible para nuestro autor.

Por otro lado, Vargas Vila se autoconstruye como perseguido político dada la censura que recibió su obra y también por su desprecio por la prensa como medio de comunicación vinculado al mundo literario, por considerarlo inferior. Por ende, Vargas Vila opta por el libro. Es aquí que encuentra un medio de expresión que se ajustaba a las particularidades de su estilo (frases largas, a veces entrecortadas, neologismos, modificaciones sintácticas, etc.) Vargas Vila, al contrario de muchos de sus contemporáneos, no recurre al periodismo para su sustentación ya que la venta de sus libros le provee suficientes ingresos. La estructura de esta crónica histórica en forma de libro le permite a Vargas Vila desarrollar una nueva faceta de su estilización muy personal del lenguaje. De cierta forma, el libro es tanto sobre la vida y tragedia de Alfaro como sobre la presencia constante de Vargas Vila en el panorama de la crítica social y política.

Si pensamos únicamente en la fecha de publicación del libro, entonces Vargas Vila se distancia de la crónica periodística y de su función de ofrecer observaciones y comentarios con cierto grado de inmediatez. Por otro lado, lo que logra Vargas Vila con este libro es introducir variaciones a la concepción de la crónica modernista. En vez de adoptar el modelo de publicación de las crónicas como textos cortos que aparecen en periódicos y revistas, Vargas Vila se inclina por una publicación mucho más extensa en formato de libro que le permite jugar con el

potencial creativo e innovador que ofrecen la hibridez y la inestabilidad textual de la crónica modernista. Es así que la primera parte de *La muerte del cóndor* recuenta el panorama político finisecular en la región latinoamericana. De ahí se ofrece un recuento de la relación personal e ideológica que une a Alfaro y Vargas Vila. Luego se retrata la figura de Alfaro y se nos presenta su evolución personal desde un militar e ideólogo hasta convertirse en la figura más importante del panorama político del Ecuador finisecular. También se ilustra la transformación que sufrió ante el pueblo ecuatoriano cuando Alfaro pasó de ser héroe político a un enemigo del nuevo régimen político y social encabezado por Leónidas Plaza. Hasta cierto punto, incluso, Vargas Vila nos sugiere que, en su idealización del modelo de revolución liberal que transformó la sociedad ecuatoriana, Alfaro pecó de inocente al rodearse de gente que luego lo traicionaría. Esta fue su hamartia y es a partir de esta crónica histórica que se explota este aspecto de Alfaro para dejar registrada por escrito su mitificación como héroe político y mártir de su propia máquina política.

Por otro lado, si para los modernistas como Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, Gómez Carrillo, entre otros, la representación de la ciudad se convirtió en una preocupación principal dentro de las crónicas, Vargas Vila se aleja de los detalles de la modernización y los procesos de modernidad que envuelven a la ciudad para enfocarse en el estado-nación y en los líderes políticos. Julio Ramos ha sugerido que en la obra de Martí, por ejemplo, la ciudad está “estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad” (118). En *La muerte del cóndor* este lenguaje de destrucción, de desastre y catástrofe se acentúa para enfatizar los efectos que tienen los hechos históricos en toda una nación. Por supuesto que también nos ayuda a entender los efectos de la modernidad y la modernización del Ecuador en ciertos aspectos y la contraparte de una regresión a una premodernidad en el comportamiento “bárbaro” tanto del pueblo ecuatoriano como de los políticos que confabularon en contra de Alfaro para llevarlo a su muerte trágica. A continuación esbozaré la forma en que Vargas Vila intentó abarcar todos estos temas sin dejar a un lado su innovación textual y estética.

### **Hibridez textual y algunas pistas para despistar**

A PRIMERA VISTA y como sugiere el subtítulo de la obra, el texto oscila entre tres géneros o formas de escribir (la poesía, la tragedia y la historia). Sin embargo, lo que tenemos en *La muerte del cóndor* es un texto narrativo con lenguaje poético que, por momentos, quiere ser elegía, oda y canto épico sin ceñirse a la métrica correspondiente. Rotker sugiere que una de las características que define la crónica (periodística) modernista es su dualidad estilística que nos permite leerlas como periodismo y como prosa poética (112). No obstante, en la prosa de Vargas Vila también observamos cierto lirismo, aún si pudiera resultar tortuoso leerlo

(González Espitia 89). En otras instancias, el texto se convierte en una reescritura de la historia republicana del Ecuador, aunque el interés histórico se extiende, por momentos, al resto de América Latina. Por ejemplo, Vargas Vila empieza el segundo capítulo de esta forma:

El espectáculo de aquella América de entonces, aunque era menos vil, no era muy distinto del de ésta nuestra América de hoy;  
la Tiranía, ese Monstruo, que Apolonio de Tyana, creía inverosímil, desembarcando en la Capital del Mundo, para verlo, imperaba del uno al otro extremo del Continente, como un producto nacido de la putrefacción de nuestras selvas. . . . (19)

El resto del capítulo lo dedica a dar un repaso por las diferentes dictaduras que iban desde Porfirio Díaz hasta Cipriano Castro y Rafael Reyes.<sup>3</sup> El tono constante de denuncia y repudio a los gobiernos dictatoriales de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX, apunta al interés de Vargas Vila por la historia y el periodismo. Por ende, la categorización del texto dentro de un sólo género resulta injusta e inadecuada dada la complejidad y la intencionalidad de la obra.

En el prólogo de la primera edición de 1914, por ejemplo, Vargas Vila indica que “Debería escribir un Poema; / y, héme aquí, obligado, a diluirlo, en las frías / ondas de la Historia; / el Poema, es el refugio natural del Héroe” (v). Para el autor, el poema es el digno medio para homenajear al héroe, para recordar su vida y sus acciones. Sin embargo, al contrario de otros modernistas, Vargas Vila se dedicó exclusivamente a la prosa. Además, dados los hechos que transformaron el panorama político del Ecuador, lo que Vargas Vila tiene que relatar se ciñe a la historia. Nótese el particular estilo vargas-viliano, su puntuación inusual y cómo “mantiene una escritura superlativa acentuada por las mayúsculas en ciertos sustantivos a los que concede valor de categoría en su discurso” (Durán 143). En el caso de *La muerte del cóndor*, las particularidades estilísticas vargas-vilianas no son

---

3 En este capítulo, como a lo largo de la obra, Vargas Vila vocifera su ira en contra de los siguientes gobernantes: Le dedica varias líneas a Porfirio Díaz (México, 1876-1880, 1884-1911), Antonio Guzmán Blanco (Venezuela, 1870-1877, 1879-1884, 1886-1887), Raimundo Andueza Palacio (Venezuela, 1890-1892), Cipriano Castro (Venezuela, 1899-1908), Rafael Reyes (Colombia, 1904-1909), Domingo Vásquez (Honduras, 1893-1894), Carlos Basilio Ezeta (El Salvador, 1890-1894), José Plácido Caamaño (Ecuador, 1883-1888), Luis Cordero Crespo (Ecuador, 1892-1895), Fernando Arturo Meriño (República Dominicana, 1880-1882), Ulises Heureaux (República Dominicana, 1882-1883), entre otros.



más que estrategias discursivas que sirven para resaltar la figura heroica de Eloy Alfaro, así como también para señalar palabras claves en su configuración estético-histórica del texto.

La trama del texto, por así llamarla, no es muy clara y, aunque aparenta tener cierta linealidad, ya que nos lleva desde la gestación de la revolución liberal alfarista hasta la masacre de su líder, el texto es altamente fragmentado por los constantes saltos entre los discursos poéticos, trágicos e históricos. Aún así, el texto empieza con el prólogo de Vargas Vila en el cual indica su propósito de escribir una obra en la que se resalta la vida y obra de Alfaro. Para hacerlo el autor debe recurrir al “Poema, [que] es el refugio natural del Héroe”, así como a “la Historia, [que] es un cielo inferior, en el cual, el Héroe, / entra, despojado del prestigio sobre-natural, que hace / su gloria” (*La muerte del cóndor* v). Al jerarquizar la poesía en relación a la historia, Vargas Vila afirma que “la Epopeya Alfárida, será cantada algún día, con / toda la orquestación lírica, que pide esta Marcha / Triunfal de un Pueblo hacia la Libertad; / este libro, es, apenas un canto del Poema” (vii). Desde el comienzo de la obra, Vargas Vila es consciente de la precocidad de la aparición de su libro, ya que apenas son dos años que separan la muerte de Alfaro y la publicación de *La muerte del cóndor*. Por el corto lapso entre el evento histórico y la poetización-histórica de éste, se nos sugiere que todavía no se ha generado la sensibilidad poética requerida ni el tiempo necesario para que el lector pueda apreciar la magnitud del evento trágico. Por otro lado, Vargas Vila posiciona su obra como un simple canto dentro de la gran obra, el gran poema, que serán las publicaciones a futuro sobre la vida de Alfaro. Vargas Vila advierte que Alfaro será reconocido en su dimensión heroica por el pueblo ecuatoriano una vez que éste decida volver hacia el camino de la libertad.

Implícitamente, Vargas Vila nos anuncia desde muy temprano en la obra su repudio a la traición de Leónidas Plaza, el “Gran Asesino, que impera en Quito”, quien colaboró con Alfaro para luego confabular en su contra y suplantarlo como la máxima figura política de la nueva vertiente liberal (viii). En otro comentario que aparece fuera de la obra en cuestión, Vargas Vila se lamenta del panorama político al escribir: “Crisis del Romanticismo político. En el Ecuador, Leónidas Plaza, el andrógino funesto, acaba de traicionar a Eloy Alfaro y al Partido Liberal. . . mi profecía se ha cumplido. . . una vez más mi actitud de pitonita aparece vencedora” (*Diario secreto* 58). Dada la habilidad de Vargas Vila para prever la reacción de aquéllos que critica en varias de sus obras, en *La muerte del cóndor* Vargas Vila también se defiende de los previsibles ataques del periodismo a favor de Plaza.

Empero, Vargas Vila ve su obra como una contribución a la “Justicia Histórica” (*La muerte del cóndor* viii). De ahí, la narrativa nos remonta al año 1894, en el que Vargas Vila fundó su revista literaria, *Hispano América*, en Nueva York. También contextualiza el panorama político de la época con las diversas “demo- / cracias semibárbaras, que no han logrado / salir del Imperio de la Selva, sino para

caer / vergonzosamente en el Imperio de la Servi- / dumbre” (13-14). Al presentarnos al proyecto democrático liberal que fue frenado por la violencia del conservadurismo, el autor también contrapone la imagen del “Imperio de la Selva” que es representativa del Ecuador en su retraso previo a la modernización de la mano de Alfaro con un descenso hacia el “Imperio de la Servidumbre”. Es decir, el imperio de la servidumbre es el periodo posterior al alfarismo en el cual, a juicio de Vargas Vila, el pueblo ecuatoriano está a merced de Plaza. Haciendo eco del binarismo de Sarmiento, Vargas Vila sugiere que la barbarie, como cultura política, termina por vencer a la posibilidad civilizadora. Por consiguiente, el camino a seguir para el Ecuador se torna gris y en retroceso. Sobre la relación entre los pueblos del continente y sus gobiernos tiránicos, Vargas Vila escribe:

las alas pavorosas de los buitres, les ha-  
cían cortejo, mientras los cóndores venci-  
dos, presenciaban desde las cimas desola-  
das, aquella devoración de entrañas;  
y, las cimas chorreaban sangre;  
se diría que las lágrimas de las rocas, cuyo  
corazón era más tierno que el de la Tira-  
nía, que devoraba aquellas turbas confusas,  
con aspecto de naciones. (20)

Vargas Vila ofrece una dicotomía en la que los “buitres” son los tiranos y los “cóndores vencidos” son aquéllos que habían luchado por la libertad, pero sucumbieron al poderío de las dictaduras. También se nos presenta a los pueblos como víctimas de la violencia política al ser fácilmente manipulados por los gobiernos de turno.

Después de enumerar los gobiernos dictatoriales de las últimas décadas del siglo XIX, Vargas Vila siente satisfacción por haber criticado a la tiranía, lo cual él consideraba su deber. Como nos indica el autor: “ha sido la única victoria que me ha reser- / vado el Destino: ver caer, uno á uno, todos / los tiranos que he herido con mi pluma; / ellos, eran mi presa” (23). Aquí Vargas Vila invierte la imagen recurrente en la obra del predador y su presa. En este caso, Vargas Vila es el predador y su método de caza es la denuncia, su instrumento predilecto es la pluma, y sus presas son los tiranos.<sup>4</sup>

---

4 Vargas Vila sigue la tradición del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) quien fue un gran amigo de Eloy Alfaro y en su momento fue un asiduo opositor a los gobiernos de Gabriel García Moreno entre 1869-1875. Estando exiliado en Colombia, al enterarse de que García Moreno había sido asesinado, Montalvo exclamó: “mi pluma lo mató”.

Recién en el tercer capítulo se empieza a recontar los gobiernos en el Ecuador justo antes de la revolución alfarista. Es decir, la estrategia discursiva de Vargas Vila es contextualizar la revolución alfarista dentro de un marco regional e histórico. A partir del cuarto capítulo, el autor empieza a describir a Alfaro como un “Símbolo de Libertad” (43). Desde el quinto capítulo, el texto pasa a figurar dentro de la biografía ya que se describe con detalle la apariencia física de Alfaro, cómo se llegaron a conocer el autor y el libertador en Nueva York y recuenta cómo Alfaro viajó a lo largo del continente luchando por sus ideales. Ya en el noveno capítulo, sin embargo, Vargas Vila aclara: “No es mi objeto hacer aquí, la Historia de / los Gobiernos de Alfaro, ni la Apología / de su Política, libertadora y civilizadora, / tan miserablemente calumniada, por los di- / famadores perseverantes, de aquel Grande / Hombre” (81). No obstante, nos damos cuenta, por el tono y el lenguaje empleado, que el contenido traiciona y dista de la aparente intencionalidad de la obra.

### **Vargas Vila: sujeto insultante e intersticial**

PARA APRECIAR la complejidad del texto es imprescindible situar la voz narrativa de Vargas Vila, ya que a través de la obra, el autor se auto-construye como una figura central con carácter redentor y justiciero por la pluma. Vale recalcar que dentro de la propuesta estética vargas-viliana, *La muerte del cóndor*, en su función como texto de denuncia, se asemeja a lo que el mismo autor apunta sobre el libelo como arte. Vargas Vila expone: “el libelista, es toda la cólera de su época, desencadenada por la Inexorable Justicia de la hora, sobre los excesos triunfales de los hombres; el libelista, es la forma roja del historiador” (*Libre estética* 129). Si *La muerte del cóndor* tiene algo de libelo, esto se debe al escrutinio histórico y político a nivel regional que ayuda a contextualizar lo que sucede en el Ecuador finisecular. Sin embargo, dicho libelo también tiene su dimensión poética en la manera en que “todo el pasado grandioso vive en el corazón del Verso” (112). En este caso, los gobiernos de Alfaro forman parte del pasado grandioso que se intenta rescatar.

Aunque Vargas Vila estableció su reputación como novelista y periodista, su particular afición por el enriquecimiento del idioma y su atención a cadencias rítmicas en su propia escritura lo acercan a la sensibilidad del poeta. No obstante, el olvido que ha sufrido la obra de Vargas Vila tiene que ver con los cambios en gustos y estética, así como con la apreciación de críticos. Por ejemplo, Enrique Anderson-Imbert dice: “[l]a relativa popularidad de que gozaron las novelas de José María Vargas Vila... fue excepcional, acaso porque las exquisiteces literarias (prosa rítmica; disloques ortográficas; vocabulario y sintaxis artificiales, arrebatos egolátricos de *Ibis*, *Rosas de la tarde*, *Flor de Fango*... estaban al servicio de un mórbido mal gusto” (454-55). Esto es todo lo que Anderson-Imbert le dedica a la obra de Vargas Vila, aún cuando reconoce que en su época Vargas Vila fue uno de

los más exitosos escritores. Max Henríquez Ureña evalúa la obra de Vargas Vila al decir que sus primeras novelas tuvieron “éxito popular, pero no encuentra[n] eco favorable en los lectores de más depurado gusto” (332). Sobre sus obras de comienzos del siglo XX, el crítico apunta que “su estilo resulta insufrible por lo afectado, aparatoso y artificial” (332). En *Las corrientes literarias en la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña el nombre de Vargas Vila ni siquiera aparece. Al referirse a la extensa obra de Vargas Vila que se aproxima a los 98 libros, Malcolm Deas apunta que “[m]uchos son difíciles de conseguir, y muchos muy difíciles de leer aun sin uno tiene la equivocada fortuna de conseguirlos” (16). Al repasar el juicio crítico, nos damos cuenta que Vargas Vila no se ajustó a los cambios en los gustos finiseculares ni siguió las tendencias literarias o estéticas en las letras hispanoamericanas del periodo. No obstante, lo que me interesa de Vargas Vila, particularmente en relación a *La muerte del cóndor*, es lo que el texto nos revela sobre una postura estética olvidada dentro del modernismo.

Así como *La muerte del cóndor* tiene una preocupación histórica-poética, la misma tragedia que da raíz al texto se rige por la propuesta de que “reflejar la Vida, pintar la Vida, reproducir la Vida; ésa es la misión del Teatro” (Vargas Vila, *Libre estética* 90). Cabe aclarar que la relación de *La muerte del cóndor* con el teatro obedece al mismo subtítulo de la obra como tragedia, pero también a lo trágico de la vida y muerte de Alfaro. Dicho de otra forma, para Vargas Vila, lo trágico obedece a la realidad de los hechos históricos y a la necesidad de revelar la verdad. De esta forma, el hilo que une al libelo, la historia, la poesía con la tragedia es la afinidad que tiene Vargas Vila por hacer de la escritura un acto ético que vaya de la mano de la justicia.

Por otro lado, Vargas Vila, como sujeto moderno, tiene predilección por el

[a]cervo cultural, lujo en su entorno, acomodo económico, no son sólo refinamientos de dandy y hombre culto al estilo ‘fin de siglo’, decadente y moderno, son también índices de su éxito presentados a la posteridad. Porque este hombre de soledad, acepta sin embargo representaciones políticas de Ecuador y Nicaragua, se presta a discursos públicos, media en conflictos hispanoamericanos. . . (Durán 149-50)<sup>5</sup>

De esta forma, podemos observar que las críticas hacia el estilo de la obra de Vargas Vila no reflejan las diversas tensiones en sus predilecciones estilísticas como en su

---

5 Designado por Eloy Alfaro, desde 1898 hasta comienzos de 1900, Vargas Vila sirve como diplomático del Ecuador ante Italia. En su diario, Vargas Vila apunta lo siguiente: “Mis trabajos para el establecimiento de una legación del Ecuador ante el Quirinal han sido coronados con el éxito, el gobierno de Italia está feliz ante este acontecimiento, y el de Quito ha nombrado al doctor Wilfredo Benegas, ministro del Ecuador en Italia” (Vargas Vila, *Diario Secreto* 52-53). Esta colaboración con el primer gobierno de Alfaro nos sugiere una afinidad política con el radicalismo liberal alfarista.

compromiso social a nivel latinoamericano para forjar cambios transcendentales en los estados-naciones.

Sobre la creación del sujeto literario y su autogestión discursiva, Susana Rotker indica que “[l]as crónicas cuentan con *la estilización del sujeto literario*, a diferencia del periodismo: su estrategia narrativa no es la de la objetividad. Suelen ser textos fuertemente autorreferenciales, incluyendo a menudo reflexiones sobre la escritura en sí” (156). Aunque el texto en cuestión no es una crónica periodística, no obstante, la observación de Rotker sigue siendo útil para apreciar lo que propone Vargas Vila. A lo largo de *La muerte del cóndor* la figura de Vargas Vila se autodefine y se inserta en el texto como sujeto moderno, como escritor y como cronista histórico que comparte el enfoque de la obra con Alfaro.

Como nos sugiere Anthony Cascardi, el sujeto es el fenómeno que acentúa o fija la modernidad ya que “[t]he condition of subjectivity is defined through the (contradictory) discourses of philosophy, literature, the ‘science’ of politics, religion, and psychology. . .” (2). Dicho de otra manera, el sujeto moderno, por definición y dada su naturaleza, es un sujeto intersticial ya que oscila entre diversos discursos y esferas culturales y se erige como un sujeto en constante tensión consigo mismo y su contexto. Cascardi conceptúa la relación entre el sujeto y la modernidad de la siguiente manera: “the contradictions I see within modernity are lodged within the divided subject, who may act in different functional roles and as a member of various social groups and who may speak in different ‘voices’ when in pursuit of different ends or when making different value-claims” (7). Si partimos de estas propuestas, la figura del cronista-historiador que vemos en Vargas Vila es un sujeto que no solamente está dividido o fragmentado, sino que su propia condición como “sujeto intersticial” lo hace capaz de cumplir diversas funciones (cronista, panfletista, narrador, historiador, etc.). De esta manera, Vargas Vila es capaz de moverse en diferentes esferas y grupos, así como en diferentes urbes (Nueva York, París, Madrid, Roma, etc.). Por ende, este sujeto es capaz de enunciar su subjetividad en diferentes voces pero a la vez se apropia de diversos discursos (la historia, la poesía, la narración) para producir su propio avatar discursivo.

En el prefacio de la edición de 1921, por ejemplo, Vargas Vila señala que “si este libro tiene de Poema, es porque yo / creo que la Poesía, es el alma verdadera de la / Historia; / la Realidad Integral de la Historia, está en el / Hombre; / el Hombre, es el factor del Hecho, no su crea- / tura” (“Prefacio” 17). Si bien el hombre al que el autor se refiere es Eloy Alfaro, al producir este discurso estético en el cual la historia, la poesía y la biografía se sobreponen, en el texto también prefigura la presencia de Vargas Vila como cronista-historiador “porque ésta es, una de mis Obras Histórico- / Políticas, que tocan más a mi corazón” (16). Vargas Vila tiene una conceptualización muy clara de su proyecto que se mueve entre las esferas de la historia, la poesía, la narración y que producen “esta Síntesis Histórica, de uno de los crímenes / más grandes de la Historia, fue escrita con una / gran

pasión, desbordante de Justicia y de Ver- / dad” (16). Estas citas no sólo apuntan a su idea de que la poesía es el alma verdadera de la historia o que en el texto lo que podemos observar es la conflación de la poesía e historia, sino que su función como cronista-historiador tiene como objetivo aproximarse a la justicia y la verdad. Con esto se le atribuye un aspecto ético al acto de escribir, porque “[a]l publicar este libro, sé que hago una obra de / Justicia Histórica” (21). El interés por redimir a su otrora amigo comparte el impulso por denunciar y atacar a la facción liberal que representa Plaza.

El acto de escribir en *La muerte del cóndor* va más allá del simple brío de narrar eventos históricos o construir una biografía poetizada. En la obra, el yo-narrador obedece al espíritu egocéntrico y megalomaniaco de Vargas Vila, aunque también sirve para dar cierta coherencia, orden y sentido a los diversos componentes del texto. La escritura en este texto se convierte en un mecanismo capaz de excavar hechos históricos. Como nos sugiere Walter Benjamin en su tesis número siete de sus “Theses on the Philosophy of History”, en términos generales, el historiador siente empatía por el vencedor y éste se convierte en el héroe de la historización. Sin embargo, en el caso de *La muerte del cóndor*, Vargas Vila siente empatía por Alfaro, quien fue vencedor y perdedor a la vez, quizás porque escribir y rearticular la historia de esta forma requiere un “process of empathy whose origin is the indolence of the heart, *acedia*, which despairs of grasping and holding the genuine historical image as it flares up briefly” (Benjamin 256). Es decir, el historiador debe sobreponerse a la ansiedad de captar el momento histórico y narrarlo de tal forma que los vencedores se vieran beneficiados; el historiador materialista debe sobrellevar la parálisis que se produce al saber que el discurso oficial será reevaluado y reescrito. Vargas Vila es un historiador materialista en la medida en que sitúa los eventos que conllevan a la revolución alfarista, la oposición a Alfaro y también ofrece un breve repaso por las diferentes dictaduras del periodo, como ya hemos discutido anteriormente. Es decir, para Vargas Vila el asesinato de Alfaro corresponde a una constelación de líderes conservadores y opresores que recobran el poder y socavan esfuerzos libertadores. De cierta manera, aunque en ningún momento Vargas Vila lo indica de manera directa, en el proceso de historiar la vida de Eloy Alfaro, la cuestión de cómo se recuerdan los hechos históricos y cuán fidedigno es el registro histórico de los hechos son temas que cobran mayor importancia al leer *La muerte del cóndor* como texto fundacional.

En referencia a la cualidad fundacional de las novelas patrióticas o nacionales decimonónicas, Doris Sommer apunta a la relación entre los romances y la gestación de estados-naciones de la siguiente manera: “Romance and republic were often connected . . . through the authors who were preparing national projects through prose fiction and implementing foundational fictions through legislative or military campaigns” (Sommer 7). En el caso del texto que nos concierne, la prosa dista de ser ficción y, más aún, de ser un romance. El autor de *La muerte del cóndor*

no es un novelista-legislador, como sugiere Sommer, sino que se convierte en un cronista-historiador que procura limpiar la imagen pública teñida por las injurias expuestas por los acérrimos opositores de Eloy Alfaro. Es así que Vargas Vila considera urgente remediar el ultraje a la memoria de quien considera un héroe fundacional del Ecuador y de la región y se propone laudarlo la vida, acción y pensamiento alfarista a fin de contrarrestar tanta difamación y desdén elitista y popular hacia quien revolucionó el Estado ecuatoriano.

Ambos gobiernos de Eloy Alfaro tuvieron como principal interés modernizar al Ecuador y llevarlo a la par del resto de las grandes naciones latinoamericanas y de esta forma auto-situarse como un actor a nivel internacional en los procesos de modernización, comercio y procurar ser un transmisor-receptor de los flujos bidireccionales transatlánticos de conocimientos, capital económico y tecnologías. Alfaro es considerado el líder de la revolución liberal en el Ecuador, en la cual luchó desde su adolescencia hasta que llegó al poder en 1895. Al gobierno de Alfaro se le atribuye la separación de la iglesia y el estado, así como la implementación de diversos derechos civiles y políticos como la libertad de expresión, la legalización del divorcio, la finalización del proyecto de construcción del ferrocarril desde Guayaquil (costa) hasta Quito (sierra), la construcción de numerosas escuelas públicas, entre otras gestiones públicas (Ayala Mora 103-26).

Puesto de otra manera, *La muerte del cóndor* rescata del inefable y precoz olvido a Eloy Alfaro, a quien Vargas Vila considera un sujeto imprescindible que acertó el trecho que lleva del impulso utópico de ser moderno a su materialización, aún cuando este haya sido socavado casi inmediatamente por la oposición. Al enfocarse en el periodo alfarista, Vargas Vila enfatiza la importancia de una revolución que conjugó la ideología y la práctica y por ende trazó una clara línea divisoria en la historia republicana del Ecuador que apunta a un antes lleno de indecisiones y un después retrógrado y hasta antimoderno donde se quiso mantener el latifundismo.

### **Eloy Alfaro: la invención del mito y la responsabilidad ética**

YA DESDE el prólogo de la edición de 1914, Vargas Vila anuncia su intención de posicionar a Alfaro en un sitio privilegiado de la historia porque “el Héroe, saliendo del Poema, y, entrando en la / Historia, se evade de los cielos para entrar en una / prisión; / la Historia, es humana y humaniza, a ese pro- / ducto, casi ultra-humano, que es: un *HÉROE AU- / TÉNTICO*; / *HÉROE AUTÉNTICO*, quiere decir: *HOMBRE DE LI / BERTAD*” (*La muerte del cóndor* vi). La figura del héroe auténtico es “el Héroe de la Espada; / el Héroe de la Idea; / Libertador; / Soldado; / y, / Soñador” (*La muerte del cóndor* vi). Los primeros tres capítulos del texto son dedicados a un recuento del marco político dictatorial de la época en

diversos países de la región, aunque después la obra se enfoca en exaltar la figura de Alfaro en su dimensión política tanto en el Ecuador como a nivel latinoamericano.

Es recién al final del tercer capítulo que la figura de Alfaro aparece “de una avenida de / Gloria, un Guerrero-Libertador, que parecía / escapado de una estrofa de Homero, en- / vuelto en la misma nube que hacía halo / sobre la frente de Aquiles, en los combates / de la Iliada...” (41). El tono empleado en la cita persiste a lo largo del texto y casi toda referencia a Alfaro usa el mismo lenguaje con el que se lo eleva a una categoría heroica, casi mítica. Es más, al referirse a Alfaro, Vargas Vila lo presenta como un “hombre-símbolo”, de “tipo heroico”, un “peregrino del dolor”, un “guerrero-apóstol”, “guerrero lírico”, “Ulises de la democracia”, “último soldado del romanticismo”, etc. Incluso, Vargas Vila considera que luego de Bolívar, en América Latina, sólo han surgido “tres encarnaciones de pueblos: Benito Juárez; / José Martí; / y Eloy Alfaro” (44). Visto desde todo punto de vista, al pertenecer a un grupo tan exclusivo de seres ilustres y fundadores por la acción y la palabra, y al ser “encarnaciones de pueblos”, la figura de Alfaro se convierte en una piedra angular para el nuevo estado-nación ecuatoriano. Cabe aclarar que Alfaro no se veía a sí mismo como un héroe, ya que “no se enorgullecía, de las victorias que / había alcanzado, ni se halagaba de aquellas / que pensaba alcanzar” (61). Al escribir sobre la vida de Alfaro, Vargas Vila lo está convirtiendo en un icono de identidad nacional, una figura política y simbólica a la vez que marca una ruptura en la narración de la historia ecuatoriana.

En Alfaro no hay una distinción clara entre el soldado-luchador, el fundador, el libertador y el ideólogo. Como bien indica Vargas Vila, luego de cuarenta años de lucha constante, la incursión de Alfaro en el ambiente político del Ecuador produce “el Milagro de la Resurrección de un Pueblo...” (52). De este milagro “una nueva Patria, pareció surgir de la / punta de su espada, como una rosa de luz, / cual si con aquélla hubiese atravesado el / corazón del Sol” (53). Lo que podemos observar aquí es un claro discurso fundacional por parte de Vargas Vila ya que apunta a la renovación política y la regeneración del estado-nación en torno a la figura de Alfaro. Incluso, en varias instancias, el autor posiciona a Alfaro como el fundador de una segunda república.

En relación a la función del mito, Jean Luc Nancy advierte que el mito es un género no localizable (“unlocatable genre”) (45). Es decir, el mito como tal, como forma narrativa, no se puede situar a cabalidad dentro de las categorías de los géneros existentes. Sin embargo, el mito cumple una función muy específica: “[m]yth is of and from the origin, it relates back to a mythic foundation, and through this relation it founds itself (a consciousness, a people, a narrative)” (Nancy 45). Si el mito precisa del momento histórico para justificar y legitimar su existencia y así poder erigirse como la base de una colectividad, ya sea en su identidad o conciencia, lo que se necesita para completar este proceso de mitificación es la narración del mito. Teniendo el caso de Alfaro en mente, las ideas



de Nancy nos sugieren que el mito no puede existir sin que quede cierta constancia narrativa de éste. Dentro de la misma obra, y luego de contar cómo murió Alfaro, Vargas Vila escribe que sus asesinos “Hicieron al Heroico Soñador, dando- / le, una muerte digna de sus sueños, un des / aparecimiento heroico, capaz, de convertirlo / en Mito, un cuadro de horror, llena de la / inaudita potencia, necesaria para hacer apa- / recer al Destino, rompiendo entre las llamas, / aquella espada terrible” (*La muerte del cóndor* 247). Es decir, las mismas manos de sus asesinos lo convirtieron a Alfaro en un héroe y hasta lo convirtieron en un mito. Bajo el signo estilístico vargas-viliano, la fragmentación de “des-aparecimiento” es muy apropiada ya que nos habla precisamente de la tensión que produce el mito. El desaparecer en vida de forma tan trágica y violenta le permite a Alfaro reaparecer dentro de un ámbito más duradero al convertirse en figura mítica.

Nancy también apunta a que el mito, por lo general, se enfoca en la figura de un héroe, ya que el héroe es el eje de la comunidad. Es el héroe quien “makes the community commune” (Nancy 51). Si el héroe es quien le da cohesión identitaria a la comunidad y si el pensamiento mítico no es más que “the thought of a founding fiction, or a foundation by fiction”, entonces, ¿cómo compaginamos dicha conceptualización con la propuesta estético-histórico-política de *La muerte del cóndor*? (53). Lo que apunta Vargas Vila en su obra es precisamente que Alfaro fue capaz de unir de forma física y simbólica la fragmentación geopolítica del Ecuador. Por un lado, antes de la culminación del ferrocarril, por ejemplo, la unión entre la costa y la sierra, entre Guayaquil (como puerto principal) y Quito (como capital) era tortuosa y dilatada. Así mismo, aunque tuvo enemigos políticos entre los hacendados y latifundistas de la época, Alfaro pudo crear cierta cohesión y estabilidad política e identitaria de cara a la modernización del estado-nación ecuatoriano. Aparte, si bien esta obra de Vargas Vila cumple con la función de una crónica histórica, al narrar y mitificar la vida de Alfaro, el autor recurre al lenguaje poético en prosa y a la estructura y condiciones propias del tema que se tiene que narrar. Hayden White ha sugerido que los historiadores enmarcan sus historias (en su doble dimensión como narración y evento histórico) según la trama y los hechos que se van a narrar. Es así que una tragedia emplea ciertas estructuras y lenguaje propio para develar la historia y sugerirle al lector el tipo de historia narrada. Al distinguir entre las crónicas históricas y la historia como forma narrativa, White arguye lo siguiente:

Historical *stories* trace the sequence of events that lead from inaugurations to (provisional) terminations of social and cultural processes in a way that *chronicles* are not required to do. Chronicles are, strictly speaking, open-ended. In principle they have no *inaugurations*; they simply “begin” when the chronicler starts recording events. And they have no culminations or resolutions; they can go on indefinitely.

Stories, however, have a discernible form (even when that form is an image of a state of chaos), which marks off the events contained in them from the other events that might appear in a comprehensive chronicle of the years covered in their unfoldings. (6)

Si, por un lado, White entiende que las crónicas históricas tienen una estructura abierta ya que no necesariamente tienen un punto fijo ni en su principio y ni en su fin, las historias (aquéllas que narran eventos históricos) sí se ven obligadas a tomar un punto de partida y ofrecer cierta finalidad a la narrativa. De cierta forma, y aunque *La muerte del cóndor* usa como evento principal la muerte de Alfaro, la crónica histórica continúa aún después de que Vargas Vila describe con detalle la muerte del héroe y se enfoca en atacar al gobierno de Plaza por dos capítulos más. De hecho, el autor nos deja con las siguientes líneas como final ambiguo y abierto:

dejad al Asesino, victorioso, soñar con la  
Omnipotencia, en medio del bazar de esbi-  
rros, que forman su Gobierno;  
dejadlo, soñar, con la Eternidad, puesto de  
pie, sobre el cadáver de su benefactor;  
el Rayo, lo despertará;  
¿no sentís, en la sombra, cómo, avanza el  
Rayo?  
de él, será la última palabra;  
*última, ratio dei.* (261)

De cierta forma, el tono de estas últimas palabras cumple una doble función. Por una parte le advierten directamente a Plaza que su hora de gobernar se acabará muy pronto. Por otro lado, le deja a futuros cronistas, panfletistas, historiadores y defensores de la libertad la tarea que el propio autor Vargas Vila deja inconclusa y abierta, a modo de una asignatura pendiente para futuras generaciones. En primera instancia, parecería que estas últimas palabras contienen un tono religioso. Por el contrario Vargas Vila se autodenominaba ateo. Entonces, el juicio posterior sería el de la verdad, de la justicia, de la historia los cuales llegarán a juzgar a Plaza y su gobierno.

Cabe recalcar que al leer *La muerte del cóndor* como una crónica histórica, de cierta forma, Vargas Vila se convierte en el primer historiador de este periodo político y cultural del Ecuador. De esta forma, el historiador cumple una función crucial en la gestación del imaginario comunitario y nacional: “[h]istorians in particular would turn themselves into the craftsmen of national identity, producing narratives that would be able to reclaim national genealogies and bring peoples together around a shared past” (Freitas Dutra 85). En 1914, cuando aparece el

texto, la identidad comunitaria y nacional ecuatoriana obedece a una identificación política con el liberalismo de Plaza. Con la aparición del libro, Vargas Vila intenta problematizar esta identidad comunitaria al presentarle a los lectores ecuatorianos a Alfaro como un héroe-mítico y no como un enemigo del estado-nación. A raíz de esta obra, se erige a Eloy Alfaro como emblema del héroe-mártir por sus proyectos liberales y se escribieron un par de obras literarias e históricas más, durante la primera mitad del siglo XX, que lo convirtieron en figura literaria y mítica del héroe ecuatoriano por excelencia.<sup>6</sup>

Debemos considerar también que en el caso de *La muerte del cóndor*, tenemos una narración que no es completamente un texto histórico, ya que se nutre de otros géneros y formas de escribir. Empero, al utilizar las técnicas poéticas y narrativas ya mencionadas, Vargas Vila sí puede otorgarle una cierta calidad mítica al personaje y a la obra. Teniendo en cuenta la tensión presente en el texto, nos queda como pregunta: ¿hasta qué punto Vargas Vila siente una responsabilidad ética de rescatar el personaje de Alfaro e insertarlo en la historia? En el capítulo VI, Vargas Vila devela ciertos detalles que nos ayudan a entender su particular interés por Alfaro. Ambos se conocieron en New York y la amistad que los unió se la describe de la siguiente forma:

así, nació una de las amistades, más intensas, más grandes, y más tenaces de mi vida;  
un mismo ensueño, unía nuestras almas, envueltas en el torbellino de la misma nube;  
un mismo ideal nos guiaba a través de ese desierto de miserias, de esa playa árida, de la cual los guijarros, suelen ser menos duros, que el corazón aleve de los perseguidores;  
la misma columna de fuego, iluminaba nuestro horizonte, temblando más allá del Mar Rojo de la Guerra, que había cerrado violentamente sus ondas, detrás de nosotros, sepultando, todas nuestras esperanzas;  
uno mismo, era nuestro cándido empeño: la libertad de esos pueblos, que amos voraces devoraban, con una monotonía epicúrea, ahogando en su corazón, todo germen

---

<sup>6</sup> Véase Pareja y Díez Canseco, *La hoguera bárbara*; Marshall, *Ciudadano de las Américas*; Santovenia, *Vida de Alfaro*; Weaver Hazelton, *Eloy Alfaro*.

de Revuelta;  
su espada, y mi pluma, eran como los  
dos brazos del mismo Hércules, tendidos  
hacia la misma Hidra, queriendo estrangularla. (56-57)

La amistad que los une va más allá de compartir ciertos ideales, sino que sus planes de acción se complementan en la lucha contra la tiranía que reinaba entonces. Por ejemplo, al referirse a Porfirio Díaz, el autor lo describe como “repleto de sangre y de oro, dominaba, omnipotente en México, acurrucado sobre el cadáver de ese pueblo, que devoraba, en un silencio inviolable, entre el Espanto y la Muerte, que eran las dos deidades de su Imperio” (21). A Cipriano Castro y Rafael Reyes los califica de “especímenes ínfimos, de esa fauna de Oprobio” (22). Con estos ejemplos basta para darse cuenta del tono y el lenguaje que Vargas Vila usa en contra de los que considera enemigos de la libertad. Al atacar a los dictadores de la época, Vargas Vila se posiciona como un alma gemela o complementaria de la lucha que Alfaro libró tanto en el campo de batalla como en el campo político. Mientras Alfaro luchaba con la espada, en el campo de batalla y en la política, Vargas Vila lo hacía con su pluma desde el exilio.

### ***La muerte del cóndor y el modernismo***

TENIENDO en cuenta el contexto de la obra, su significado histórico, así como su propuesta estético-literaria, me interesa explorar brevemente las afinidades modernistas en *La muerte del cóndor* que no sólo se relacionan con las propuestas modernistas de José Martí y Rubén Darío, sino que Vargas Vila desarrolla su propio lenguaje poético para narrar la historia ecuatoriana y alabar la obra y vida de Eloy Alfaro. Al seguir la pauta marcada por Octavio Paz, Aníbal González asegura que la innovación y la crítica son los rasgos primordiales del quehacer literario modernista:

Puesto que para Paz la “crítica” y modernidad son casi sinónimos, la modernidad del modernismo residiría en su afán crítico, el cual no se detiene ante las ansias de modernidad de los escritores hispanoamericanos. El modernismo es moderno no sólo porque ejerce la crítica de las instituciones sociales, políticas y culturales de su época, sino porque pone en duda, además, su propia modernidad. (*La crónica* 9)

En *La muerte del cóndor* tenemos dos sujetos modernos que aparecen como intelectuales comprometidos. Vargas Vila se convierte en un intelectual dada su posicionalidad como expatriado en Europa, particularmente en París donde escribe

esta obra. Constantemente se otorga autoridad discursiva al incluirse entre los grandes escritores de la época. En el ambiente intelectual finisecular, Vargas Vila se posiciona siempre en tensión con el modernismo, aunque se nutre de ésta y otras tendencias literarias para formar su muy particular imaginario estético-poético:

Vargas Vila no deja de tener una reacción consecuente con sus anhelos y con los *ejemplos* discursivos de su tiempo. Así cabalga entre esa disposición de realización social y su reiterada soledad de vida, en la que acoge el espíritu de época, el decadentismo, el refinamiento del modernismo y el ansia a veces confesa por la poesía, que enreda en su prosa. Prosa que quiere ser poética, espontánea, nacida de la inspiración del “genio”, aspiración en la que también espejean Martí y Darío, los más altos escritores del modernismo. (Durán 144)

La figura narrativa de Vargas Vila se convierte en un intelectual que no solamente mezcla la poesía y la prosa para escribir la “historia” de Alfaro, sino que comparte con Martí y Darío la afinidad por la inspiración poética y la espontaneidad de la palabra que den testimonio del “genio” que es tan esencial para el intelectual moderno. Cabe señalar que en relación al modernismo y a las figuras más representativas del periodo, Vargas Vila “ingresó a la vanguardia finisecular relativamente tarde (y sólo se adhirió a ella en algunos puntos)” (Meyer-Minnemann 204). Entonces, ¿cómo podemos situar *La Muerte del Cóndor* dentro de la relación ambivalente que tienen los textos modernistas con los procesos de modernización?

Para aproximarnos a una respuesta tentativa, González nos sugiere detenernos en el término modernismo como uno de los últimos discursos decimonónicos sobre la modernidad latinoamericana y cómo dicho término evidencia un cambio de actitud, autoconciencia y determinación hacia dicha problemática (*A Companion* 5). Puesto de otra forma, “[i]nstead of speaking about the need to be modern, the *modernistas* wrote literary works based on the presupposition that *they already were modern*. Modernity, at least for the early *modernistas*, was irreversible and irrevocable: it was their destiny” (5, énfasis original). Mientras los intelectuales y los escritores latinoamericanos anteriores a los modernistas aspiraban a la posibilidad de ser agentes de producción cultural igualitarios en relación a los europeos, esta postura reificaba la relación desigual dentro de la modernidad eurocéntrica. Dicho modelo de modernidad le otorgaba la centralidad a Europa como productor de cultura y a América Latina su sitio como receptor e imitador de estéticas y artefactos culturales. Tal dinámica queda evidenciada en la forma en que los intelectuales gravitan hacia París o Londres para empaparse de los últimos desarrollos literarios. En el campo económico, Inglaterra cumple un papel crucial en el influjo de capital económico, comercio, urbanización (basado también en el modelo parisino) y

tecnología (e.g. trenes y tranvías). Al menos en su discurso, el modernismo intenta corregir dicha mentalidad.

Por otro lado, el modernismo tiene afinidades con la filología y el periodismo. Así como los modernistas procuraban depurar sus respectivos usos de lenguaje a favor de la literatura, ellos también incursionaron en el periodismo, en particular en la crónica periodística. Al igual que Martí, Darío y otros contemporáneos, Vargas Vila publicó extensamente en periódicos y revistas en Latinoamérica y New York. La misma tensión que afligía a los modernistas en sus incursiones en el periodismo en tándem con la predilección por la literatura, los conlleva a forjar una relación simbiótica entre ambas formas de comunicación. González nos recuerda lo siguiente sobre la crónica: “[f]orged by the *modernistas*’ uneasy collaboration with journalism, the *crónica* became, among other things, a stupendous vehicle for literary intercommunication and experimentation” (51). En *La muerte del cóndor*, Vargas Vila emplea matices de la crónica para relatar los hechos que encausan la masacre del Ejido, ubicación céntrica en Quito donde Alfaro fue torturado por la turba enardecida. Si bien la narrativa poetizada de la obra tiene un valor histórico ya en 1914, año de publicación, el relato vargas-viliano obliga al lector a convertirse en guardián de la memoria histórica al leer cada paso de la descripción gráfica de la trágica muerte de Alfaro. Luego de que la gente le disparó, desnudó, ató, el autor describe el grado de violencia cuando la gente se ensañó con Alfaro y sus más cercanos colaboradores de la siguiente manera:

y, la lúgubre procesión comienza;  
el cadáver de Eloy Alfaro, va el primero;  
la cabeza, venerable, fulge aún, con el sol,  
bajo la oriflama, de su cabellera blanca;  
pocos, pasos más, y la cabeza es cortada  
en pedazos;  
le arrancan los labios;  
un bárbaro, le tritura, las mandíbulas;  
un niño, enarbola en una pica, un pedazo  
de la quijada, que muestra aún, un resto, de  
la barba blanca, inmaculada;  
un fraile disfrazado, le corta los testículos;  
le arrancan, el corazón y se disputan, sus  
pedazos;  
le vacían, las entrañas, y se las reparten  
entre sí;  
¿los brazos?  
¿dónde, están, los brazos?  
las fieras, los llevan como trofeos;

y, el cadáver, rueda, rueda, rueda, arrastrado, sobre las piedras. . .  
la turba vocífera, hasta enronquecer;  
un niño de diez y seis años, viola los cadáveres y los poluciona, entre las carcajadas de la plebe católica, atacada de lascivia;  
así, llegan, los cadáveres, al Egido;  
¿qué queda del cuerpo de Eloy Alfaro?  
el tronco, sin entrañas;  
los, otros cadáveres, igualmente mutilados, y ultrajados, llegan también;  
se hace una pira, y se les arroja en ella. . .  
catorce, horas, dura esta orgía, y nadie viene, á oponerse á ella. . . . (239-41)

La descripción que tenemos de este evento nos sugiere que la participación y regocijo fue generalizado en las calles de Quito, donde participaron hombres, mujeres y niños por igual. Lo que leemos nos obliga a revivir un hecho que ni el mismo Vargas Vila presencié. Es decir, Vargas Vila asume una posición de cronista como si hubiera presenciado los hechos. No obstante, Vargas Vila narra todo dos años después desde París. Al tener matices de crónica, Vargas Vila hace evidente su propia subjetividad e impresiones sobre los hechos fatídicos. En otras instancias, el autor intenta alcanzar cierta objetividad omnisciente, como al insertar citas de lo que podrían haber dicho los que confabularon en contra de Alfaro. Al hacerlo, Vargas Vila trata de otorgarle a su narrativa cierto grado de veracidad, tal como lo intentaría un reportero o cronista.

Vale recalcar que en su tiempo, Vargas Vila fue uno de los escritores más exitosos, leídos y criticados. Incursionó en diversas actividades literarias que incluyeron novelas, teatro, ensayos y periodismo en casi todos los sitios donde vivió (Caracas, Nueva York, París, Barcelona, Roma, etc.). Su contacto y relación los modernistas de la época como Martí, Darío, Gómez Carrillo lo mantuvo al tanto de las nuevas tendencias en todos los géneros que practicaba. Propio de su calidad de sujeto moderno, Vargas Vila profesó admiración por la obra de Julián del Casal, Martí, Darío y un desdén acérrimo por Gómez Carrillo. Luego de tanto éxito, la obra vargas-viliana sufrió del olvido hasta las dos últimas décadas en las que se ha vuelto a tener un interés crítico por examinar más que nada sus novelas. La crítica reciente recalca la importancia de su obra al argumentar que, “[c]ontrariamente a lo que afirman algunos críticos literarios, la obra de Vargas Vila resulta significativa en el ámbito de las letras latinoamericanas, por la singularidad de su estilo y por la audacia con que utiliza los recursos propios de la estética modernista” (Triviño Anzola 10). Como se ha ilustrado en partes anteriores de este estudio, la obra oscila

entre la crónica histórica, el lenguaje poético, la biografía y hace uso de varias técnicas modernistas para colapsar formas literarias establecidas y así enriquecer el quehacer literario al llevar al lenguaje a nuevos registros.

## Conclusiones

EL PRESENTE estudio ha tenido como propósito ofrecer un análisis de *La muerte del cóndor* como un texto híbrido que no encaja en su totalidad en la crónica histórica, en la poesía, en la narrativa o en la tragedia. Sin embargo, el texto se sirve de estos géneros para narrar la vida y tragedia que envolvió a Eloy Alfaro, como también para presentar una postura egocéntrica del autor. A partir de este primer interés, pasamos a evaluar cómo Vargas Vila ayudó a iniciar y crear el mito de Alfaro dentro del imaginario ecuatoriano y latinoamericano, aunque el paso del tiempo y cambios en gustos se han encargado de diluir el valor del texto. Aunque el libro debería haber sido únicamente sobre Alfaro, la presencia de Vargas Vila y su interés por criticar a los gobiernos latinoamericanos finiseculares nos ofrece una perspectiva de esta figura controversial que puso en práctica en esta obra una estética muy influida por el modernismo. No obstante, esta estética no sale de la nada, sino que debe ser entendida en relación al contexto del modernismo. En conjunto, el texto es multifacético, complejo y algo denso. Por ende, la lectura ofrecida aquí responde a estas necesidades, así como a las preocupaciones que van desde la historia, hasta a la literatura y la estética.

Como hemos ilustrado, la lectura del texto en cuestión como crónica histórica obedece al rechazo de Vargas Vila por buscar fama y éxito entre el público, como lo habían hechos sus contemporáneos, al incursionar en la crónica periodística. Es decir, Vargas Vila se distancia y se desasocia de dichas tendencias literarias-periodística de la época y opta por continuar con su propia línea de experimentación, hibridez y estetización literaria. De igual manera, Vargas Vila también rechaza los mismos medios de comunicación (los periódicos) que buscaron sus contemporáneos. Es precisamente su éxito comercial con la publicación de sus libros la que le permite a Vargas Vila darse el lujo de crear revistas en Nueva York y París en las que solo él podía publicar (Maya 296). Cabe recordar que la crónica periodística sirvió para modernizar la prosa, para dar a conocer a los autores que incursionaron en este género, para dar cierta cohesión al modernismo, y que sirvió para aproximarse a un cuestionamiento de la temporalidad (González, *La crónica* 63). En el caso de *La muerte del cóndor*, Vargas Vila, por su carácter contrario, no intenta reportar sobre el presente y cómo éste podría repercutir en el futuro. Al contrario, Vargas Vila reporta un hecho tabú que nadie más hasta 1914 se ha atrevido ni a tratar ni a mencionar y, peor aún a recordar. Al optar por escribir este libro, el autor busca en el pasado las herramientas para ser crítico e intuye los efectos que pueda tener en el futuro.



Es así que *La muerte del cóndor* le otorga a la historia ciertas características narrativas y poéticas que convierten al texto en una contribución de índole histórico-literaria. Vargas Vila simultáneamente poetiza y narra la historia como una estrategia para contrarrestar la “adoctrinación” del pueblo y para redimir la figura del “héroe auténtico”. Si bien el texto sirve como una crónica histórica, a la vez tenemos un texto que se delimita en un espacio apórico entre varios géneros. En él se registra un periodo histórico de transición entre dos siglos, entre el liberalismo radical y el liberalismo conservador, entre las tendencias literarias decimonónicas y el modernismo, así como el surgimiento de una nueva República del Ecuador a partir de la revolución alfarista. Lo que hace Vargas Vila no es crear un romance o una ficción fundacional, como diría Doris Sommer, sino lo que llamo un historiar fundacional que se nutre de mecanismos narrativos y lenguaje poético para convertirse en un dispositivo transformativo. Cuando se habla de un dispositivo transformativo, uno se refiere a que la obra obliga al lector a reevaluar la importancia y el impacto del alfarismo para un Ecuador que intentaba modernizarse.

Precisamente por la magnitud e importancia de Alfaro para la historia del Ecuador, la misma obra de Vargas Vila posiciona al “héroe” como un sujeto mítico. Como indica Vargas Vila, “los grandes nombres, sobreviven á los / grandes pueblos, y, ellos, llenan con su sono- / ridad, los ámbitos de la Historia; / el nombre, de Eloy Alfaro, es uno de és- / tos” (*La muerte del cóndor* 245). La obra y la vida de Alfaro sobrevivieron a la posteridad y quedó constancia del hecho trágico de su muerte en parte gracias a la pronta publicación de *La muerte del cóndor*. La importancia de la autoría de la obra (un colombiano exiliado) y el lugar en el que fue escrita (París) le confieren a la obra el status de precursora de otras obras sobre Alfaro. Si bien en algún momento se intentó borrar de la historia al mítico héroe, hubo en Vargas Vila quien lo rescatara del olvido para darle vida a esa potencialidad mítica de Alfaro. Esto se puede constatar al ver cómo el actual gobierno ecuatoriano de Rafael Correa ha edificado su “revolución ciudadana” entorno a la figura fundacional de Alfaro, el viejo luchador.

## OBRAS CITADAS

- Anderson-Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana: la colonia, cien años de república*. Tomo 1. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1970. Impreso.
- Ayala Mora, Enrique. *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*. 2ª ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 2002. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1977. 253-64. Impreso.
- Bielsa, Esperança. *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006. Impreso.
- Cascardi, Anthony. *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Impreso.
- Correa Ramón, Amelina. "José María Vargas Vila: Un caso de recepción literaria manipulada." *Tesserae: Journal Of Iberian And Latin American Studies* 4.2 (1998): 133-44. Impreso.
- Deas, Malcolm. "José María Vargas Vila." *Vargas Vila: sufragio, selección, epitafio*. Ed. Malcolm Deas. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1984. 723. Impreso.
- Freitas Dutra, Eliana de. "The Mirror of History and Images of the Nation: the Inventions of a National Identity in Brazil and its Contrasts with Similar Enterprises in Mexico and Argentina." *Writing the Nation: A Global Perspective*. Ed. Stefan Berger. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 84-102. Impreso.
- Durán, Diony. "Tagebücher. El diario de José María Vargas Vila". *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX: estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*. Eds. Klaus Meyer-Minnemann e Inke Gunia Berlin: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey, 2000. 140-54. Impreso.
- González, Aníbal, 2007. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge, U.K., 2007. Impreso.

- . *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Purrúa Turanzas, 1983. Impreso.
- González Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010. Impreso.
- Guerrieri, Kevin G. *Palabra, poder y nación: la novela moderna en Colombia de 1896 a 1927*. Ciudad Juárez, Chih., México: U Autónoma de Ciudad Juárez, 2004. Impreso.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969. Impreso.
- Maya, Rafael. "Una entrevista con Vargas Vila." *Vargas Vila: sufragio, selección, epitafio*. Ed. Malcolm Deas. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1984. 293-99. Impreso.
- Marshall, Ethel Lucile. *Ciudadano de las Américas: Eloy Alfaro de Ecuador*. Trad. Adolfo Ramírez. Gainesville: U of Florida, 1957. Impreso.
- Mejías-López, Alejandro. *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009. Impreso.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.
- Nancy, Jean Luc. "Myth Interrupted." *Inoperative Communities*. Ed. y trad. Peter Connor. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991. 43-70. Impreso.
- Osorio, Betty. "Erotismo y poder en la narrativa de José María Vargas Vila." *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX, I: La nación moderna: Identidad; II: Diseminación, cambios, desplazamientos; III: Híbridez y alteridades*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000. 112-30. Impreso.
- Pareja y Díez Canseco, Alfredo. *La hoguera bárbara: Vida de Eloy Alfaro*. México: Compañía General Editora, 1944. Impreso.

- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Reynolds, Andrew. *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture: Modernismo's Unstoppable Presses*. Lewisburg: Bucknell UP, 2012. Impreso.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. Impreso.
- Santovenia, Emeterio S. *Vida de Alfaro*. La Habana: Editorial Trópico, 1942. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Triviño Anzola, Consuelo. *José María Vargas Vila*. Bogotá: Procultura, 1991. Impreso.
- Vargas Vila, José María. *Diario secreto*. Ed. Consuelo Triviño. Bogotá: Arango Editores: El Áncora Editores, 1989. Impreso.
- . *Libre estética*. Medellín: Editora Beta, 1974. Impreso.
- . *La muerte del cóndor: del poema de la tragedia y de la historia*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1914. Impreso.
- . “Prefacio (1921)”. *La muerte del cóndor*. Medellín: Editora Beta, 1974. 723. Impreso.
- Weaver Hazelton, Alan. *Eloy Alfaro: An Apostle of Pan Americanism*. Los Angeles: International Faculty of the Andhra Research U, 1943. Impreso.
- White, Hayden. *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1973. Impreso.