

KIPUS

REVISTA ANDÍNA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



46 **II SEMESTRE
2019**

ISSN: 1390-0102
e-ISSN: 2600-5751

DOSSIER

Mímesis desde América Latina

Felipe **BASTIDAS LÓPEZ**

Sobre el tiempo en Mímesis:
Ricoeur entre San Agustín y Martín Heidegger

Juan Carlos **ARTEAGA**

Sintaxis de la violencia

Myriam **MERCHÁN BARROS**

Los conceptos clásicos de mimesis y verdad
como categorías de análisis en *La caverna
de las ideas*

IN MEMORIAM

Fernando **BALSECA**

En el centenario de la muerte
de Medardo Ángel Silva

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Santiago Cevallos

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Fernando Balseca F. (UASB), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Ariruma Kowii M. (UASB), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN: Grace Sigüenza

CORRECCIÓN: Gabriela Cañas

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. ARTE, Raúl Yépez

IMPRESIÓN: Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 46, JULIO-DICIEMBRE 2019

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericano. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-julio.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/95>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

FERNANDO BALSECA 7

En el centenario de la muerte de Medardo Ángel Silva

DOSSIER

MÍMESIS DESDE AMÉRICA LATINA

Presentación 15

FELIPE BASTIDAS LÓPEZ 21

Sobre el tiempo en Mímesis: Ricoeur entre San Agustín y Martín Heidegger

JAMES RODRÍGUEZ CALLE 35

Acercamiento a la incidencia del régimen poético de la Regeneración
en la representación de la sonoridad literaria colombiana de finales del siglo XIX

JUAN CARLOS ARTEAGA 55

Sintaxis de la violencia

MYRIAM MERCHÁN BARROS 65

Los conceptos clásicos de mimesis y verdad como categorías de análisis
en *La caverna de las ideas*

SANTIAGO RUBIO CASANOVA	89
La capoeira y la música de protesta: mimesis solidaria en favor de la educación	
SEBASTIÁN TERÁN ÁVALOS	111
Las vanguardias artísticas y su deseo: oscilación estética de la contradicción	

CRÍTICA

LUIS CARLOS MUSSÓ	133
El laberinto en la poesía de Iván Carvajal	

RESEÑAS

<i>Levitaciones</i> , cuentos de Solange Rodríguez	149
Marcelo Báez Meza	
<i>Miguel Riofrío. El hombre y el escritor</i> ,	151
ensayo de Hernán Rodríguez Castelo	
Galo Guerrero-Jiménez	
<i>Contra la lectura</i> , ensayo de Mikita Brottman	152
Carlos Ferrer	
<i>La sonrisa hueca del señor Horudi</i> , novela de Efraín Villacís	155
Gustavo Salazar Calle	
<i>Para la gestación del cansancio</i> , poemario de Edison Lasso Rocha	158
Jorge Dávila Vázquez	
<i>Andinismo en la azotea</i> , poemario de Sandra de la Torre Guarderas	163
María Luz Albuja Bayas	
<i>Danza de fantasmas</i> , cuentos de Jorge Dávila Vázquez	166
Diego Araujo Sánchez	

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 171

COLABORADORES 181

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

FERNANDO BALSECA 7

In the centennial of Medardo Ángel Silva's death

DOSSIER

MIMESIS FROM LATIN AMERICA

Presentation 15

FELIPE BASTIDAS LÓPEZ 21

Regarding time in Mimesis: Ricoeur between Saint Augustine and Martin Heidegger

JAMES RODRÍGUEZ CALLE 35

An approach to the incidence of the poetic regime of the Regeneration
in the representation of Colombian literary sonority in the late XIXth century

JUAN CARLOS ARTEAGA 55

The syntax of violence

MYRIAM MERCHÁN BARROS 65

The classic concepts of mimesis and truth as categories of analysis
in *La caverna de las ideas*

SANTIAGO RUBIO CASANOVA 89
Capoeira and protest music: solidarity-based
mimesis in favor of education

SEBASTIÁN TERÁN ÁVALOS 111
Artistic vanguards and their desire: the aesthetic oscillation of a contradiction

CRITIQUE

LUIS CARLOS MUSSÓ 133
The labyrinth in the poetry of Iván Carvajal

REVIEWS

Levitaciones, by Solange Rodríguez (short stories) 149

Marcelo Báez Meza

Miguel Riofrío. El hombre y el escritor, 151
by Hernán Rodríguez Castelo (essay)

Galo Guerrero-Jiménez

Contra la lectura, by Mikita Brottman (essay) 152

Carlos Ferrer

La sonrisa hueca del señor Horudi, by Efraín Villacís (novel) 155

Gustavo Salazar Calle

Para la gestación del cansancio, by Edison Lasso Rocha (poems) 158

Jorge Dávila Vázquez

Andinismo en la azotea, by Sandra de la Torre Guarderas (poems) 163

María Luz Albuja Bayas

Danza de fantasmas, by Jorge Dávila Vázquez (short stories) 166

Diego Araujo Sánchez

PUBLICATIONS REFERENCES 171

CONTRIBUTORS 181

IN MEMORIAM



MEDARDO ANGEL SILVA

Retrato a pluma por
Luis Peñaherrera

**En el centenario de la muerte
de Medardo Ángel Silva***

In the centennial of Medardo Ángel Silva's death

FERNANDO BALSECA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Fecha de recepción: 2 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2019

* Este texto es una revisión y ampliación de mi nota "Medardo Ángel Silva en cien años más", *Cuadernos de la Casa* (Guayaquil) 5, (junio 2019): 24-5.

RESUMEN

Este texto es un tributo al poeta modernista ecuatoriano Medardo Ángel Silva, al cumplirse este 2019 el centenario de su fallecimiento. Se destaca las razones de por qué Silva es un poeta “vivo”, autor de un libro tan fundamental en la tradición y en la historiografía de la literatura ecuatoriana de inicios de siglo XX como es *El árbol del bien y del mal* (1918); el retorno (“involución”) del poeta ante el clasicismo y los logros del cronista que supo dar cuenta de los nuevos escenarios y conductas de la ciudad y los procesos de modernización. El autor también celebra el trabajo y aporte del historiador y biógrafo de Silva, Abel Romeo Castillo, cuya obra y acciones para que el legado de su amigo no quede en el olvido, fue y es vital a la hora de examinar la vida y escritura del poeta y cronista guayaquileño.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, modernismo, Medardo Ángel Silva, Abel Romeo Castillo, poesía, cronista, ciudad, historia, Guayaquil.

ABSTRACT

This text is a tribute of the Ecuadorian modernist poet Medardo Ángel Silva, in commemoration of the centennial of his death, in 2019. It highlights the different reasons why Silva is a ‘living’ poet, author of one of the most influential books in the tradition and historiography of early XXth century Ecuadorian literature, *El árbol del bien y el mal* (1918). It also draws attention to the return (“involution”) of the poet in the face of classicism and his achievements as a chronicler who was able to provide an account of the city’s new settings and conducts as well as processes of modernization. The author also celebrates the work and contributions of Silva’s biographer, the historian Abel Romeo Castillo, whose work and actions to keep his friend’s legacy from oblivion, were and are vital when we examine the life and writing of the Guayaquilean poet and chronicler.

KEYWORDS: Ecuador, modernism, Medardo Ángel Silva, Abel Romeo Castillo, poetry, chronicler, city, history, Guayaquil.

EL 10 DE JUNIO de 2019 marcó la conmemoración de los cien años de la muerte del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva, quien había nacido el 8 de junio de 1898. Murió recién cumplidos veintitún años: una vida corta en el tiempo, sin duda, pero intensa y plena a juzgar por su producción artística.

Es curioso, pero en realidad, al rememorar el centenario de su muerte, estamos celebrando el hecho de que gran parte de su obra puede seguir siendo leída y disfrutada por quienes se asoman a los textos del escritor. De hecho, no solo por ser leído y recitado en el espacio escolar, la figura intelectual y la obra literaria y periodística de Silva continúa siendo muy atractiva porque cada vez más los tiempos nos proveen de nuevas herramientas para entender cómo funciona la literatura y qué efectos produce en quienes se dejan llevar por ella.

Más allá de las circunstancias institucionales necesarias de las efemérides, que también pueden darse bajo el manto de lo retórico y lo puramente

formal, es importante pensar qué aspectos de la obra de Silva debemos seguir preservando, digamos, para los próximos cien años. En primer lugar, toda revalorización del poeta debe superar la idea por la cual se establece que los modernistas ecuatorianos (Silva incluido) de comienzos del siglo XX eran unos escritores que se atrincheraron en sus torres de marfil (casi siempre hecha de lírica) y que por tanto escribieron una literatura de corte escapista.

Hay sustantivas aproximaciones en la última década que nos llevan a pensar todo lo contrario: los modernistas (Silva incluido) fueron activos comentaristas de lo que en sus localidades estaba sucediendo, ya fuera en términos sociales, culturales o literarios. Por tanto, el Silva de este centenario es un escritor que, sobre todo a través de las páginas de diario *El Telégrafo* y de varias revistas literarias, intentó incidir en la realidad que él vivía y padecía.

Particularmente en las crónicas sobre Guayaquil, Silva armó un discurso crítico que le permitió, en tanto escritor, ejercer su ciudadanía por medio de la palabra. Incluso existen poemas firmados por él que metaforizan la ciudad, algunos de corte cívico, más cercanos al arte del siglo XIX, pero que están mostrando que Silva tenía opiniones formadas acerca de cómo se iba desarrollando el puerto de Guayaquil. A fin de cuentas, la poesía es también opinión pública, en el sentido de que aquella exterioriza un sentimiento que nace impulsado por la intimidad y el pensamiento interior.

En segundo lugar, el Silva que hay que recordar es aquel que fue consecuente con el proyecto moderno, esto es, un intelectual que se esforzó por hacer que el arte y la literatura encontraran un nicho en un espacio ciudadano que requería extender la práctica de la lectura. Al acercarse a la prensa, con sus artículos Silva consiguió, en cierto sentido, masificar el interés por el arte entre su público lector.

Pensar una cultura ciudadana en la que el arte tuviera un lugar reconocido es sin duda uno de los gestos divulgativos más potentes que permiten redimensionar el trabajo del poeta en un contexto más amplio. La comunicabilidad, por ejemplo, de la faceta de Silva como publicista debe ser rescatada, pues él practicó un mensaje publicitario sostenido en efectos sonoros como los de la lírica, lo que puede ser interpretado como parte de este afán de llenarlo todo con poesía, pues, para él, la lírica era una de las cifras de mayor hondura para reconocer la frágil condición de los humanos.

En tercer lugar, el Silva que debe permanecer es el que muestra que, para construir una opinión y para crear poesía, se requiere de una práctica lectora constante y permanente. El mismo Silva en sus poemas expone su cultura

no con el ánimo de ofender al iletrado, sino para subrayar que escribimos y producimos ideas a partir de una serie de tradiciones que deben ser, ciertamente, contestadas y comentadas, pero finalmente tomadas en cuenta, consideradas.

El ‘cultismo’ de una parte de la lírica de Silva encuentra justificación en la idea de que las tradiciones culturales, que nos llegan por medio de la lectura y la instrucción, son importantes para hacer sólidos nuestros replanteamientos sobre ellas mismas. En una sociedad como la de hoy, que ha aceptado la multiculturalidad como constitutivo de su ser, reconocer el valor de las tradiciones culturales antiguas es fundamental, precisamente para seguir enriqueciendo lo nuestro con la tradición, y darle a la tradición, con lo nuestro, un impulso renovador.

En cuarto y último lugar, por ahora, debemos reconocer en Silva a un intelectual que vivió sus propias contradicciones, en un momento en que los procesos de modernización en la periferia hacían imaginar un cierto progreso general de nuestras urbes. Como he sostenido, es increíble cómo la poesía de Silva posterior a *El árbol del bien y del mal* (1918) fue ‘involucionando’ hacia cierto clasicismo y, en cambio, sus crónicas urbanas lo sitúan como un atento observador activo de la sociedad, poniendo los pies en el siglo XX a partir del descontento y el juicio crítico.

También nuestras contradicciones definen nuestros modos de comprender el mundo que nos rodea, y Silva estuvo acaso atascado entre dos tiempos. No en balde su gesto del suicidio está signado por un cierto aire de poeta romántico que amenaza con quitarse la vida delante de su amada que ha empezado a desdeñarlo. Esa teatralidad de su muerte forma parte de las paradojas que Silva llevó en cuerpo y alma en un ambiente que no era propicio para el desarrollo completo del artista.

* * *

El centenario que conmemoramos es el de Silva. Pero todo lo que con cierta solidez podamos decir del escritor, además de releer sus escritos literarios y estudiar el contexto en que se produjeron, proviene principalmente de los estudios que sobre el poeta realizó el también poeta Abel Romeo Castillo (1904-1996). Historiador profesional, graduado en la Universidad de Madrid, él autorizó sus investigaciones con la prueba, el documento, el archivo y la revisión de la prensa. Por varias décadas estuvo dedicado a recopilar material sobre Silva. Entrevistó a cientos de personas contemporáneas de Silva, a los compañeros de letras y vecinos, a los condiscípulos de la escuela y familiares, especialmente a la madre del poeta.

Castillo conoció personalmente a Medardo (seis años mayor que aquel), lo trató, lo oyó hablar, lo escuchó tocar el piano, “con la maravillosa digitación de un virtuoso”, lo vio trabajar en su escritorio de *El Telégrafo*; incluso Silva le mostró los cuadernos en los que escribía a lápiz sus poemas. Por eso, cuando estuvo encargado de la presidencia del Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura, de 1946 a 1948, organizó series de conferencias sobre Silva. Y en los años 1964 y 1965 dirigió la aparición de cinco volúmenes, en formato popular, de las *Obras completas* de Silva. Con estos tomos, Castillo puso de relieve la tarea de Silva no solo como poeta, sino como prosista, en sus facetas de cuentista, cronista y crítico. Castillo fue el primero en posibilitar un estudio más global de la figura intelectual de Silva, que se concretó en su libro *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte. Con una completa bibliografía seguida de una breve antología en verso y prosa y 24 fotografías relacionadas con el poeta* (Guayaquil: Banco Central, 1983; reeditado en Quito: Paradiso, 2019). Por todo esto, la tarea dedicada de Abel Romeo Castillo debe ser reconocida también en este centenario.

* * *

En una de las secciones del único libro que cuidó y publicó en vida, leemos unas “Divagaciones sentimentales”, fechadas en 1915-1916, cuando el poeta andaba por los 17 años:

Vida de la ciudad: el tedio cotidiano,
 los dulces sueños muertos y el corazón partido;
 vida exterior y hueca, vida falsa, jocéano
 en que mi alma es igual a un esquiife perdido!

La ciudad, en Silva, fue el espacio de las contradicciones, el lugar de las ideologías que enmascaran. También la ciudad le permitió construir un anhelo moderno que es la marca de su trabajo literario. Por eso, para Silva, la Poesía (así con mayúsculas, casi como un escudo), llegó a tener un lado sagrado que le permitió, hasta que pudo, vérselas con el tedio de la vida moderna. Su literatura permite comprender las vicisitudes de ser ciudadano y de ser poeta en esas urbes que prometían grandes cambios. ❁

D O S S I E R

MÍMESIS DESDE AMÉRICA LATINA

MIMESIS FROM LATIN AMERICA

Presentación

LOS OJOS ABIERTOS DE PAR EN PAR

VÍCTOR KLEMPERER EN *La lengua del Tercer Reich* describe su primer encuentro con el nacionalsocialismo. Se trata de un desfile militar que él mira el 8 de julio de 1932. “Los hombres levantaban las piernas de tal manera que las puntas de las botas daban la impresión de superar las de las narices y todo parecía un único impulso [...], había una tensión tan forzada que el movimiento parecía petrificarse [...], de tal modo que la tropa daba una impresión de ausencia de vida y, a la vez, de suma animación” (Klemperer 2018, 34). Pero lo que llama la atención de Klemperer, filólogo judío, no es siquiera este movimiento de la tropa, sino el del personaje principal, del “hombre que iba a la cabeza del desfile”, el tambor mayor, quien realizaba movimientos más inquietantes e inverosímiles que la tropa, y mantenía a la vez el equilibrio, era así un “monumento sin pedestal, oblicuamente en el vacío, y se mantenía misteriosamente erguido en virtud de un espasmo que lo recorría de arriba abajo”. Para Klemperer la demostración del tambor mayor “no era un mero ejercicio, sino tanto una danza arcaica como una marcha militar; el hombre era a la vez faquir y granadero” (34).

Sin embargo, tampoco esa figura inquietante define en su totalidad el “primer encuentro estremecedor con el nacionalsocialismo”, con “el fanatismo en su forma específicamente nacionalsocialista”, pues esos movimientos, esas “tensiones y distorsiones” del tambor mayor “tenían el efecto de una novedad absoluta”, “resultaban contagiosas. La gente se arrimaba gritando a la tropa, los brazos parecían querer agarrar a los soldados en un gesto frenético, *los ojos abiertos de par en par* de un joven situado en primera fila expresaban un éxtasis religioso” (35; énfasis añadido). Para Klemperer, de la “figura muda” del tambor mayor viene al “encuentro por primera vez el lenguaje del Tercer Reich” (35).

Lo que viene a mi encuentro de esta descripción de Klemperer son los ojos abiertos de par en par del joven que mira el desfile en primera fila la noche del 8 de julio de 1932. ¿Bajo qué luz mira el joven al tambor principal?

LAS PEQUEÑAS LUCES

Georges Didi-Huberman (2012, 11) en *Supervivencia de las luciérnagas* anota que “el 19 de enero de 1941 Benito Mussolini se entrevista con Hitler en el Berghof y el 12 de febrero intenta convencer al general Franco para que tome parte activa en el conflicto mundial”. En esos mismos días las tropas británicas y el ejército de la Francia Libre atacan puntos estratégicos de los regímenes fascistas. Los “potentes focos de la defensa aérea” del fascismo persiguen “al enemigo entre las tinieblas del cielo”.

Didi-Huberman al inicio de su libro relata cómo “[m]ucho antes de hacer resplandecer, en su escatológica gloria, la gran luz (*lume*) del Paraíso, quiso Dante reservar, en el vigésimosexto canto del Infierno, una suerte discreta pero significativa a la “pequeña luz” (*lucciola*) de los gusanos relucientes, de las luciérnagas” (7). Las pequeñas luces “erran débilmente” y cada luz contiene un pecador.

Para pensar lo que sucede en esos años de fascismo habría que invertir “las relaciones entre *luce* y *luciole*” de Dante, pues de un lado estarían “los reflectores de la propaganda rodeando al dictador fascista con el nimbo de una luz cegadora” y de otro “los potentes focos de la defensa aérea” que tratan de “avistar al enemigo en la oscuridad de los campos” (11). Según Didi-Huberman son tiempos en los que los resistentes al fascismo “se transforman en huidizas luciérnagas tratando de hacerse tan discretos como sea posible mientras continúan emitiendo sus señales” (12). ¿Cómo escapar de esa gran luz del fascismo? ¿Cómo ver esa pequeña y débil luz que fulgura en un instante de peligro?

UN ABRIR Y CERRAR DE OJOS

Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* construye un relato fragmentario sobre sus recuerdos de niñez en una ciudad amenazada en el presente por el nacionalsocialismo. En esos mis-

mos años de ascenso y toma de poder por parte del fascismo hitleriano, en 1933, Benjamin escribe dos textos cortos casi idénticos sobre el concepto de mimesis. Se trata de “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”.

En *Infancia* Benjamin (2007, 208) anota que “[l]os juegos infantiles están llenos, en efecto, de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. Y es que el niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento”. Esta reflexión sobre la figura del niño y su facultad mimética, que define para Benjamin las funciones superiores del ser humano, se encuentra signada por la amenaza no solo de la modernidad, sino sobre todo del totalitarismo.

Como lo anota Benjamin más adelante, la facultad mimética tiene que ver con la relación entre el micro y el macrocosmos que era evidente para “las gentes de antaño”.¹ El don de producir y percibir la semejanza entre la vida del ser humano y los astros sería palpable en el nacimiento. “El instante del nacimiento, que aquí es lo decisivo, es *un abrir y cerrar de ojos*. Esto nos conduce a otra peculiaridad en el ámbito de la semejanza. Su percepción va ligada en cada caso a un chispazo. [...] La semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral” (210; énfasis añadido).

Frente a la iluminación total y permanente² de los reflectores de la figura del tambor³ que obliga a abrir los ojos de par en par al éxtasis religioso, Benjamin da cuenta del chispazo, de la fugacidad de una figura que emerge en un instante de peligro.

-
1. Benjamin sitúa la reflexión hacia el final de “Sobre la facultad mimética” en el ámbito del lenguaje como “el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial: un medio al que las fuerzas anteriores de producción y percepción mimética se fueron trasvasando por completo hasta liquidar las de la magia”. Así la facultad mimética habría pasado del ámbito de la magia, de la lectura del destino, “a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas” (216), al lenguaje. La lectura profana sería heredera de la lectura mágica.
 2. Jean-Luc Nancy (2006) en *La representación prohibida* acuña el concepto de suprarrepresentación para referirse a aquella presencia total del nazi que tuvo lugar y se ejecutó en los campos de concentración por medio del exterminio de judíos.
 3. Como anota Klemperer en *La lengua del Tercer Reich*, Hitler se hacía llamar “el tambor” en los años veinte del siglo pasado.

“El jorobado hombrecillo” es el fragmento que cierra *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Allí Benjamin (2011, 98) recuerda que de pequeño al pasear por las calles de su ciudad le gustaba mirar bajo los escaparates por los “tragaluces de las profundidades”, “para obtener así del sótano la visión de un canario, de una lámpara o de quien habitara ese lugar, cosa que no siempre era posible. [...] El variado mundo que poblaba esos tragaluces durante el día no estaba separado para mí claramente del mundo que, durante la noche, estaba ahí al acecho para finalmente asaltar-me en el sueño”. La pesadilla –del nacionalsocialismo– acecha y asalta los recuerdos de Benjamin.

En 1933, Berlín se encuentra bajo los reflectores del totalitarismo que producen una sombra que convierte lo conocido en extraño, siniestro, como esas miradas que en pesadillas venían de los tragaluces, “lanzadas por unos gnomos enigmáticos tocados con sus gorros puntiagudos” (98). Para Benjamin, convertido en luciérnaga, esa mirada es la del jorobado hombrecillo del *Libro de los niños alemanes* que transformaba su mundo, “las cosas se atrofiaban, y se diría que les salía una joroba que las trasladaba de repente durante mucho tiempo, al mundo del hombrecillo jorobado” (99).

Ese abrir y cerrar de ojos del nacimiento se transforma en la mirada antes de la muerte.⁴ “Creo comprender que el contenido de ese “toda la vida” que se dice que pasa ante la mirada del que muere se encuentra formado por imágenes como las que el hombrecillo jorobado va acumulando de nosotros. Pasan rápidamente, como hojas de los librillos rígidamente encuadernados que fueron como los antecedentes de nuestro actual cinematógrafo” (100). Al terminar la lectura comprendemos que cada una de las imágenes de Benjamin niño que hemos visto en *Infancia* son las que ha acumulado el *hombrecillo*. Benjamin nunca pudo regresar a su ciudad asaltada por el hombrecillo.

MÍMESIS

Platón en la *República* inaugura la reflexión acerca de la mimesis. Para él “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad” (1998, 462) y

4. Benjamin se suicida en 1940 en la frontera franco-española al escapar sin éxito del nacionalsocialismo.

sitúa en la misma línea al hechicero y el imitador. El poeta imitativo, así como el pintor, producirían “cosas inferiores en relación con la verdad” y tratarían “con la parte inferior del alma y no con la mejor” (473). El poeta se conecta con la parte irracional del alma. Esto lleva a Platón a plantear que el poeta no debe ser admitido en un Estado bien legislado. La mimesis lleva al mal gobierno de los propios afectos y finalmente de la República, por lo que la poesía y el poeta deben ser desterrados de la polis.

Benjamin luciérnaga tuvo que huir de la ciudad iluminada por la “gran luz” del totalitarismo y buscar su sobrevivencia extramuros. Desterrado de la “nueva civilización”. También en el exilio. Erich Auerbach escribe su célebre *Mimesis* entre 1942 y 1945. En Estambul, Auerbach escribe este texto que es una suerte de rescate de la cultura occidental frente a la destrucción de la misma por parte de los totalitarismos europeos. ¿Cómo sobrevivir en un momento en que los fascismos se han tomado una parte del mundo?, ¿cómo sobrevivirá la cultura occidental? “¡Ojalá mi investigación llegue tanto a mis antiguos amigos supervivientes, como a todos aquellos lectores a quienes va dirigida, y pueda contribuir a reunir a los que han conservado límpidamente el amor hacia nuestra historia occidental!” (Auerbach 1996, 525).

EL DOSSIER

En este *dossier* que lleva como título “Mimesis desde América Latina”, participan estudiantes del curso “Mimesis y representación” que dicto en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, desde el año 2013. Se trata de un curso teórico que busca construir, en primer lugar, una mirada crítica con respecto al concepto de mimesis. A partir de esto el objetivo es desarrollar una reflexión sobre el concepto de mimesis en relación con otros conceptos vinculados al tema de la representación, la violencia y el autoritarismo.

La mimesis, que en muchos de los textos teóricos parten de su abordaje para desarrollar una reflexión más amplia, desde los textos clásicos hasta la actualidad, se revela como un concepto operatorio que sirve para reflexionar sobre los distintos tipos de representaciones en la política, la cultura, las identidades de género o la historia occidental reciente atravesada por la violencia. En el ámbito latinoamericano el concepto de

mímesis tiene su propia trayectoria y se relaciona en gran medida con su matriz colonial.

A la manera de “Kafka y sus precursores” de Jorge Luis Borges, los trabajos que se ofrecen a continuación abordan, como en la historia misma del concepto, la mímesis de maneras sumamente diversas y permiten alumbrar con una luz distinta, una pequeña luz, una serie de debates que quizá de otra manera aparecerían como desconectados o dispersos. La idea fundamental que guía este *dossier* es abrir una serie de reflexiones a partir de un concepto fundamental que parece agotado, que ya no brilla. Esperamos que la mímesis sea una suerte de luciérnaga que brilla por un instante y permita construir una mirada crítica frente a las representaciones en distintos registros con pretensiones totalitarias. Que la mímesis sea como la mirada de aquel jorobado hombrecillo que nos devuelve el mundo y sus objetos bajo su forma más extraña, abierta a la interpretación. Alejada al mismo tiempo de cualquier tipo de totalitarismo. ✱

Santiago Cevallos González
Coordinador dossier
Área de Letras y Estudios Culturales,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Lista de referencias

- Auerbach, Erich. 1996. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2011. *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada Editores.
- . “Doctrina de lo semejante”. En *Obras*. Libro II. Vol. 1. Madrid: Abada Editores.
- . “Sobre la facultad mimética”. En *Obras*. Libro II. Vol. 1. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Klemperer, Victor. 2018. *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La representación prohibida*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.
- Platón. *República*. 1998. En *Obra completa*. Tomo IV. Madrid: Gredos.

Sobre el tiempo en Mimesis: Ricoeur entre San Agustín y Martín Heidegger

*Regarding time in Mimesis: Ricoeur between
Saint Augustine and Martin Heidegger*

FELIPE BASTIDAS LÓPEZ

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.1>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2019



RESUMEN

Este artículo problematiza el concepto de Mímesis I en la propuesta de Paul Ricoeur sobre la Triple Mímesis, en *Tiempo y narración*. Para ello, el autor se detiene en uno de los tres componentes de dicho concepto: el carácter temporal. Así rastrea las fuentes teóricas para la construcción de lo temporal en Mímesis I, profundizando en aquellas referencias discursivas en las que el filósofo francés sostiene su argumento, principalmente en *Confesiones* de San Agustín y *Ser y tiempo* de Martin Heidegger. Con ello, transita en la concepción de las estructuras temporales, de la lógica del tiempo que tanto San Agustín como Heidegger elaboran en relación a la acción humana, mostrando de este modo la influencia de estos teóricos en la constitución del concepto de Mímesis I; concepto necesario en la teoría de Ricoeur para el análisis de las estructuras narrativas.

PALABRAS CLAVE: Mímesis, narración, tiempo, trama, estructura, *intentio*, *distentio*, intratemporalidad, temporalidad, cuidado/Sorge, preocupación/Besorge.

ABSTRACT

This article builds on the concept of Mimesis I in Paul Ricoeur's proposal of the Triple Mimesis in *Time and Narrative*. To do so, the author looks into one of the concept's three components: it's temporal aspect. To do so, he traces the theoretical sources underlying the construction of a temporal dimension in Mimesis I, highlighting the discursive references that uphold the French philosopher's argument, particularly in Saint Augustine's Confessions and Martin Heidegger's Time and Being. With this, he transits between the conception of temporal structures and the temporal logic that both Saint Augustine and Heidegger develop in relation to human actions, demonstrating the influence of these theoreticians in the constitution of the concept of Mimesis I; a necessary concept in Ricoeur's theory for the analysis of narrative structures.

KEYWORDS: mimesis, narrative, time, plot, structure, *intentio*, *distentio*, intra-temporality, temporality, care/Sorge, preoccupation/Besorge.

0.

EL PRESENTE ESCRITO apunta a analizar un acápite del texto de Paul Ricoeur titulado *Tiempo y narración*. En su capítulo 3, intitulado “La triple mimesis”, el filósofo francés presenta un análisis sobre los tres momentos en la construcción de un texto. Es un análisis interesante ya que muestra una lógica en la que el lector se verá implicado en la construcción del texto. Para ello, Ricoeur trabaja en la relación entre *tiempo y narración* teniendo en la trama un concepto que media entre ambas a partir de lo que él denomina *triple mimesis* que, tal como la describe, es la relación entre Mímesis I, Mímesis II y Mímesis III.

Ricoeur teoriza la construcción de la trama a partir del concepto de mimesis en Aristóteles, en la imitación de acciones, tal como se pone en juego para el filósofo estagirita. Es en Mímesis II donde el filósofo francés armoniza con su antecesor griego, al proponer que la configuración de la trama requiere del acto de lectura humano para que en la narración se produzca un sentido en el encuentro entre la singularidad del lector en su historia y la propuesta narrativa que en el texto se presenta. Así, Mímesis II, funciona de gozne entre los sentidos previos con los que el lector llega al texto y los sentidos que se producirán después de darle vida en su lectura. Por ello, en el momento de la triple mimesis, existe una mediación entre la historia del lector y la historia de la narración.

Con ello, Mímesis III es el momento de la lectura en donde la configuración (Mímesis II) del texto se refigura. El lector al construir nuevos sentidos en el encuentro con el texto, reconfigura al texto y reconfigura su vida. La propuesta de Ricoeur va más allá del texto y su estructura, ya que hace del lector parte de la estructura de la trama por ser el encargado de reconocer ahí algo en el orden de la tradición, de su cultura, de todo aquello con lo que, como lector, viene cargando desde antes de llegar al texto, desde el momento de Mímesis I, tal como lo propone Ricoeur.

Si Mímesis II es el momento de la configuración de la trama y Mímesis III el de la refiguración, Mímesis I es el momento de la prefiguración del texto. Sobre Mímesis I se trabajará en el siguiente acápite de una manera más detallada, ya que es en este punto de la triple mimesis donde se centrará el presente texto.

1.

Toda narración se sostiene por una estructura que no se devela tan fácilmente, sino que exige la construcción de un aparato de lectura desde el cual lo narrativo sea una ventana abierta para poder analizarlo y entender cómo el texto se produce en ella; en palabras de Ricoeur: “la frase narrativa mínima es una frase de acción” (Ricoeur 2007, 118). Esta estructura (frase de acción), se construye antes del texto mismo (frase narrativa), en aquello que Ricoeur llama el *mundo de la acción*; mundo en el cual se ubica el momento de Mímesis I. Así, hay una relación entre lo manifiesto y la estructura misma del texto en las categorías del *mundo de la acción* y la *narración*.

Mimesis I es la precomprensión del mundo de la acción que se sostiene desde tres lugares: estructuras inteligibles, recursos simbólicos y el carácter temporal. La primera se refiere a la competencia para servirse de la red conceptual, red conformada por los fines, los motivos, los agentes, las circunstancias y el resultado (116) del texto, siendo esto su comprensión práctica (117) (lo que se diferencia de la comprensión narrativa del texto). Es la comprensión del mundo de la acción antes que de la narración. Es decir que para comprender la trama narrativa es necesario primero aprehender el entramado característico del quehacer humano, ya que la narración se construye en la imitación de la acción humana, por sostenerse en un acto mimético.

En lo referente a los recursos simbólicos, Ricoeur habla de la mediación; es la acción mediatizada simbólicamente, es un carácter estructurado del mundo simbólico en donde los símbolos se sostienen como interpretantes internos de la acción (son las reglas de significación) (120-2). Es decir, esta acción del mundo simbólico permite interpretar ciertos rasgos culturales, memorias culturales, códigos morales y éticos que, en el mundo de lo humano, conllevan significaciones y que, a la vez, funcionan como significaciones constitutivas de la trama narrativa.

El tercer lugar corresponde al carácter temporal que conlleva las estructuras inteligibles y los recursos simbólicos. Toda narración se sostiene en los caracteres temporales del mundo de la acción, de la interacción humana; la narración, en su trama, organiza dichos caracteres temporales. Ricoeur insiste en este punto al indicar que es el lector el que debería reconocer la estructura temporal de la narración (los juegos entre presente, pasado y futuro) y, además, reconocer de dónde viene esa estructura temporal, es decir: cómo la estructura temporal en la relación humana está organizada en la narración. Entonces, por esta vía se puede profundizar en el objetivo de este texto: cómo Ricoeur reconoce estas estructuras temporales en la interacción humana en las teorizaciones de San Agustín y Martin Heidegger. Es así que lo dicho por Ricoeur en Mimesis I será el ovillo que sostenga a estas líneas, teniendo como hilo conductor la problemática del tiempo que harán de estas letras un tejido inacabado –como todo texto– y que desde su textura orienten al lector interesado a detenerse en lo no escrito por el filósofo francés sobre las puntadas hechas desde *Las confesiones* del filósofo de Hipona y *Ser y tiempo* del filósofo de Selva Negra.

2.

Que toda narración se sostenga en una estructura temporal es una idea trillada, pero lo que ofrece Ricoeur en esta ocasión es un trino que opera bajo un gesto en donde la concepción de lo temporal muele de otro modo la relación entre la narración y su tiempo. Ricoeur argumenta que “la narración exige a la acción estructuras temporales [...] los rasgos temporales implícitos en las mediaciones simbólicas” (123). Desde la concepción de dichas estructuras temporales, el lector –que se permita interrogar por la estructura del tiempo–, orientado por Ricoeur, tendrá que acudir a dos textos que lo preceden: el libro XI de *Las confesiones* de San Agustín y el capítulo VI de la segunda parte del texto de Martin Heidegger *Ser y tiempo*, en donde ambos autores provocan un análisis sobre la temporalidad que vale tener en cuenta. Es así que el filósofo francés recurre a ellos y obliga al lector a acompañarlo en su empresa.

Así, Ricoeur indica que las construcciones de dichas estructuras temporales se dan en la relación, en el cruce entre los ejes de lo paradigmático o “los términos que aluden a la acción, sus relaciones de intersignificación” y lo sintagmático o “la historia narrada” (118); es decir, entre lo temporal-sincrónico del mundo de la acción (lo preexistente al texto y que sigue operando y transcurriendo a pesar del texto) y lo diacrónico de lo temporal que ofrece la trama del relato (los modos en cómo lo temporal se organiza en pasado-presente-futuro en la trama). Ante esto, se podría proponer estas preguntas: ¿qué es lo que se efectúa en dicho cruce?, ¿de qué modo se efectúa ese cruce según Ricoeur? Para esto Ricoeur invita a su texto a San Agustín y a sus categorías sobre el tiempo y su lógica.

3.

Según Ricoeur, San Agustín concibe el tiempo desde su estructura más primitiva “al afirmar que no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente” (124) ya que, según San Agustín, “no existen ni los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son los tres tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las co-

sas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras” (San Agustín 1957, 325).¹

Esto es a lo que Ricoeur llama el tiempo de la fenomenología de la acción. Fenomenología que se anuda con el concepto agustiniano de *distentio animi* en su dialéctica con la *intentio animi*; es decir, el tiempo del mundo de la acción.²

Así, contando ahora con el sendero que se abre desde los conceptos de *intentio* y *distentio*, se puede caminar sobre algunos argumentos en relación al tiempo. Hay un movimiento generoso que se da entre estos dos conceptos, generoso se dice ya que advierte un gesto, se puede metaforizar así, como aquel movimiento del mar sobre la playa: algo se despliega y luego se repliega, se derrama y se recoge, la saeta de un vector –si se quiere– que orienta la progredencia (el ir hacia adelante) y a su vez ofrece un movimiento *retrogradiente* (en retorno). Lo común y lo diferente hacen jugar a estos dos conceptos: lo común en su composición por la partícula *tent* que alude a *movimiento* y *tensión* pero también a lugar; y lo diferente por lo que provoca los prefijos *in* (falta o negación y, a la vez, hacia adentro) y *dis* (prefijo que desde el latín hace de la palabra a la que acompaña su opuesto o también indica separación).

En las dos primeras líneas del capítulo XXIX del libro XI de *Las confesiones*, se lee: “Pero como Tu misericordia es mejor que las vidas [de los hombres], he aquí que mi vida es una distensión [distentio]” (335). Es aquí donde se marca la relación entre la *distentio* con la vida del hombre, lo mundano en contrapartida a lo divino o la misericordia de Dios (*intentio*).

La *distentio* es un movimiento, un gesto en el humano, que exige ir hacia afuera de lo divino, hacia aquello que de humano hay en la creación de Dios, hacia lo humano y lo mundano que construye su tiempo. Más adelante de las dos líneas citadas con anterioridad, San Agustín escribe: “más ahora mis años se pasan en gemidos. Y Tú, consuelo mío, Señor y Padre mío, eres eterno, en tanto que yo me he disipado en los tiempos, cuyo orden ignoro” (336). La *distentio* ofrece un movimiento de fragmentación.

-
1. En donde la memoria, la mirada y la expectativa se ponen en juego, respectivamente.
 2. Aquí se trabaja la relación entre el *mundo de la acción* (Ricoeur) y la *distentio animi* (San Agustín), ya que, para San Agustín, en el movimiento de la *distentio* es donde se logra entender lo característico de la acción humana, construido por ciertos rasgos culturales, éticos, memorísticos, morales, en el mundo de lo humano, que es, propiamente, una descripción del mundo de la acción, tal como la hemos descrito desde Ricoeur.

En las dos citas que se ha recogido se advierte que hay una fragmentación en la Misericordia de Dios (unidad) y otra de la eternidad (tiempo). La *distentio*, además de lo temporal que lo aleja de lo eterno, propone la característica de lo múltiple (que lo aleja de la unidad): “en el Hijo del hombre, mediador entre Ti –uno– y nosotros –muchos–, divididos en muchas partes por la multitud de cosas” (335); en donde se lee que desde el Uno (*intentio*) surge la multiplicidad en las vías que presenta la vida (*distentio*).

Desde lo escrito sobre la *distentio*, se puede argumentar ahora la lógica del concepto de *intentio*, partiendo de una pregunta fundamental que se hace el de Hipona, el bautizado por Ambrosio, en el capítulo XIV del libro XI: “¿Qué es, pues, el tiempo?” y hace de su respuesta una joya: “si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”, y el santo sigue argumentando: “aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es?” y lo que anuda es lo que sigue: “y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito” (319).

En este *entresacado* de citas se puede observar algunas cosas. La primera advierte la relación entre lo que es, lo que dejó de ser y lo que aún no es. El tiempo no es fijo o estático, el tiempo transcurre, pero no lo hace sino en lo mundano, en el movimiento de la *distentio*. El movimiento que despliega al Ser³ hace de lo presente tiempo, al sacarlo de lo eterno. El gesto de la *intentio* recoge aquello que es tiempo desde el presente y sus tres modalidades mundanas (pasado, presente y futuro) para replegarlo de vuelta hacia el tiempo del Ser (eternidad). Así, en el capítulo XI titulado “Eternidad serena y tiempo inquieto” se lee: “y que en la eternidad [...] todo es presente, al revés del tiempo, que no puede existir todo él presente [...] todo pretérito es empujado por el futuro y que todo futuro está precedido por un pretérito y *todo lo pretérito y futuro es creado y transcurre por lo que es siempre presente*” (316; énfasis añadido).⁴

El presente de la eternidad (*intentio*) no es el mismo que el presente del presente o del pasado o del futuro (*distentio*); pero, a la vez, son necesarios estos para que el alma distendida pueda replegarse hacia el presente y lograr la eternidad. ¿Cómo el alma puede encontrar la paz (en la *inten-*

3. Otro nombre para Dios desde la Patrística latina.

4. Corchetes míos.

tio) sin antes haber sufrido resentimiento desde el pasado y angustia por el futuro (en la *distentio*)? ¿Cómo replegar lo que fuere sin antes haberlo desplegado? Es así que se entiende que, en la *intentio*, paradójicamente es donde se construye la temporalidad, ya que con su movimiento de repliegue da cuenta que el hombre construye su relación al tiempo en sus tres modos como expresiones de un fundamento atemporal (siendo lo temporal una manifestación –*distentio*– de lo atemporal –*intentio*).

Otra de las observaciones que surgen desde aquel entresacado de citas apunta al modo en que San Agustín va encontrando-se en sus respuestas: *interrogatio mea, intentio mea* (257) dice en el libro X, capítulo VI. Se trata del modo en cómo San Agustín advierte la vía de retorno a la *intentio*, en la interrogación (*interrogatio*) desde y por lo mundano, por aquello con lo que se topa desde el vivir en el mundo y solo se encuentra al interrogarse por el mundo en el que habita. La pregunta, la *interrogatio*, es el momento de recogimiento. La *intentio*, el replegamiento hacia el *animi* desde la *distentio* mundana.⁵

4.

Ricoeur acude a San Agustín y dice con él que la forma más primitiva de la constitución del tiempo atiende a un triple presente: presente del pasado, presente del futuro y presente del presente. Por esta vía, por este modo agustiniano de entender el tiempo, Ricoeur acude a Martín Heidegger y recoge en *Ser y tiempo* aquello que el filósofo alemán entiende por *temporalidad* (*Zeitlichkeit*): “la forma más originaria y más auténtica de la experiencia del tiempo: la dialéctica entre ser-por-venir, habiendo-sido y hacer-presente”. De esta manera, señala Ricoeur (2007), justificando la elección de por qué acudir a Heidegger: “el tiempo se desustancializa [...] las palabras futuro, pasado y presente desaparecen, y el tiempo mismo figura como unidad rota de estos tres éxtasis temporales” (118).⁶

5. Esto último se ejemplifica, en el momento en que San Agustín alude a la pregunta por el lugar de Dios en el mundo, se pregunta si Dios es el mar, el cielo, la tierra, el aire (257), y al no encontrar en ello una respuesta afirmativa, redirige la pregunta hacia sí, la *tiende* hacia sí, y encuentra su respuesta en su alma.

6. Si en San Agustín el tiempo mundano se escribe como presente del pasado, presente del presente y presente del futuro, entonces su equivalente en Heidegger serían: habiendo-sido, hacer-presente y ser-por-venir, respectivamente.

Esta triple temporalidad que se presenta ahora bajo las categorías de Heidegger en *Ser y tiempo*, apuntan a lo que se entiende por la *dialéctica del cuidado* (*Sorge*), es decir, la “relación con el tiempo como aquello ‘en’ lo que actuamos cotidianamente” (125).⁷ En *Ser y tiempo*, los conceptos de *Besorgen*, traducido como *preocupación*, y de *intratemporalidad* (*Innerzeitigkeit*) tienen su relación con el *cuidado*.⁸ Al respecto, se puede recoger una cita algo abultada pero clave en el texto de Ricoeur, esto para poder analizarla y comentarla en lo que sigue:

la *intratemporalidad* es definida por una característica básica del cuidado: la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas del mundo de nuestro *cuidado*. Este rasgo reduce el *cuidado* a las dimensiones de la *preocupación* (*Besorgen*). Pero por inauténtica que sea esta relación, presenta aún rasgos que la apartan del dominio externo de los objetos de nuestro *cuidado* y la vincula secretamente al propio cuidado en su construcción fundamental (127).

El análisis que lleva a cabo Heidegger ofrece una exégesis de la relación ontológico-existencial y el *fundamento* o *todo originario* del *ser ahí* como fáctico. El sentido del *cuidado* (*Sorge*) es su fundamento, que se revela como temporalidad. El ser del *ser ahí* abre la ruta en la relación entre lo ontológico en la existencia y su fundamento (Heidegger 2006, 469). Es así que del tiempo se puede hablar a partir de su constitución (intratemporalidad/cuidado) y su manifestación (cuidado/preocupación) en lo que en el mundo transcurre en tanto existencia. El párrafo citado

-
7. Desde aquí se presenta una primera dificultad. *Sorge* y *Besorgen* traducidos al español como *cuidado* y *preocupación* desde el texto de Ricoeur, son traducidos también como curar –en modo infinitivo– y como curarse de o se cura –haciendo del verbo un reflexivo, ocupando un pronombre o un enclítico– en la traducción de *Ser y tiempo* editado por el Fondo de Cultura Económica. Se advierte esta dificultad, ya que para el presente escrito se acudirá a dicha edición traducida por José Gaos; desde donde también se encontrarán en las citas una variación de la traducción del concepto *Das Innerzeitigkeit* que en la traducción de *Tiempo y narración* de Ricoeur se lee intratemporalidad y en la del Fondo de Cultura Económica, intratemporalidad. Esto para señalar algo en relación a los problemas de traducción, como parte del acto que pone en juego cada lector que no acude al texto en su lengua fuente; toda traducción exige pérdida (y ganancia), en donde se hace de un texto, otro texto.
 8. Cuando se articula *preocupación* (*Besorgen*) y *cuidado* (*Sorge*) se habla del tiempo en tanto *dialéctica*; cuando se articula *cuidado* (*Sorge*) e *intratemporalidad* (*Innerzeitigkeit*), se habla del tiempo en tanto “construcción fundamental”.

ofrece algunas vías para desplegar y, con ello, acudir al texto mismo del filósofo alemán. En lo que sigue se va a analizar dicha cita al recortarla en tres segmentos, para descomponerla en tres vías a las que se les signará con los literales: (a), (b), (c).

(a)

“la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas del mundo de nuestro cuidado”.

El tiempo mundano es definido como tiempo-existencial, es el tiempo del cual se tiene una vulgar noción y que recae sobre los entes que *se ponen delante* en el mundo (436). Estos se presentan *reteniendo* y *estando a la expectativa*,⁹ en donde el presentar que se interpreta a sí mismo, es decir lo interpretado que se expresa en el *ahora*, es lo que se denomina *tiempo* (439). La comprensión vulgar del tiempo recae sobre lo mundano, desde donde cae para organizarse bajo dos características: la fechabilidad (o datación) y la significatividad. Estas son las que recubren la estructura misma del tiempo ya que con ellas, en su reorganización, el tiempo toma su forma en lo que desde el lenguaje se puede construir, es lo que Heidegger denomina el *hacer el tiempo público*: “la temporación de la temporalidad en el tiempo mundano” (447).

(b)

“este rasgo reduce el cuidado a las dimensiones de la preocupación (Besorgen)”.

Se decía que el cuidado (Sorge) tiene su relación con la preocupación (Besorgen). Esto se entiende, desde la cita de Ricouer, en la relación que se establece desde las categorías de la *espera* y el *retener*, ambas en la vía de la preocupación (Besorgen) y las formas de referencia que indican un acto, en el cuidado (Sorge), en lo que desde la gramaticalidad del verbo apunta en sus modos: *habiendo-sido* (retener) y el *ser-por-venir* (espera).¹⁰

Es así que Heidegger escribe:

-
9. “Reteniendo” es una palabra que indica una sinonimia con la operación de la memoria, operación que define al “recuerdo”, por ejemplo, como la “retención” del pasado. “Estando a la expectativa”, opera del modo contrario, es decir, en relación a algo que aún no ocurre y que está jugado en el devenir del futuro. Ambas expresiones son modos vulgares para hablar sobre el tiempo de la preocupación (Besorgen), según Heidegger.
 10. Recordemos que *habiendo-sido* y el *ser-por-venir* son las vías para desustancializar la consideración del tiempo, según Heidegger.

El sido [habiendo-sido] surge del advenir [ser-por-venir], pero de tal suerte que el advenir sido (mejor, que va siendo) emite de sí el presente. A este fenómeno unitario como ‘advenir presentando que va siendo sido’, lo llamamos la ‘temporalidad’ [...] el uso de estas expresiones como término técnico ha de alejarse antes que nada de todas las significaciones de ‘futuro’, ‘pasado’ y ‘presente’ que sugiere el concepto vulgar del tiempo (354).

Por otro lado, esta relación entre el cuidado y la preocupación hace aparecer otras categorías: “calcular, planear, tomar providencias y precauciones ‘curándose de’ (Besorgen), dice siempre ya, lo mismo si es fónicamente perceptible que si no: luego... ahora... entonces” (438). Que el cuidado entre las dimensiones de la preocupación hace de la temporalidad un lugar en estos adverbios –luego, ahora, entonces– que, justamente, conducen a la problemática de la fechabilidad. En Heidegger se puede señalar que la estructura *lenguajera* de la fechabilidad –dichos adverbios–, como expresión misma de la temporalidad arrojada o abierta al mundo, “es la prueba de que ellos, nacidos del tronco de la temporalidad, son ellos mismos tiempo” (440).

La fechabilidad es lo que estructura la entrada del *cuidado* en las dimensiones de la *preocupación*. La fechabilidad advierte la construcción del tiempo en la regulación que los hablantes tienen entre sí a partir del modo en que dicha construcción los organiza: o se tiene tiempo para..., o no se tiene...; se lo pierde o se lo gana...; que sea temprano para alguien no lo es para otro...; alguien espera a otro que tiene que llegar a tiempo..., pero ¿a tiempo de qué? Ricouer (2007) argumenta que “todas estas expresiones, orientan hacia el carácter datable (fechable) y público del tiempo de la preocupación (Besorgen)” (128). Ninguna narración puede prescindir o de los adverbios o de las expresiones de *extrema sutileza y fina diferenciación* (Ricouer), ni del sol ni de la luna, el real del mundo y su movimiento provoca sombra o el calor del medio día, “el sol es lo que fecha el tiempo interpretado en el ‘curarse de’ (Besorgen) [...] ‘temporaciando’ se da tiempo” (Heidegger 2006, 440). Recalcando aquí que la noción de *temporaciar* es el tiempo mundano, la expresión de la temporalidad (cuidado).

(c)

“pero por inauténtica que sea esta relación, presenta aún rasgos que la apartan del dominio externo de los objetos de nuestro cuidado y la vincula secretamente al propio cuidado en su construcción fundamental”.

Dominio externo de nuestro cuidado es una expresión que indica aquello que se analizó en el apartado (b): los entes, su tiempo en el presentarse

del *sido* y del *viniendo*, de los adverbios y su relación con la disposición en el mundo. Este último fragmento de la cita (c), trata acerca de la articulación entre el *cuidado* y la *intratemporalidad*. Es la diferencia existente –o los *rasgos que la apartan*, según se lee en la cita– entre el *cuidado* y la *preocupación*.¹¹

Ricoeur (2007) diferencia un *ahora* propio del tiempo de la preocupación, de un *ahora* en el sentido del instante abstracto (128). Este último tiende a contraerse anulando su articulación con el retener (pasado) y la espera (futuro). Es el hacer-presente una ventana abierta para que la intratemporalidad opere, “el tiempo es lo expresado y mentado, en el presentar [hacer-presente] la manecilla (o la sombra) peregrinante [...] ¿Qué implica esta interpretación del tiempo mundano de que ‘se cura’ [Besorgen]? [...] Encontramos la respuesta retrocediendo a la plena estructura” (Heidegger 2006, 454). En este retroceder, no temporal sino lógico, encuentra su sentido la intratemporalidad que “se resiste a la representación lineal del tiempo y no es solamente la concepción vulgar del tiempo” (Ricoeur 2007, 127).

Intra, en su definición como *dentro* o *al interior de*, implica una lógica de retorno a la temporalidad (de estructura, del *ser ahí*, de la *cura*, del *cuidado*) saliendo de la temporación (manifiesta, del tiempo público, de la *preocupación*, del *cuidarse*) del tiempo. Es así que “la exégesis de la intratemporalidad [intratemporalidad] proporciona una visión más original de la esencia del ‘tiempo público’ y hace posible a la par ‘el acotar’ su ser [...] el ser del ‘ser ahí’ es la ‘cura’ [Sorge]” (Heidegger 2006, 444; corchetes añadidos).

Si este ente existe, arrojado o yecto, en el *preocuparse* (Besorgen) que se lleva a cabo en el transcurrir de los acontecimientos y hechos del mundo, en el *contar el tiempo* a partir de los *conectores* que lo posibilitan, ya sean naturales o artificiales, que hacen de un ahora un hacer-ahora fundando un instante efectivo –el condicional abierto con Ricoeur, se cierra acudiendo a Heidegger–, si este ente existe en el contar el tiempo, “este ‘contar el tiempo’ no es accidental, sino que tiene su fundamento en la constitución básica del ‘ser ahí’, en la cura (Sorge)” (443-4).

Es el movimiento de lo intratemporal, que permite entender la constitución básica del *ser ahí*: el ser del *ser ahí* es la cura (Sorge). La cura, el cuidado, “la unidad de la proyección cadentemente yecta, es el ente abierto como ‘ahí’”. No siendo unidad, yecto y arrojado o abierto,

11. O el “curar” del “curarse de”, según la diferencia de traducción.

“siendo con otros, se mantiene en un estado de ‘interpretado’ medio que es articulado en el habla y expresado en el lenguaje” (438).

5.

Este pequeño recorrido sobre la concepción del tiempo en San Agustín y Martin Heidegger llega a su final; recorrido propuesto dada la invitación tácita que hace Ricoeur en *Tiempo y narración* y en especial en la pregunta por la teoría de lo temporal que preexiste a toda trama narrativa. Pero antes de ofrecer un cierre a estas letras, vale proponer un punto, no final, sino de *capitón* o de *almohadillado* –siguiendo la metáfora de Jacques Lacan.

Ricoeur (2007), al hablar de estos dos filósofos, remarca una diferencia: “La primacía del futuro en el ser-para-la-muerte en Heidegger es lo que se contrapone a lo propuesto por San Agustín, porque se evidencia la primacía del futuro en el análisis” (126). Si para Heidegger el peso está en el ser-por-venir (que es el tiempo del ser-para-la-muerte), para San Agustín el *presente* es lo que anuda al tiempo, la primacía está en el presente.

En el transcurrir de este escrito, no se ha tomado en cuenta esta diferencia, ahora se la pone en la mesa solo para nombrarla, ya que lo que ha interesado e interesa aquí es la lógica y el movimiento que estos dos autores trabajan sobre el tiempo. Desde San Agustín se hablaría de aquella lógica en la que la *distentio* hace lo suyo al distender el ser y diluir el tiempo en lo mundano, que la vida tome forma, que el sujeto se relacione con otros y con las cosas, se pierda en este mundo que es un mundo de *sufrimiento, desconsuelo y pérdida*,¹² esto a condición de que no opere su par lógico y necesario que lleva el nombre de *intentio*. La *intentio* ofrece, vía interrogación, el replegamiento de lo hecho por la *distentio*: el recogimiento de los fragmentos de la unidad y del tiempo.

Con Heidegger, el movimiento se sostiene en el arrojarse en el mundo y en la constitución del *ser ahí*, en la expresión del tiempo en su relación a los entes puestos por delante que van estructurando una datación por lo que el *ser* va encontrando en su lugar ontológico-existencial. La temporalidad es el nombre de este movimiento, es la expresión misma del tiempo en el *ser ahí*. Prefijado, intratemporalidad indica el distanciamiento entre el cuidado y la preocupación y, con ello, el cuidado apartán-

12. Sustantivos que insisten en la retórica de San Agustín.

dose de los modos del *luego* y el *entonces*, del *ser-por-venir* y el *habrá sido*, de la *espera* y el *retener*. Ofreciendo visos de la estructura fundamental del tiempo, ya no siendo el tiempo de la fechabilidad.

Así, la doble relación existente entre el mundo de la acción y la narración en las estructuras inteligibles implica que el mundo de la acción y de la narración se articula a partir de ciertas estructuras temporales que Ricoeur lee desde el filósofo de Selva Negra y el Santo de Hipona. Es decir, en el mundo de la acción opera aquella *presuposición* que indica Ricoeur y que en San Agustín conlleva la *intentio* o en Heidegger la conceptualización de *intratemporalidad/cuidado*; es decir, lo que del tiempo existe en la prefiguración de la trama (Mímesis I), para que sea posible la configuración de la trama (Mímesis II) en las formas sintácticas discursivas en las que el tiempo se distienda (*distentio* agustiniana), se temporeice (*cuidado/preocupación* heideggeriana) en la trama de la narración. Es aquello que posibilita que el lector (Mímesis III) se interrogue (*interrogatio mea*) por los sentidos que le produce la lectura de la narración, interrogación que, según dice Ricoeur, cierra el proceso mimético al efectuar una *transformación* en los sentidos del texto (por parte del lector) y en los sentidos de la existencia del lector (por parte del texto).

Se lee un movimiento y otro, que es el movimiento que ofrece la *intentio* y la *distentio*, es este movimiento que se efectúa por el carácter de la intratemporalidad que “caracteriza a la temporalidad de la acción” (127). Si se exige a la acción estructuras temporales, desde San Agustín y Heidegger se puede partir para teorizar sobre dichas estructuras, en el cruce que se advertía al inicio entre los ejes de lo paradigmático o “los términos que aluden a la acción, sus relaciones de intersignificación” y lo sintagmático o “la historia narrada” (118); es decir, entre lo temporal del mundo de la acción (lo preexistente al texto y que sigue operando y transcurriendo a pesar del texto) y lo diacrónico de lo temporal que ofrece la trama del relato (los modos en como lo temporal se organiza en pasado-presente-futuro en la trama). ✱

Lista de referencias

- Heidegger, Martin. 2006. *Ser y tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 Ricoeur, Paul. 2007. *Tiempo y narración I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
 San Agustín. 1956. *Confesiones*. Quito: Librería Espiritual.

Acercamiento a la incidencia del régimen poético de la Regeneración en la representación de la sonoridad literaria colombiana de finales del siglo XIX*

*An approach to the incidence of the poetic regime of
the Regeneration in the representation of Colombian literary
sonority in the late XIXth century*

JAMES RODRÍGUEZ CALLE

Universidad de San Buenaventura, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.2>

Fecha de recepción: 23 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2019



* Este artículo se inscribe en la línea de investigación *Lenguajes, narrativas y literatura*, del grupo de investigación *Educación: desarrollo humano*, USB.co.

RESUMEN

El autor analiza la representación en el *régimen del arte* colombiano instaurado a finales del siglo XIX con la consolidación del proyecto nacional. Pone énfasis en las características discursivas y sonoras de algunas obras, con relación al régimen de la Regeneración colombiana oficializado en la Constitución de 1886, y las compara con algunas obras ecuatorianas y cubanas de la misma época, en las que se puede verificar un intento de representar la comunidad nacional imaginada y los sujetos que la habitan, especialmente en la imitación de sus voces y en la sonoridad. Interpreta el discurso literario y estético de Miguel Antonio Caro para establecer relaciones con la creación literaria de la misma época. Finalmente realiza hipótesis sobre ciertos paradigmas de la historia que reproducen algunas de esas ideas hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Colombia, historia, mentalidades, arte, política, estética, regeneración, literatura, siglo XIX, novela, imitación, pertenencia, cultura, eugenesia, sonoridad, nación.

ABSTRACT

The author analyses representation in the regime of Colombian art that was established at the end of the XIXth century with the consolidation of a national project. The article emphasizes the discursive and sonic characteristics of several works with relation to the regime of the Colombian Regeneration, institutionalized in the Constitution of 1886, and compares them with Ecuadorian and Cuban works of the same period. The comparison makes evident an attempt to represent an imagined national community and its subjects, specifically through the imitation of their voices and sonority. It interprets the aesthetic and literary discourse of Miguel Antonio Cano to establish relations with literary and artistic creations of the time. Finally, it hypothesizes about certain historical paradigms that continue to reproduce some of these ideas at present.

KEYWORDS: Colombia, history, mind sets, art, politics, aesthetics, regeneration, literature, XIXth century, novel, imitation, belonging, culture, eugenics, sonority, nation.

PARA INTERPRETAR LAS particularidades y las generalidades de la representación latinoamericana es muy potente releer la literatura en un diálogo con la historia política y literaria, buscando entender los “régimenes de identificación del arte”¹ que se estaban instaurando en las distintas naciones en formación al momento de producirse las obras. Se trata de leer, sobre todo, algunas de aquellas obras que pudieron ser dejadas en el olvido, fueron marginalizadas, cayeron en exotizaciones o fueron reducidas en su importancia estética o discursiva por la historia más convencional.

1. Utilizo la categoría *Régimen del arte* en el sentido que le otorga Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009). Se trataría de una política que regula los regímenes ético, poético y estético del arte.

Este artículo busca en ese sentido hacer eco de muchos intentos por “redefinir la historia y la literatura” con respecto a paradigmas como el *romántico*, en la estética más convencional, o el del *bipartidismo*, en el caso meramente político (Alzate 2015, 15). Hace parte de un acercamiento a esa intención, desde el punto de vista de la historia cultural y literaria colombiana que a su vez busca tender puentes de reflexión con casos de otros países de la Región Andina y el Caribe, especialmente, para este caso, con Ecuador y Cuba.

Centraremos la reflexión en algunos casos de obras de autoría incluso de los mismos regeneradores, mostrándolas como ejemplos emblemáticos de discursos y prácticas de representación que negociaban en sus apuestas con los cambios políticos de final de siglo, en la llamada Regeneración, para el caso colombiano. Los puentes tendidos con Ecuador y Cuba son planteados a manera de contrastes vistos en obras literarias o autores que están muy presentes en las memorias nacionales de los distintos países. Focalizamos la lectura en los procesos políticos de las últimas décadas del siglo XIX, pero sugerimos continuidades anteriores y posteriores.

La razón de escoger este corte temporal es que, por anacrónico que parezca, es posible formular la hipótesis de que en esta época Colombia *parece haber dado un giro platónico² en el régimen de representación de la producción literaria* que se agenciaba desde las instancias más altas del poder, especialmente por parte de Miguel Antonio Caro, quien fuera llamado “la primera inteligencia de Colombia” por el principal regenerador Rafael Núñez. Esto mientras Ecuador entraba en la etapa liberal liderada por Eloy Alfaro y Cuba consolidaba la campaña final de la Emancipación frente al poder colonial de España.

Caro no solo redactó la Constitución que oficializaba la política centralista, conservadora y católica en 1886, en oposición a la Constitución liberal de 1863, sino que ejercería una influencia en todas las instancias de la esfera pública, incluyendo la religiosa, la periodística y el campo intelectual en general. Su pensamiento y su relevancia han sido estudiados con renovado interés desde los años 80 del siglo XX, por la historia de las mentalidades en ámbitos tan importantes como el discurso científico, el jurídico y la retórica, pero aún falta interpretar su lugar en el campo literario colombiano.

2. Me referiré a los planteamientos de Platón sobre la poesía que debería permitirse y cómo debería ser la imitación en “La República” (1998).

De hecho, parece que es un campo inexplorado el estudio de su pensamiento con relación a los procesos políticos y culturales de las naciones vecinas. Quizá justamente porque su legado, al decir de Sierra Mejía (2002), “mantuvo al país aislado del flujo de ideas modernas con las que verdaderamente se pudiera responder a los problemas que planteaba el mundo contemporáneo”. Interpretamos su discurso para buscar la forma cómo el giro político se reflejaría en el campo literario, debatiendo contra la diversidad de representaciones que generó el régimen anterior, desde una apuesta federal y liberal que ostentaba, dentro de sus principales banderas, una absoluta libertad de prensa, aun por los mismos conservadores, como José María Vergara y Vergara.³

El proceso en la literatura sucedía a contravía con lo que se estaba consolidando en otros países, que buscaban una apertura mayor a diversas y distintas “imitaciones” o que las reivindicarían en el cambio de siglo desde una apuesta por la ampliación de su geografía y de su cultura nacional, como lo interpreta Fernando Balseca para el caso de la literatura ecuatoriana de finales del siglo XIX y principios del XX (Balseca 1996). Las políticas de Ecuador y Cuba habrían propiciado, por ejemplo, que una novela (proto) indigenista como *Cumandá* fuera reconocida como novela nacional; y que, uno de los poetas *nacionales* principales fuera José Martí, preocupado por registrar voces y representaciones de lo que llamó el “hombre natural”: campesinos, afrodescendientes, mujeres que colaboraban con la guerra de independencia, etc., lo que no solo aparece como proyecto en su ensayo *Nuestra América*, sino como representación de voces, de sonoridades populares, en sus *Diarios de Campaña* (Martí 2007; 1989) y en sus *Versos sencillos*.

El giro en Colombia fue opuesto a estas representaciones de los países vecinos, pero no fue unánime. Justamente una de las principales razones para estudiarlo es leer las correspondientes resistencias u oposiciones. El discurso de la Regeneración habría continuado como un sustrato

-
3. Es importante aclarar que este cambio de régimen ocurrió justo al final del período que Nelson Osorio (2000) llama de la “organización de los Estados nacionales (1870)” y durante todo el período de la “modernización dependiente (1881-1910)”. Como presidente del congreso en 1878 y durante la posesión de Aquileo Parra, último presidente del régimen liberal radical anterior, Rafael Núñez declaró lo siguiente: “Hemos llegado a un punto en que estamos confrontando este preciso dilema: regeneración administrativa fundamental o catástrofe”. Este evento es considerado por la historia y la memoria nacional como el acto inaugural de la Regeneración.

discursivo en la historia literaria y en la memoria histórica gracias a un decidido apoyo estatal y del gobierno hasta los años 30 del siglo XX. Con esto se consolidó una hegemonía conservadora y sus aparatos ideológicos, especialmente el aparato educativo, que pasó a manos de la Iglesia católica con la firma del Concordato y la concesión de un especial fuero eclesiástico a los sacerdotes.

Curiosamente, según Marco Fidel Suárez (1920), en un discurso pronunciado en 1909, para la oficialización del fuero eclesiástico en Colombia se tomó como modelo un documento firmado por García Moreno en Ecuador, por lo que entendemos que el proyecto de García Moreno y el de Núñez y Caro pudieron tener una relación que la historia todavía no ha estudiado, al menos desde los estudios literarios y culturales o desde una historia de la educación (XVII).⁴

Lo cierto es que con este régimen político y su correspondiente régimen poético, los regeneradores habrían buscado limitar la “imitación” de personajes, voces y costumbres lejanas a una idea de virtud ética y estética defendida desde el gobierno y sus aparatos ideológicos, mientras imponían la propia (Rodríguez 2017). Es decir que con su gobierno habría sucedido para la literatura justamente lo que se puede entender desde Rancière como un cambio en el régimen poético del arte: “en la pareja poiesis/mimesis [como un] principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes, ‘de las maneras de hacer’, ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones” (Rancière 2009, 22).

El primer ejemplo que es quizá el más claro, el más evidente en términos puramente literarios, está en un texto que Caro escribió para debatir con los intentos “americanos” de establecer literaturas nacionales, explícitamente con los de Esteban Echevarría y por extensión con los de otros

4. Esta política ha sido entendida hasta hoy como una compensación a los “desafueros” de los liberales radicales del período inmediatamente anterior; varios de los cuales pasaron a ser parte del Partido Nacional, responsable de la política de la Regeneración. Sobre el discurso y las prácticas del pensamiento conservador ecuatoriano, y en especial el de García Moreno, vale la pena conocer el trabajo de Cristina Burneo, “El reino de los Andes y el Ecuador clerical. Gabriel García Moreno y la refundación de la nación”, en Celina Peña Guzmán y Esteban Ponce Ortiz, coords., *Historias de la independencia. ¿Independencia de la historia?* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011); también Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930* (Quito: CERLAC-York University / FLACSO / IFEA / Corporación Editora Nacional, 1994).

países. Llega a afirmar que “siendo *El Quijote* el libro más genuinamente español, y no teniendo los americanos un *poema* nacional y popular, sigue aquel *copiando, por anticipación*, nuestras costumbres y caracteres con más exactitud que ningún otro” (Caro 1920, 152; el subrayado es mío).

Se detiene en la “copia” de caracteres y costumbres, alabando además el “estilo” de una obra que insiste en llamar *poema*, por “la elegancia de la frase y [el] musical redondeamiento del período” (156). En una parte bastante extensa de su argumentación habla de la piedad y la virtud católica que caracterizan esas costumbres heredadas de los españoles, tan propias del americano descendiente de español. Analiza cómo los personajes creados por Cervantes se habrían anticipado a los americanos justamente en esos rasgos, y también por supuesto en el uso *correcto* de la lengua. De esta forma, ya en su obra temprana, empezaba a establecer una política de expulsión o *exotización* de las “otredades” que habitan muchas de las ficciones de las novelas nacionales.⁵

En la república centralista y católica que estaban fundando se empezarían a controlar afrancesamientos, representaciones y voces femeninas no virtuosas; las representaciones y voces indígenas, las de los negros; es decir, las representaciones y voces que sí aparecían con fuerza en otros intentos de establecer literaturas nacionales o de vanguardia más abiertos a las otredades. Esa representación que lograron en su momento Juan León Mera, Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Martí, todos ellos autores muy presentes en la memoria histórica de sus países hasta la actualidad.

En ese sentido llamo *giro platónico a la representación de la nación colombiana fundada en 1886*, en tanto república católica hispana que, en oposición a la diversidad de representaciones, habrían propuesto Caro y Núñez desde el poder estatal. Los rasgos de ese régimen se podrían constatar en elementos propuestos por Caro, e impuestos luego a la memoria de la nación. Una de esas ideas, bastante vigente hasta ahora, tiene que ver con la supuesta superioridad del poema sobre la narrativa de la época

5. Un buen ejemplo del proyecto liberal Estatal reflejado en la literatura lo podemos encontrar en la novela romántica (proto) indigenista *Ingermina o la hija de Calamar*, en la que se evidencia el intento de reconocer con rigor la representación del Otro indígena en la literatura, con una influencia del enciclopedismo francés, según se puede leer en los datos biográficos del autor y en la idea de progreso cultural que propone la novela, uniendo el *ethos* castellano al indígena en la figura de la heroína Ingermina. Esta novela ha tenido una circulación muy limitada hasta hoy día, cuando solo desde el 2001 se encuentra una edición electrónica y otra de la Universidad EAFIT (Nieto 2015).

de la regeneración. Con lo cual se desconoce el valor, no solo de novelas costumbristas e históricas, sino de narraciones de corte ya realista, como *Una holandesa en América*, de Soledad Acosta de Samper.⁶

Otra consecuencia, quizá una de las más importantes, es la prioridad de representación de “héroes” nacionales de la conquista, la independencia y algunos de la República,⁷ en un intento por normalizar una idea propia y única de virtud que debían imitar los guardianes del proyecto de nación centralista de la Regeneración. Esto como parte de una historiografía “teleológica”, no diversa, en los registros y en las interpretaciones que se priorizarían.⁸

Como traductor de Virgilio y amante de la tradición literaria española, Caro estaría esperando un poema épico como la *Encida* o un cantar de gesta como el *Mío Cid*, en el que se representara al gran héroe nacional;⁹ al no haberlo, se habría conformado con la obra de Cervantes. Esta interpretación de *El Quijote* como poema, coincidiría con el programa pla-

-
6. Esta idea se mantiene hasta finales del siglo XX en textos de historia literaria como el de Andrés Holguín, “Literatura y pensamiento, 1886-1930” (1986).
 7. Quizá donde mejor pueden verse ejemplos colombianos de ese control en la representación es en el *Papel periódico ilustrado*, una publicación en la que ante grabados muy realistas de mujeres, de reclutas indígenas, se imponían cuadros de costumbres que juzgaban a los personajes como obstáculos para la civilización virtuosa que estaban construyendo; en el mismo periódico se dedicaban los artículos más amplios y la mayor parte de los grabados a representar próceres de la nación y luego los mejores representantes del proyecto de la Regeneración, incluyendo al propio Caro y a Rafael Núñez (Rodríguez 2016).
 8. Sobre la representación de los héroes y la teleología construida, nos basaremos en los estudios hechos por Juan Moreno Blanco, *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX* (Cali: Universidad del Valle, 2017).
 9. Caro fue traductor de Virgilio, fundador de la Academia Colombiana de la Lengua y participó con vigor en los debates sobre la implementación de la racionalidad empirista en las políticas de educación del país. Véase especialmente el tomo de Rubén Sierra Mejía, ed., *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002). Para ver los debates en un plano más amplio, de “pensamiento nacional”, ver Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Temis, 1982). Para ubicarlo en el pensamiento conservador latinoamericano, vale la pena leer el prólogo de José Luis Romero en VV.AA., *Pensamiento conservador* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986). De paso, vale la pena mencionar en esta parte introductoria la perplejidad de Doris Sommer al constatar la “perversidad” de que en Colombia la heroína nacional sea María, de Jorge Isaacs y no Manuela, de Eugenio Díaz Castro quien justamente representa a una mujer sencilla y humilde, de una provincia cercana a Bogotá. Véase *Ficciones fundacionales* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009); véase también la tesis doctoral de Sergio Escobar, “Manuela, de Eugenio

tónico propuesto para la república y sus “guardianes”. Le daría prioridad a la representación de una “narración simple”, que evita la “imitación” de caracteres y voces no virtuosos en la obra por el riesgo de identificación de sus lectores. Lo que se corresponde exactamente con el programa que defiende Sócrates frente a Adimanto, según el cual no deben representarse mujeres ni hombres serviles, ni ebrios, ni personajes que se insulten; pero, sobre todo, *no debe dárseles voz a través de diálogos*, como lo hacían la tragedia y la comedia (Platón 1998, 164-9).

La espera de este *poema épico teleológico* estaría en una clara oposición frente la aparición de una gran cantidad de novelas costumbristas e históricas, a las cuales se había opuesto la iglesia, desde su diario *El catolicismo* (Acosta Peñalosa 1999). Estas obras estaban en furor, desde el régimen del arte anterior y tenían entre sus características principales una gran riqueza en la imitación de diversos “personajes y costumbres”, aun los menos cercanos a su ideal de virtud. Esto podría hacer que fueran potencialmente considerados como perniciosos para la formación de los “guardianes de la república” de Caro. Para 1886, fecha en que se instaura su Constitución centralista y católica, Colombia ya había acumulado una larga lista de valiosas novelas costumbristas o “históricas”, publicadas en una gran cantidad de revistas literarias o de las imprentas locales.¹⁰ Sin embargo, el olvido posterior se evidencia en la ausencia de nuevas ediciones como las que sí ha tenido *María*.

Muchas cayeron por lo tanto en el olvido y solo están presentes en la memoria erudita de pocos especialistas y no en la memoria nacional (ni siquiera como referente meramente nominal, como sucede con nombres de lugares o vías en Quito, por ejemplo, o con la presencia de Martí en

Díaz Castro, la novela sobre el impasse fundacional colombiano” (Michigan: Universidad de Michigan, 2009).

10. Vale mencionar entre estas novelas *Un asilo en la Goajira*, de Priscila Herrera de Núñez (Riohacha: Gobernación de la Guajira, 2007); así como *El alférez real*, de Eustaquio Palacios (Bogotá: Panamericana, 2011). En la primera, la autora registra imitaciones de voces de los indígenas Wuayúus; en la segunda, el autor reconstruye una hacienda esclavista de finales de la Colonia con las voces de los esclavizados. También vale la pena leer diversos estudios sobre la revista *Mosaico*, donde aparecieron por primera vez novelas tan importantes como *María y Manuela*. Loaiza Cano, *Boletín cultural y literario*, vol. 41 (2004): 2-19; Carmen Elisa Acosta Peñalosa (Santa Fe de Bogotá: ICFES, 1999).

la memoria nacional cubana).¹¹ Tal vez, junto a los poemas de Candelario Obeso, los casos más emblemáticos de obras olvidadas son *Manuela*, postulada como novela nacional por Vergara y Vergara una década antes de la llegada de Jorge Isaacs a la capital, y la extensa obra de Soledad Acosta de Samper, a la que hace muy poco se tiene acceso gracias a las investigaciones de Carolina Alzate y su equipo en la Universidad de los Andes, que rescataron las novelas de los archivos donde estaban las revistas, diarios y documentos de la autora.

Al reestudiar esas obras se abre la posibilidad de acercarnos a entender cómo se organizó discursivamente el campo literario colombiano a partir de las políticas de la estética generadas por Caro y apoyadas por los demás regeneradores, al mismo tiempo que vemos las resistencias o los intentos por ampliarlas o debatirlas. Son obras que en su riqueza cultural es posible observar desde la propuesta de Stuart Hall, para entender cómo se representan las “otredades” y su “diferencia con la pertenencia cultural”, en distintos discursos y formatos (Hall 2013, 309).

Una de las principales manifestaciones de ese régimen es el intento, bastante efectivo, por controlar la *sonoridad* de la literatura, entendida como la prosodia y, en general, el *buen uso* de la gramática, según las autoridades que iban a pertenecer a la Academia Colombiana de la Lengua.¹²

-
11. Ángel Rama pone como ejemplo a la ciudad de Bogotá y su “nomenclator numérico aun más preciso y rígido que el de Manhattan” para interpretar cómo, a diferencia de ciudades como Buenos Aires y sobre todo Caracas, que tienen en sus calles o esquinas nombres que hacen memoria de sucesos históricos o personajes importantes de la historia nacional, en el sistema colombiano habría tomado mayor fuerza la “racionalización de las élites intelectuales” que no habría tenido, como en Venezuela, la “sacudida de movimientos democráticos y antijerárquicos” que competían por nombrar los espacios en diferentes etapas históricas. Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 39. En Colombia, entonces, no es común escuchar que exista una calle llamada ni siquiera Jorge Isaacs, que es el más recordado de los escritores del siglo XIX. Mucho menos hay una que se llame Eugenio Díaz Castro, Candelario Obeso o Soledad Acosta.
12. Al respecto del proyecto lingüístico-gramatical de la Academia Colombiana de la Lengua, véase Miguel Antonio Caro, “Del uso en sus relaciones con el lenguaje. Discurso leído ante la Academia Colombiana en la junta inaugural de 6 de agosto de 1881”, en *Obra selecta* (Caracas: Ayacucho, 1993), 7-49. En una oposición evidente con la *Gramática castellana destinada al uso de los americanos*, de Andrés Bello, Caro propone en este texto un proyecto de unificación de la lengua que le dé menos importancia al uso popular de la lengua que a la autoridad de los letrados, a quienes llama a ejercer su derecho a decidir cuáles serían los usos más correctos y a unificarlos, desde la metrópolis española y las sedes americanas.

La Regeneración, especialmente en su etapa más tardía de los años 1886 a 1900, habría practicado una *eugenesia*¹³ para el nacimiento de las voces que participarían de esa nueva república de hombres conservadores católicos. A través de todos los medios de censura y crítica de que disponía, tanto para las obras como para sus creadores, este proceso eugenésico se da en el terreno político, con la expulsión de algunos intelectuales o el cierre de muchos de sus periódicos y revistas.¹⁴

Pero también se daría en el terreno de la gramática y la filología, al poner la autoridad del uso de la lengua en los pocos intelectuales conocedores de las lenguas clásicas; principalmente en quienes tuvieran formación religiosa, los nuevos encargados del aparato educativo (Caro 1993). Esto influye especialmente en la sonoridad y musicalidad del poema (de los poemas más recordados), con el encumbramiento de algunos poetas de tardía afinidad neoclásica, como el mismo Rafael Núñez (autor del himno nacional). La razón del encumbramiento sería la *importancia del estudio de la versificación clásica, especialmente la española*, por encima de la lengua popular que registraban las novelas costumbristas. Como consecuencia, para una buena parte del discurso de la historia literaria que heredamos los colombianos, se conserva la idea de que en el último cuarto del siglo XIX solo se habrían producido buenos poetas y no buenos narradores, con la única excepción de Tomás Carrasquilla y Rafael

13. El concepto *eugenesia* se relaciona con el *darwinismo social* y con las propuestas de Francis Galton (1822-1911), que consistían en “mejorar la raza”, para el imperio Victoriano con el que tenía afinidades políticas. Etimológicamente la podemos definir como el “buen nacimiento” o la “buena reproducción” y fue instaurado en algunas políticas de Estado en países como Estados Unidos. Es relacionada especialmente con la política de Hitler en la Alemania Nazi. (Gómez Fröde 2013). Para el contexto colombiano vale decir que el término aparece en el título de uno de los paratextos que José María Vargas Vila le hizo en 1918 a su novela *Flor de fango*. Esta novela fue publicada justamente en 1886, cuando escribía exiliado por los regeneradores. Parece muy evidente que la intención de escribir este paratexto fue darle validez histórica a su representación de una heroína llevada a la muerte por los aparatos ideológicos del Estado. Véase José María Vargas Vila, *Flor de fango* (Bogotá: Panamericana Editorial, 2014). Sobre un análisis de las políticas “liberales” de eugenesia representada en la novela *Flor de fango*, véase James Rodríguez Calle, “La disputa por la virtud del cuerpo femenino, en *Flor de fango*, de Vargas Vila”, en *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*, coordinado por Prieto, Uscátegui y Lasso (San Juan de Pasto: UNIMAR, 2017), 141-56.

14. Sobre la política de prensa de los regeneradores y los cierres, véase Enrique Santos Calderón, “El periodismo en Colombia 1886-1896”, en Álvaro Tirado Mejía, director científico y académico, *Nueva historia de Colombia* (Bogotá: Planeta, 1989), 109-36.

Pombo, registrados por unos pocos historiadores. Es así que en un libro tan importante, por su renovación historiográfica, como el de la *Nueva historia de Colombia* (1989) se pueden leer afirmaciones como la siguiente: “los finales del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX tiene los límites y la marca clara de un pobre ‘costumbrismo’”.¹⁵

En la memoria histórica estas ideas tienen una repercusión bastante importante. Son muy pocas las obras que tuvieron ediciones en el siglo XX. Muchas recién se han vuelto a descubrir, editar y a estudiar en las dos o tres últimas décadas, y esos estudios son por ahora únicamente de especialistas.¹⁶ De hecho, la idea de una supuesta superioridad de la poesía frente a la “prosa”, trascendió incluso a la forma en que se leyó *María*. Hubo importantes intelectuales, como el historiador Mario Carvajal, que leyeron la obra de Isaacs como un poema en prosa; es decir, de la misma forma que Caro leyó al *Quijote*, desde su propuesta de representación lírica (virtuosa) de la nación (Carvajal 1967).

Es probable que ese paradigma poético, frente a obras que no se alinearan con el régimen de representación propuesto por Caro, haya hecho que se desdeñara una obra costumbrista de gran riqueza cultural y sonora como *El moro*, donde se registra la riqueza semántica e incluso gramatical (prosódica) del habla popular de la Sabana de Bogotá. El autor, muy poco apreciado por haber sido el presidente que perdió el Canal de Panamá, registra en su novela una voz tan poco virtuosa como la del Tuerto Garmendia, un bandido presentado con una rica historia de malevaje en las huestes del partido liberal, o el diálogo de campesinos que podrían pronunciar palabras como éstas: “[...] a mí sí me tuvieron allá unos días,

15. Andrés Holguín, “Literatura y pensamiento. 1886-1930”, en VV.AA., *Nueva historia de Colombia* (Bogotá: Planeta, 1989), 11 (comillas del autor y cursivas mías). El autor hace eco un siglo después de una supuesta superioridad estética de la lírica colombiana de la época frente a la narrativa. Solo le da alguna importancia a la obra de Tomás Carrasquilla y algunos otros, muy pocos.

16. Uno de los casos más sorprendentes de este olvido, por la calidad de la prosa, la riqueza de argumentos y la solidez discursiva, es la obra de Soledad Acosta de Samper, que se ha ido difundiendo a partir de los esfuerzos de Monserrat Ordóñez y luego Carolina Alzate, en la Universidad de los Andes. Su obra está compuesta por más de 20 novelas, cuentos, diarios, artículos, traducciones, relatos históricos... Toda esta obra se ha ido publicando con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo. Véase, por ejemplo, Soledad Acosta, *La Mujer* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014).

esque para que les sirviera de baquiano [...] –A mí no me la mete el viejo: el caballo es *Quiteño* [sic]” (Marroquín 1984, 211).

Más que una discusión sobre el valor de las obras, lo importante es el olvido o borramiento histórico de la sonoridad. En Ecuador están presentes tanto Montalvo como Juan León Mera, y sus obras se han leído con valiosos contrastes, presentes en la memoria nacional. En Colombia, en cambio, la historia borró a liberales y conservadores y sus obras fueron desdeñadas. Por eso el ejemplo de José Manuel Marroquín, uno de los presidentes de la Regeneración, es tan relevante, pues su proyecto literario no estaba alineado con las ideas estéticas de Caro. El registro costumbrista de esas voces “incultas”, nada virtuosas para los regeneradores, además de la supuesta ineptitud para impedir la separación de Panamá, parecen haberle sido cobradas a Marroquín tan caras como para que no esté presente con fuerza en la memoria nacional que llega hasta la actualidad.¹⁷

Si pasamos del prejuicio, tanto político como de régimen poético, en el sentido de la “mimesis/poiesis” de Rancière, podemos ver que en su novela *El Moro* le da la voz principal a un caballo narrador, pero también permite escuchar a un niño, a un bandido, a la mujer; todos ellos con una gramática y un léxico bastante lejanos al buen uso de los poetas bogotanos. Se trataba de una expansión de la representación y no de una contención como la proponía Caro. Representaba una “pertenencia cultural” regional del campo donde habitaba, que buscaba hacer entrar en la pertenencia nacional, como hacían muchos escritores desde distintas regiones paralelamente.

Pero de hecho, aunque las afirmaciones de Caro podrían hacernos concluir que este régimen de representación poética le estaría dando mayor importancia a los poetas frente a los narradores de la prosa costumbrista, el olvido o la oposición se daría también en el género lírico. Es el caso de Candelario Obeso, de una particular importancia para la historia de la literatura latinoamericana por su lugar de pionero, de vanguardista en la

17. En la *Nueva historia de Colombia*, al hablar de el “zarpazo de Roosevelt”, Holguín se refiere a él en un par de líneas con estas palabras: “pocas veces se han conjugado, en forma tan perfecta, la audacia del invasor, con la ineptitud del ofendido, nuestro país gobernado por el señor Marroquín, autor de *La perilla*”. Lo curioso es que en la retórica de Holguín aparece Marroquín para demostrar la idea que en esa época, los “poetas” habían preferido un subjetivismo que un registro de la realidad del país (Holguín 1989, 13).

sonoridad afrolatinoamericana que podríamos hermanar en una línea diacrónica con Palés Mattos, Zapata Olivella, Nicolás Guillén, los hermanos Santa Cruz o Antonio Preciado.

Sobre este autor dice María Cândida Ferreira (2012) que habría elegido con su obra “un sendero que solamente encontró lugar favorable para su desarrollo en los movimientos de vanguardia del siglo XX” (101-10). Unos pocos estudiosos del negrismo latinoamericano lo han tenido como un iniciador irrefutable de la vanguardia literaria. Ha sido desconocido, poco referenciado en las historias culturales y literarias o aparece como una referencia lejana de otredad: del *exótico* poeta afro de *Cantos populares de mi tierra* (Obeso 2009)¹⁸ y no en el centro del campo literario con una obra extensa pero muy poco editada y estudiada (Ortiz Cassiani y Valdelamar 2009).

Basta con acercarse un poco a la historia literaria colombiana del siglo XIX para constatar que los olvidos de Obeso y Marroquín no son casos aislados. Se olvidaba la imitación de la sonoridad oral de *Cantos populares de mi tierra* mientras se olvidaba o se rechazaba una cantidad considerable de obras que registraban voces lejanas a la eugenesia hispanista de Caro. En las voces de los bogas de obeso están probablemente las primeras voces del negrismo latinoamericano registradas en un proyecto de libro: “que tritte que etá la noche/ la noche que tritte etá” (Obeso 66). Son voces que también aparecen en María, cuando el melancólico Efraín viene a la hacienda de regreso de su viaje a Europa: “Se no junde ya la luna;/ remá, remá / ¿Qué haría mi negra tan sola? / Llorá, llorá” (Isaacs 2005, 334). Estas voces habían sido registradas también por autores como Vergara y Vergara quien en *Mosaico* (Loayza 2004, 2-19) se ocupó de editar muchas de las obras costumbristas anteriores al régimen de Caro.

Las voces de estos bogas fueron estudiadas por Ana María Ochoa, por incluir sonoridades (“*auralities*”) populares que desafiaban el régimen gramatical de Caro, a quien le preocupaba que “nadie se [hubiera] tomado el trabajo de hacer [...] confrontaciones, encaminadas a determinar los grados de autoridad que al uso [gramatical] hayan de reconocerse” (Caro 1993, 11). En la mentalidad que agenciaba Caro, era justamente la auto-

18. Mi interés por su obra se lo debo a Michael Handelsman, en un Seminario de Literatura afrolatinoamericana, en el marco del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

ridad lo que primaría sobre la experimentación y la representación diversa. Exactamente lo opuesto a lo que reclamaban los liberales del régimen anterior¹⁹ y que había sido llevado a cabo con gran vigor en *Mosaico*, a manos de intelectuales de filiación política conservadora.

Sobre las consecuencias de esta confrontación, Ochoa descubrió, durante varios años de estudio en el archivo nacional, que el folclor colombiano se habría modificado muy poco desde el siglo XIX hasta la actualidad. Explica cómo Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo y el círculo de filólogos y gramáticos de la Academia de la Lengua habrían aplicado una fuerte eugenesia a las sonoridades que emergían por fuera del régimen poético que establecieron. Al igual que con la musicalidad afro de Obeso, habrían querido que pasara con el modernismo de Silva y Vargas Vila. Caro lo leyó como una especie de intrusión de la lengua y la literatura francesa a la prosodia y la gramática nacional. Contra la influencia del simbolismo y el parnasianismo, proponía un hispanismo radical, muy aliado con el neoclasicismo del poeta presidente Rafael Núñez, expresado en el himno nacional de Colombia y en poemas que publicaban ambos en distintos medios como el *Papel periódico ilustrado*.²⁰

El modernismo de Silva, con su nueva sonoridad de vanguardia, fue leído como afrancesamiento y la gramática caprichosa de Vargas Vila como la producción de un mal escritor.²¹ Sobre la lengua francesa, Caro llegó a afirmar que “admirable por su precisión, es rica en el dialecto científico, y sirve de maravilla para el raciocinio y la exactitud lógica. A esto contribuye especialmente la invariabilidad en la construcción gramatical, que regulari-

19. Sobre la historia de las mentalidades y el estudio de Caro, véase Rubén Sierra Mejía et al., *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002).

20. Además del ensayo sobre “El Quijote”, Caro publicó tempranamente textos sobre literatura como la “Carta literaria”, “José Manuel Groot”, “Sonetos y sonetistas” y, principalmente, “Afrancesamiento en literatura”. Todos están incluidos en el tomo *Obras completas*, vol. I... Sobre Núñez y su oposición al modernismo, se sabe que, a pesar de la cercanía política con Silva y Rubén Darío, pensaba que “la nueva literatura era “dispéptica”, típica de una civilización exuberante, lánguida, mórbida e incapaz de acto fundamental y califica a Rubén Darío como un joyero simbolista por excelencia” (Ospina 2006).

21. Sobre Vargas Vila, véase Consuelo Triviño Anzola et al., “La opinión pública en la construcción del mito Vargas Vila”, *Ómnibus*, <http://www.omni-bus.com/n47/n47/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln47/literatura/mito-de-vargas-vila.html>.

za las ideas y de ellas a su vez emana. *Siendo tan lógico, no es nada poético*” (Caro 1993, 18).

Una de las consecuencias de la resistencia al “afrancesamiento” puede ser el hecho de que la musicalidad del modernismo no haya pasado al folclor nacional como sucedió en Ecuador, con poemas de, por ejemplo, Medardo Ángel Silva. Sin embargo, podemos concluir también que esas sonoridades no desaparecieron por completo. No pudieron ser borradas por el *régimen platónico* porque se trasmitían en la clandestinidad a través de un contacto subterráneo no oficializado en la historia nacional o del folclor de otros países, que se consumiría a inicios del siglo XX, como músicas populares (el tango, el vals criollo, etc.).

De la misma manera como los libros de Vargas Vila transitaban por las barberías o los bares y eran compartidos aun bajo los regímenes más represivos de Colombia, las sonoridades del vals ecuatoriano, del tango y del son cubano serían escuchados a inicios del siglo XX, incluso en las zonas más apartadas de Colombia o en las zonas más marginadas de las ciudades.

Donde se ha dado el aislamiento de Colombia es en las distintas academias de historia y de literatura, que se han tardado, y todavía se tardan, en desencumbrar los héroes y heroínas más recordados, con sus “buenos usos de la lengua” y sus buenas costumbres, para ampliar de esta forma el campo estudiado. Solo así sería posible *escuchar* y estudiar las voces que la literatura menos canónica contiene en letras guardadas todavía en el Archivo Nacional, esperando la edición para que la conozca un público amplio. Justo como empezó a pasar con la magnífica obra de Soledad Acosta, rica en la subjetividad y en la voz femenina empoderada hasta donde era posible en la época representada por ella.

Escudriñar en las ideas de los regeneradores y contrastarlas con las obras literarias que las rodeaban sigue siendo una tarea inconclusa que nos permitiría comprender de mejor forma el surgimiento de ideas y prácticas que pueden seguir vigentes, aún hoy, en la historiografía y en la historia colombiana. Más inconcluso aún es el trabajo de reconocer tránsitos entre Colombia, tan aislada, y el resto de países vecinos que sí han mirado hacia adentro y hacia el vecino, sin la soberbia o la impotencia de muchos colombianos que prefieren seguir buscando alguna especie de pureza heredada del discurso de la eugenesia. El *régimen platónico* que desconoce las otredades sigue bastante vigente, no solo para efectos de estudiar la sono-

ridad, sino para las representaciones de los personajes y sus “costumbres” o tránsitos. En ese sentido y en esa vía hay bastante tarea en Colombia. ✱

Lista de referencias

- Acosta de Samper, Soledad. 2015. *Los piratas de Cartagena. Crónicas histórico-novelescas*. Bogotá: Ediciones Santillana.
- Alzate, Carolina. 2015. “Prólogo. Soledad Acosta y José María Samper. Dos diarios, una pareja de letrados”. En Soledad Acosta y José María Samper, *Diario íntimo, Soledad Acosta y Diario José María Samper*, 13-39. Bogotá D.C.: Instituto Caro y Cuervo / Universidad de los Andes.
- Balseca, Fernando. 1996. “En busca de las nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 8: 151-64.
- Blanco Mejía, Óscar. 2009. *La Regeneración y el proyecto de una nación católica 1885-1920*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander-Escuela de Historia.
- Burneo, Cristina. 2011. “El reino de los Andes y el Ecuador clerical. Gabriel García Moreno y la refundación de la nación”. En *Historias de la independencia. ¿Independencia de la historia?*, coordinado por Celina Peña Guzmán y Esteban Ponce Ortiz, 129-46. Puebla.
- Caro, Miguel Antonio. 1920. *Obras completas. El Quijote*, 8 vols. Bogotá: Imprenta Nacional.
- . 1993. *Obra selecta*. Caracas: Ayacucho.
- Díaz Castro, Eugenio. 1967. *Manuela*. Cali: Carvajal y Compañía.
- Escobar, Sergio. 2009. *Manuela, de Eugenio Díaz Castro, la novela sobre el impasse fundacional colombiano*. Michigan: Universidad de Michigan.
- Ferreira, María Cándida. 2012. “Candelario Obeso y Machado de Assis: dos proyectos de letras y nación”. *Polifonía* 19: 101-10.
- Gómez Fröde, Carina. 2013. “Eugenesia: moralidad y pragmatismo”. *Gaceta Médica de México*: 476-80.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías*. Quito: Instituto de Estudios Peruanos / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Herrera de Núñez, Priscila. 2007. *Un asilo en la guajira*. Riohacha: Gobernación de la Guajira.
- Holguín, Andrés. 1989. “Literatura y pensamiento. 1886-1930”. En VV.AA., *Nueva historia de Colombia*, Bogotá: Planeta.
- Isaacs, Jorge. 1967. *María*. Cali: Editorial Norma / Biblioteca de la Universidad del Valle. Edición del centenario de la obra.
- . 2005. *María*. Bogotá: Universidad del Valle / Universidad Externado de Colombia.

- . 2009. “Estudio sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena”. En *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*, compilado por Juan José Hoyos, 287-98. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jaramillo Uribe, Jaime. 1982. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.
- Laverde Ospina, Alfredo. 2006. *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*. Sao Paulo: Departamento de Linguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de Sao Paulo.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2004. “La búsqueda del autonomía del campo literario El Mosáico, Bogotá, 1858-1872”. *Boletín cultural y bibliográfico* 41, n.º 67: 2-19.
- Maiguashca, Juan. 1994. “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”. En *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, editado por Juan Maiguashca, 355-415. Quito: Instituto de Estudios Peruanos / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Marroquín, José Manuel. 1984. *El Moro*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Martí, José. 1989. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 2007. *Diarios de campaña*. La Habana: Centro de Estudios Martianos. Investigación, prólogo, notas y anexos de Mayra Beatriz Martínez.
- Moreno Blanco, Juan. 2017. *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Cali: Universidad del Valle-Programa Editorial.
- Nieto, Juan José. 2015. *Ingermina o la hija de Calamar. Novela histórica*. Bogotá: eLibros Editorial SAS.
- . 2001. *Ingermina o la hija de Calamar*. Medellín: EAFIT.
- Obeso, Candelario. 2009. *Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- . 2010. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham y London: Duke University Press.
- Ortiz Cassiani, Javier, y Lázaro Valdelamar Sarabia. 2009. “Prólogo. La actividad intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización”. En Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra y Secundino el zapatero*, 11-53. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Osorio, Nelson. 2000. *Las letras hispanoamericanas del siglo XIX*. Santiago de Chile: Universidad de Alicante / Universidad de Santiago de Chile.
- Palacios, Eustaquio. 2010. *El alférez real*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Palacios, José Eustaquio. 2011. *El alférez real*. Bogotá: Editorial Pamamericana.
- Platón. 1998. “IV República”. En *Platón*, editado, traducido y notas por Conrado Eggers Lan, 105-478. Madrid: Gredos.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

- Ramos, Julio. 2009. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rodríguez Calle, James. 2016. *La economía de la literatura en la Regeneración colombiana: el centro estratégico y algunas tácticas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5771/1/PI-2016-20-Rodr%C3%ADguez-La%20econom%C3%ADa.pdf>.
- . 2017. “La disputa por la virtud del cuerpo femenino en *Flor de Fango* de Vargas Vila”. En *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*, coordinado por Prieto, Uscátegui y Lasso, 141-56. San Juan de Pasto: Unimar.
- Romero, José Luis. 1986. “El pensamiento conservador latinoamericano en el siglo XIX”. En VV.AA., *Pensamiento Conservador (1815-1898)*, IX-XXXVIII. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santos Calderón, Enrique. 1989. “El periodismo en Colombia 1886-1896”. En *Nueva historia de Colombia*, dirigido por Álvaro Tirado Mejía, 109-36. Bogotá: Planeta.
- Sierra Mejía, Rubén, editor. 2002. *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, Renán. 1989. *Nueva historia de Colombia. La educación en Colombia. 1880-1930*. dirigido por Álvaro Tirado Mejía, 8 vols. Bogotá: Planeta.
- Sommer, Doris. 2009. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Vila, José María. 2014. *Flor de fango*. Bogotá: Panamericana Editorial / CEP-Banco de la República / Biblioteca Luis Ángel Arango.
- . s. a. *Flor de fango*. Bogotá: Oveja Negra.
- Williams, Raymond. 1991. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo. http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/intro.htm.

Referencias secundarias

- Althusser, Louis. s. a. *Ideología y aparatos del Estado, Freud y Althusser*. http://www.ddooss.org/articulos/textos/luis_althussen.pdf.
- Beckman, Ericka. 2009a. *Capital fictions. The literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2009b. “Sujetos insolventes: José Asunción Silva y la economía trasatlántica del lujo”. *Revista Iberoamericana* LXXV, n.º 228: 757-72.
- Benjamin, Walter. 2011. “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las ‘Tesis de la filosofía de la historia’”. Guía de lectura de José Sánché y Pedro Piedras”. *Duererías. Analecta Philosophiae. Revista de filosofía*, febrero: 1-32.

- Castro Gómez, Santiago. s. a. *Miguel Antonio Caro*. <http://www.ensayistas.org/filosofos/colombia/macaro/index.htm>.
- Girard, René. 1995. "VI Del deseo mimético al doble monstruo". En René Girard, *La violencia y lo sagrado*, 150-75. Barcelona: Anagrama.
- Jaramillo Vélez, Rubén. 1998. *Colombia: la modernidad postergada*. Santa Fe de Bogotá: Temis.
- Melo, Jorge Orlando. 1989. "Del federalismo a la constitución de 1886". En *Nueva historia de Colombia*, dirigido por Álvaro Tirado Mejía, 17-42. Bogotá: Planeta.
- Pedraza Gómez, Zandra. 1999. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ulloa, A. s. a. "Lectura, escritura y conocimiento en la educación superior. Una propuesta investigativa desde la comunicación social". *II Encuentro nacional y I internacional de educación superior*, septiembre.

Sintaxis de la violencia

The syntax of violence

JUAN CARLOS ARTEAGA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.3>

Fecha de recepción: 19 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2019



RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre la representación de la violencia en dos obras de literatura y cine: *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, e *Irreversible*, de Gaspar Noé. Se propone la hipótesis de que la violencia se construye con una sintaxis específica, tanto del lenguaje literario como del audiovisual. Finalmente, se plantea que la mimesis no se encuentra solo en la descripción de un *objeto* sino en la sintaxis misma, en la construcción de la oración.

PALABRAS CLAVE: sintaxis, lenguajes, violencia, poder, masculinidades, genitales, política, mimesis, representación.

ABSTRACT

The present article reflects on the representation of violence in two literary and cinematic works: *Los cachorros*, by Mario Vargas Llosa, and *Irreversible*, by Gaspar Noé. It builds on the hypothesis that violence is constructed with a specific syntax that may correspond to a literary or audiovisual language. Finally, it establishes that mimesis is not only found in the description of an object but rather in its syntax, in the construction of the sentence.

KEYWORDS: syntax, languages, violence, power, masculinities, genitals, politics, mimesis, representation.

*Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de “rosa” está la rosa
y todo el Nilo en la palabra “Nilo”.*
Jorge Luis Borges

RENÉ MAGRITTE PINTA un cuadro. Utiliza colores para dibujar una pipa e inscribe debajo: “Esto no es una pipa”. Después, viene Michel Foucault y se encanta con la idea y hasta escribe un libro con el mismo título. La mimesis, para el pensador francés, se ubica en el momento exacto que divide el arte clásico del contemporáneo, como si el parecido con el *objeto* de la realidad –si lo hay–, fuera el parteaguas entre lo moderno y lo contemporáneo; entendiendo lo moderno –el denominado arte clásico por Foucault– como ese tipo de estética que busca la “similitud” entre el objeto representado y el referente en la “realidad”, y lo contemporáneo como ese tipo de estética que ya no cuenta con esa “similitud” para juzgar si posee calidad o no.

El arte clásico es conceptualizado como la correspondencia unívoca entre significado y significante (Saussure 1945); y el arte contemporáneo, más bien, como la suma de significantes ya sin significado detrás, sin un *objeto* de la realidad que sea representado mediante el cuadro. Allí, los significantes crean sensaciones por su sintaxis, por la forma como son

colocados sobre la superficie de la obra. Pero ¿cómo representar esas sensaciones?, ¿cómo representar esos elementos humanos que no son *objetos* fenomenológicamente (Husserl 2002) perceptibles de la realidad?, ¿cómo representar actos, emociones e interacciones?; por ejemplo, ¿cómo representar la violencia, cuando ella no habita en la naturaleza como *objeto*, sino únicamente como *acto*, cuando un acontecimiento ocurre, cuando una emoción aparece, cuando una interacción es?

El arte contemporáneo, una parte de él al menos, se dedica a construir con las formas las sensaciones que esa violencia genera, se dedica a utilizar unas ciertas conexiones para simular (Baudrillard 1978) las emociones experimentadas cuando la violencia tiene lugar; pues ella misma es irrepresentable –¿inaprensible?–, y únicamente es posible mostrar sus efectos. La mimesis transita desde el dibujo hacia la manera en cómo se unen los significantes para edificar efectos en el lector/espectador; no tanto para narrarle un episodio –perspectiva diegética–, cuanto para “hacerle sentir”; en el caso de los ejemplos seleccionados, para “hacerle sentir” la violencia.

En *Los cachorros*, relato escrito por Mario Vargas Llosa y publicado por primera vez en 1967, el lector/espectador no solo escucha la voz del narrador al relatar el cruento episodio de la castración de un estudiante, de un adolescente, por parte de Judas –el perro que no podría tener otro nombre: ataque a traición–; el lector/espectador no solo sabe del acontecimiento, de la desgarradora y sangrienta emasculación, sino que sucede algo más: las formas de la violencia, su carácter sintagmático, lo envuelven para generar, en él, el efecto de pérdida, de la separación de sus propios genitales por la fuerza, el efecto de dolor:

A veces ellos, se duchaban también, guau, pero ese día guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camerines, guau guau guau solo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau. Choto, Chingolo y Mañuco saltaron por las ventanas, Lalo chilló se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocio mismo del danés. *Ahí, encogido, losetas blancas, azulejos y chorritos de agua, temblando, oyó los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, sus gritos, y oyó aullidos, saltos* [énfasis añadido], choques, resbalones y después solo ladridos, y un montón de tiempo después, les juro pero cuánto, decía Chingolo, ¿dos minutos?, más hermano, y Choto ¿cinco?, más mucho más), el vozarrón del hermano Lucio, *las lisuras de Leoncio* [énfasis añadido] (¿en español, Lalo?, sí, también en francés, ¿le entendías?, no, pero se imaginaba que eran lisuras, idiota, por la furia de su voz)... [...] Abrió la

puerta y se lo llevaban cargado, lo vio apenas entre las sotanas negras, ¿desmayado?, sí, ¿calato, Lalo?, sí y sangrando, hermano, palabra qué horrible: el baño entero era purita sangre (Vargas Llosa 1970, 42-3).

La onomatopeya –utilización de la forma, del fonema en cuanto sonido de la forma– “guau, guau”, de manera repetitiva hasta el cansancio, y progresiva sobre todo, da voz al animal (Giorgi 2014), y con eso se crea a la bestia, porque el lenguaje literario no se limita a describir el momento en que Pichulita Cuéllar adquiere su sobrenombre sino que, además, necesita generar la sensación de dolor físico de la mordida sobre el sexo del muchacho, que lo deja por fuera de la “normalidad” (Foucault 2000), apartándolo para siempre del *centro*. El personaje, al perder su pene, queda excluido de un *espacio homosocial de poder*. Dicho *espacio* es un lugar donde los hombres aprenden a ser *varones* –tales como el colegio religioso Champagnat del relato, ubicado en el exclusivo barrio limeño de Miraflores–. Un *espacio homosocial de poder* se caracteriza por la fascinación erótica masculina que tienen los participantes, sin que exista contacto homosexual. En el colegio Champagnat, por ejemplo, cada uno de los estudiantes conoce el tamaño de los genitales del otro –pues compiten por las dimensiones de sus penes– y hasta pueden sentir admiración por ese otro cuerpo. Este *espacio*, además, está restringido para las mujeres pero ellas, allí dentro, son evocadas constantemente como objeto de deseo. En ese *espacio*, entonces, es en donde se “aprende” la masculinidad hegemónica, como una forma de entender y vivir el mundo.

Por ello, es sobrecogedor el caso de Cuéllar, quien queda reducido a la *nada* (Sanyal 2012) después de haber sido mordido; quien jamás va a poder estar en el *centro* de ese *espacio*, gozar de la acumulación de capital sexual, ser un actor de una *economía política* de los *genitales* que opera dentro del colegio y que es el motor de la trama. *Economía*, porque alude al intercambio, a la relación de cambio entre los seres humanos en la cual los genitales se vuelven una mercancía más a ser vendida o comprada –distribuida–, es decir, parte de la circulación de capital sexual (Bourdieu 1999); *política*, pues marca un lugar de poder, un posicionamiento del sujeto y de todos los otros que se encuentran relacionados; y *de los genitales*, porque es el pene, su tamaño y su potencia, el cetro y el centro desde el cual se organiza la vida individual y social (Andrade 2001), tanto dentro como fuera del colegio. El lector/espectador no mira la imagen de un perro que castra de una dentellada a un pobre chico, sino que penetra en las relaciones, en las interacciones, como si estuviera él mismo dentro de las duchas, como

si fuera él mismo quien va a padecer la pérdida, quien quedará reducido, pues la representación no busca *contar* sino que utiliza la reunión de significantes para alumbrar la violencia, para hacerla emerger desde el lenguaje.

Así, la mimesis se traslada del *objeto* representado –es decir, el grado de “parecido” entre la representación y la realidad– al juego (Lyotard 2000) de los significantes que construyen un efecto, para colocar al lector/espectador en medio de la escena, para que incluso experimente el mordisco. Si una de las funciones del arte en general, no solo del contemporáneo, tal como lo plantea Julián Marías, es permitir al lector/espectador conocer las vidas que de otro modo le serían negadas pues, para el pensador español la ficción tiene la facultad de recrear experiencias vitales que, de otra manera, no serían posibles de vivirse (Marías 1971); esta utilización de los significantes lo lleva a *sentir* la violencia construida, a encarnarla en las emociones e interacciones que sufre en la lectura/mirada.

El proceso de mimesis, por tanto, no está dado por volver a presentar a Judas y Cuéllar en la regadera, en el instante exacto de la emasculación, sino por el efecto de dolor causado por la mordida del perro: efecto construido con significantes, con la forma en que se organiza la oración, con las palabras que han sido obliteradas conscientemente de ella, dejándola incompleta, dejándola cercenada: “Sus gritos, y oyó aullidos, saltos, choques, resbalones y después solo ladridos, y un montón de tiempo después, les juro pero cuánto, decía Chingolo, ¿dos minutos?, más hermano” (Vargas Llosa 1970, 43). El efecto se ha ido consolidando progresivamente desde la primera línea del relato. Mario Vargas Llosa, desde el inicio del cuento, va *quebrando* el lenguaje, va *quebrando* la oración, simulando en su discurso literario el mordisco animal –¿*mordisco sintáctico*?– que empieza a dolerle al lector/espectador.

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, *a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas*, [énfasis añadido] y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. *Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat* [énfasis añadido]. Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el “Tercero A”, Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara. [...] ¿Cómo se llamaba? Cuéllar, ¿y tú? Choto, ¿y tú? Chingolo, ¿y tú? Mañuco, ¿y tú? Lalo. ¿Miraflorino? Sí, desde el mes pasado, antes vivía en San Antonio y ahora en Mariscal Castilla, cerca del Cine Colina. Era chanconcito (pero no sobón): la primera semana salió quinto

y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas (Vargas Llosa 1970, 37-8).

El narrador, o mejor dicho los varios narradores, entran en juego. El autor ha decidido que el discurso literario se entreteja entre la voz de un narrador omnisciente multiselectivo, una especie de voz coral –de voz grupal que representa al resto de varones aunque no a Cuéllar–, y la voz del protagonista; con ello, el lector/espectador irá decidiendo qué expresiones le corresponden al primero, cuáles al segundo y cuáles al tercero. Este procedimiento, en la medida en que el relato avanza, se va complejizando pues permitirá que otros también hablen directamente al lector/espectador: la madre de Cuéllar o el Hermano Leoncio. Este *collage* construye la textura de la historia –muchos hablantes, habitantes de la misma oración, sin que la puntuación separe sus discursos– y hace que el lector/espectador también sea parte del grupo, amigo de Chato y Lalo y de los otros: no solo que los escuche, sino que los *sienta* alrededor.

Desde el primer párrafo, se cuenta con un *mordisco sintáctico*: Cuéllar será atacado por el perro y emasculado, así como el texto será cortado, castrado. Las onomatopeyas han permitido ir representando el ladrido del animal, han permitido que el lector/espectador pueda ir “escuchando” a Judas acercarse. Dichas onomatopeyas van apoyando a la tensión narrativa porque, de forma paulatina, materializan cómo el perro se aproxima cada vez más a los genitales desnudos del protagonista: a menor distancia, más guau guau guau. La proliferación de significantes, esos sonidos de guau que en otro contexto podrían tener otro sentido, se cargan de importancia por la presencia animal. Entonces, Cuéllar es castrado. Pero el texto, por los diferentes narradores, también ha sido “castrado” porque han sido extraídas palabras claves de la oración, verbos, adverbios, adjetivos, nombres y pronombres que se han quitado para que el orden del lenguaje se vea alterado.

El *mordisco sintáctico* es, justamente, este quitar palabras de la oración para crear un determinado efecto en el lector/espectador. Por ejemplo, la oración “Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat”, ejemplifica perfectamente lo afirmado: aunque la oración cuenta con un verbo “entró” se encuentra incompleta en cuanto a “acción” –¿cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat qué?–; le hace falta una parte o más bien ha sido quitada de forma violenta. Por supuesto, el ejemplo seleccionado adquiere sentido por la oración precedente y, sin embargo, no está completa. No se trata únicamente

de narrar la mordida del perro sino, sobre todo, de que la sintaxis simule ese efecto de mordida al cercenar la escritura y al extraer partes importantes según la gramática. La maestría de Mario Vargas Llosa radica en la forma fluida que posee el lenguaje pese a haber sido *quebrado, roto o alterado*.

En otro lugar del relato, como otro ejemplo de ese *alterar* de las voces, se incluyen elementos externos a la narración –como un bolero– para construir un efecto: lo que siente el personaje por dentro después de haber sido mordido por el perro, lo que padece en el ámbito emocional por la pérdida de sus genitales; cuando sus compañeros lo animan para que se “declare” a una muchacha:

Pero las semanas corrían y nosotros cuándo, Pichulita, y él mañana, no se decidía, le caería mañana, palabra, sufriendo como nunca lo vieron antes ni después, y las chicas *estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando*, cantándole el bolero *Quizás, quizás, quizás*. Entonces le comenzaron las crisis: de repente tiraba el taco al suelo en el Billar, ¡cáele, hermano!, y se ponía a requintar a las botellas o a los puchos, y le buscaba lío a cualquiera o se le saltaban las lágrimas, mañana, esta vez era verdad, por su madre que sí: me le declaro o me mato. *Y así pasan los días, y tú desesperando...* (Vargas Llosa 1970, 79).

El lector/espectador no se extravía en los recovecos de los cambios de voces, en lo abrupto de los saltos temporales o en lo vertiginoso de los acontecimientos contados sino que, por el contrario, queda atrapado en una sensación única: el dolor de la castración, el pavor a perder los genitales, el mordisco experimentando en su propio cuerpo, el dolor tanto físico como emocional posterior, tal como lo ha sufrido el cuerpo del texto. Así, la estética ya no se conforma únicamente con dibujar la *pipa* para que el lector/espectador la advierta; sino que, en cierto arte contemporáneo, se le pide también *sentir* la *pipa* con sus manos, tomarla y tasarla y descubrir su textura; es decir, dejarse fascinar por la sintaxis.

Pero el lenguaje literario no es el único que tiene este funcionamiento específico, no es el único que construye sensaciones con su sintaxis, no es el único que quiere tocar la *pipa*. El argentino Gaspar Noé también utiliza la sintaxis para generar la sensación de violencia; no solo para describirla. El cineasta va a edificar un proceso parecido al de *Los cachorros* para que el lector/espectador se sitúe en medio de la escena y padezca la violencia. Así sucede, por ejemplo, en la película *Irreversible*, de 2002, donde el lenguaje audiovisual tiene un determinado tratamiento para que la violencia no solo

sea enunciada, sino además *sentida* por el lector/espectador. El filme es la suma de 13 escenas, en una línea cronológica en *reversa*, que relatan la desesperación de Marcus al enterarse de la violación a su novia; y la forma en cómo se venga del agresor. La historia empieza desde el final; es decir, la primera secuencia es el asesinato de quien el protagonista cree ha sido el atacante, apodado El Tenia. Marcus, armado con un extintor, destruye el cráneo de quien piensa que fue el violador: lo golpea hasta matarlo, enfurecido, destrozando el rostro frente al ojo de la cámara, frente al lector/espectador.

A medida que la película revela lo sucedido antes en la trama, se comprenden las razones de dicha brutalidad. Alex, la novia, vuelve a casa sola, después de una fiesta en donde ha discutido con el protagonista y este la abandona para continuar divirtiéndose en otra jarana, probando drogas con extraños y, en definitiva, despreocupándose de ella. Alex, de regreso, camina por un túnel con iluminación roja –una trampa subterránea–, y allí es violada por El Tenia. El agresor no tiene un motivo, una justificación; solo que está tratando de forzar a un travesti, en el mismo túnel, y la protagonista, intenta ayudar al otro/otra. El travesti, entonces, huye y El Tenia decide volver a Alex el objeto violado (Rubín 2002), quien soportará la vejación. El cuerpo de la mujer y el cuerpo de la travesti, como lo señala Severo Sarduy en su libro *Simulación*, no pueden ser comparables ni equiparables –“El travestí no imita a la mujer. Para él, à la limite, no hay mujer, sabe –y quizá paradójicamente sea el único en saberlo–, que *ella* es una apariencia...” (Sarduy 1982, 13)–; y, sin embargo, El Tenia, al violar a Alex, las vuelve intercambiables.

Finalmente –que es el inicio cronológico de la trama–, se descubre que Alex estaba embarazada, y que estaba por contarle a Marcus lo que llevaba en el vientre: fruto de su amor, símbolo de la familia que se destruye por el agresor y su irrupción violenta. Ese sería el argumento del filme: una historia de venganza donde el protagonista asesina al violador y donde su novia es la víctima; y, sin embargo, *Irreversible* es mucho más que eso porque el lector/espectador puede *sentir* la violencia. No solo que connota el montaje lineal invertido –contar la historia desde el final hasta el inicio–; sino la forma como los movimientos de cámara ocultan tanto como desvelan, complejizando aún más la problemática de la mimesis, al jugar con las conexiones del lenguaje cinematográfico para construir una sensación con las formas. Al inicio, la cámara se desplaza por techos, por paredes, por los pisos de las habitaciones, sin fijarse en nada; la cámara recorre la oscuridad del bar Rectum donde se supone que está El Tenia,

pero no permite que el lector/espectador descubra a cabalidad qué está sucediendo, hasta cuando se contempla el asesinato. Se trata de un ritmo vertiginoso que parece no tener lógica: la cámara sin asidero, basculando de arriba abajo, de izquierda a derecha, mareando, delirante, sin obedecer a leyes, aparentemente sin someterse a normas (Foucault 1999). Se genera una sintaxis para que la violencia sea posible, un espacio en donde ella, por la composición específica de las imágenes, puede ser; es decir, la asfixia y la ansiedad del lector/espectador nacen justo de no poder percibir qué sucede, por los desplazamientos continuos de la cámara.

La sintaxis se centra en transmitir el desconcierto del protagonista, su frustración al no entender lo sucedido –que es identificable con el no entender del lector/espectador–, su propia confusión al no tener un panorama claro, simulada por esos movimientos de cámara que descolocan. En el simulacro de la violación, en cambio, el cineasta ha decidido, durante nueve larguísimos minutos, mostrar al lector/espectador cómo El Tenia penetra a Alex a la fuerza, cómo su rostro choca contra el piso, cómo sus dientes saltan y parecen estrellarse en el propio rostro del público, sin que la cámara se mueva de su trípode, sin *esconder* el acontecimiento.



Foto 1. *Irreversible*, Gaspar Noé, 2002.

Nuevamente, lo importante es que el lector/espectador toque la pipa –es decir, que la *sienta* por medio de efectos concretos desarrollados con la sintaxis, con la proliferación de significantes–; no ya que la ausculte desde la comodidad y la distancia de su butaca –zona de confort–, sino que, por el contrario, la *sienta*, se incomode al palparla. Así, se ve involucrado en la construcción misma de la violencia, no solo en su narración, y los movi-

mientos de cámara –tanto desde su vertiginoso e imparable comienzo hasta su estatismo final– simulan el acto, las interacciones, las emociones que de ella se desprenden. Al igual que en el caso de *Los cachorros*, desde el primer plano, *Irreversible* se prepara para dar vida a la violencia, para que el lector/espectador la padezca, no solo escuche la voz de un narrador que desde la diégesis le cuenta sobre ella, sino que la *sienta* en unos significantes que la hacen posible, que la vuelven fenomenológicamente perceptible.

Los lenguajes, no importa si son literarios o audiovisuales, tienen la posibilidad de utilizarse de ciertas maneras específicas para exceder la mera descripción y mutar en verdaderos mecanismos que simulan sensaciones; es decir, exceder el solo “dar cuenta” o “contar” un acontecimiento para indagar por un “hacer sentir”. Es vital, entonces, que la reflexión sobre la mimesis transite hacia el campamento de la sintaxis, para observar cómo los significantes se unen, proliferan, se yuxtaponen, se excluyen o conviven, batallan o se matrimonian para ese “hacer sentir”; en estos ejemplos específicos, para ese “hacer sentir” la violencia. ✱

Lista de referencias

- Andrade, Xavier. 2001. “Introducción. Masculinidades en el Ecuador: contextos y particularidades”. En *Masculinidades en Ecuador*, editado por Xavier Andrade y Gioconda Herrera, 13-26. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- . 1999. “Las estrategias de conversión”. En *Sociología de la educación*, compilado por Mariano F. Enguita, 241-63. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel. 1999. “Los medios del buen encauzamiento”. En *Sociología de la educación*, compilado por Mariano Enguita, 534-50. Barcelona: Ariel.
- . 2000. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Husserl, Edmund. 2002. *Lecciones de fenomenología de la consciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Liotard, Jean-Francois. 2000. *La condición postmoderna*. Barcelona: Cátedra.
- Marías, Julián. 1971. *Tres visiones de la vida humana*. Madrid: Salvat.
- Rubín, Gayle. 2002. “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. En *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilado por Martha Lamas. México: Miguel Ángel Porrúa / PUEG-UNAM.
- Sanyal, Mithu M. 2012. *Vulva, la revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*. Caracas : Monte Ávila.
- Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Vargas Llosa, Mario. 1970. *Los cachorros*. Navarra: Salvat.

Los conceptos clásicos de mimesis y verdad como categorías de análisis en *La caverna de las ideas*

The classic concepts of mimesis and truth as categories of analysis in La caverna de las ideas

MYRIAM MERCHÁN BARROS

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.4>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 28 de junio de 2019



RESUMEN

Este ensayo revisa el concepto de mimesis que propone Platón para acercarnos al texto de José Carlos Somoza, *La caverna de las ideas*, releerlo desde los referentes clásicos que han servido para desarrollar el motivo del conocimiento, analizar los niveles de su construcción planteados en la filosofía platónica y cómo se recrean en la novela trabajada como *eidesis*, un texto ficticio que contiene un enigma como eje estructural de otro texto de ficción. Se pondrá énfasis en la función catártica del arte y en la relación no excluyente entre belleza y verdad para comprobar que la relectura de los clásicos permite descubrir siempre una novedad, un reto, una tarea que nos introduce en una aventura lectora ávida de significación.

PALABRAS CLAVE: mimesis, *techne*, *melete*, *katroptismós*, *prospoiémata*, Platón, conocimiento, narratario, lector, traductor, *eidesis*, *aletheia*, desocultamiento, verdad, *catarsis*, arte, José Carlos Somoza.

ABSTRACT

This article revisits Plato's concept of mimesis in a rereading of José Carlos Somoza's text, *La caverna de las ideas*, from the point of view of the classic referents that have been used to develop the motive of knowledge, analyze the different dimensions of its construction as presented in Plato's philosophy and how they are recreated in the novel conceptualized as *eidesis*, a fictional text that contains an enigma as the structuring element of another work of fiction. Emphasis is placed on the cathartic function of art and in the non-exclusive relation between beauty and truth to prove that a rereading of classic works allows us to always distill innovative elements, a challenge, a task that plunges us into an avid reading adventure in search of signification.

KEYWORDS: mimesis, *techne*, *melete*, *katroptismós*, *prospoiémata*, Plato, knowledge, narratee, reader, translator, *eidesis*, *aletheia*, unveiling, truth, *catharsis*, art, José Carlos Somoza.

*La imitación no significaba reproducir la realidad externa,
sino expresar la interior.
(Tatarkiewicz 2002, 301)*

*He aquí una respuesta al problema del sufrimiento diferente de la de los poetas:
no se trata de un estímulo para descubrir la nobleza, belleza y poder en donde, sin
arte, es posible que hubiésemos visto únicamente miseria, sino que se trata de una
invitación a transformarnos a nosotros mismos en obra de arte que contrarresten la
injusticia humana y el sufrimiento natural
(Kaufmann 1978, 55)*

ESTE TRABAJO SE propone reflexionar sobre el proceso de investigación literaria y su complejidad, su relación con lecturas que dinamizan conceptos, inquietudes y cuestionamientos innovadores sobre las obras elegidas para su análisis. Los clásicos siempre han sido pertinentes para profundizar reflexiones, por lo que nos pareció propicio volver a ellos y confirmar la importancia de la teoría de Platón sobre la imitación – μίμησις–, término filosófico que utilizó para hablar sobre la reproducción del mundo externo en su relación con la Verdad y que se conserva como un hito dentro del desarrollo diacrónico del concepto de mimesis en múltiples propuestas que competen a los estudios literarios.

Nuestro análisis considera el proceso mimético, esencialmente el planteado por Platón, y cómo se relaciona con la Verdad en *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, la novela elegida tiene como protagonista un texto escrito en lengua helena –en formato de *eidesis*–, y la búsqueda minuciosa de un traductor del texto original al castellano que permita descifrar el enigma del manuscrito, a la vez que el de los crímenes acontecidos en Atenas y cuyas víctimas se relacionan con la Academia de Platón; todo esto construye un ámbito propicio para reflexionar sobre la verdad de la ficción y la ficcionalización de la verdad en el arte literario.

La dinámica de esta novela de misterio permite la interacción de niveles que fluctúan entre la “situación real” del traductor y las implicaciones del lector como potencial traductor de la obra; los ámbitos de lectura y el de la realidad ficticia del Traductor anhelado en la obra de ficción se conjugan gracias al proceso mimético que implica la creación de un texto eidético. Su traducción posibilitaría la difusión, conocimiento y comprensión del manuscrito eidético. El pacto narrativo que hemos aceptado como lectores implícitos al acercarnos a la novela confiere a la obra gran dinamismo, especialmente en lo concerniente al rol que cumple el Traductor ideal y el Descifrador de enigmas genial. Debemos señalar que las notas al pie de página incorporadas en el texto mencionan toda la serie de traductores que han tratado de descifrar el enigma del manuscrito original y nos involucran en la sistematización de los indicios que encontramos a lo largo de la novela, podemos entonces asumir el reto de cumplir la función de lectores-traductores-descifradores de enigmas. Estos indicios suscitan nuestra curiosidad, atención y esfuerzo para resolver el enigma eidético planteado en el manuscrito que permitirá conocer la verdad sobre los asesinatos en una Atenas del siglo IV a. C. devastada por la muerte de Sócrates, por la imposición de los tiranos debida a la

derrota en las guerras del Peloponeso y que busca asideros para superar este período de profunda crisis no únicamente en la propuesta ideal de la filosofía platónica, sino en la reivindicación de rituales clandestinos que recuerdan las más crudas versiones sobre sacrificios dionisiacos. Estas complejidades podrían llevarnos a pensar que en realidad la resolución del enigma eidético podría convertirse en una actividad “imposible”; recordemos lo que W. Benjamin sostiene sobre el trabajo implícito en la traducción:

Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del auténtico traductor. Ésta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción (Benjamin 1971, 6).

En apariencia, la resolución de este enigma parecería imposible desde el conocimiento fenoménico de la realidad –niveles de la *eikasía*, la *doxa* y la *pistis*–, pero el proceso de lectura-indagación resulta válido al poner en funcionamiento procesos cognitivos y metacognitivos como herramientas propicias de los lectores-traductores que harían posible avanzar hacia los niveles más elevados, los esenciales: *dianoia* y *nous*.

El proceso de mimesis en la novela elegida nos permite plantearnos preguntas, reflexionar sobre inquietudes, conceptos y posibles soluciones a los enigmas que también debemos resolver en el texto –y en la vida misma–: ¿cómo conocemos?, ¿cómo leemos lo que nos dan a conocer?, ¿cómo conocemos lo que leemos?, ¿qué nivel de conocimiento tiene la lectura que hacemos?, ¿qué papel cumple el traductor como mediador de la obra original y la obra que ponemos bajo nuestra consideración en la lectura?; cuestionamientos que nos llegan como ecos desde la antigüedad y nos ayudan a considerar el papel que cumple la literatura, desde nuestras convicciones, el espacio privilegiado donde confluirían la *psyché* –el alma–, *nous-mente* y *Sophía*, su interacción y su compleja relación con la filosofía, pues debemos considerar que Platón propone un orden implícito en su teoría del conocimiento:

Con seguridad, Platón postula como hipótesis previa una jerarquía en lo que se relaciona con la naturaleza y el nivel de conocimiento. La *psyché* se encuentra en el nivel más alto; le sigue el *nous* –mente, entendimiento– y después la *Sophía*... *Sophía* y *nous* no podrían, con seguridad, existir sin la *psyché* (Andriopoulou 1988, 82; la traducción es nuestra).

La caverna de las ideas de José Carlos Somoza ha sido creada como un texto eidético –palabra que nos remite a un tipo especial de memoria privilegiada que se aparta de la Λήθη –*Lethe*–, el olvido; su contraparte, la memoria –μνήμη, *mneme*– es una función encomendada al arte por las Musas, hijas de la diosa Mnemosyne y de Zeus. La memoria es un elemento esencial de nuestra humanidad; eidesis también es una palabra cuya etimología εἶδσις –*eidesis*– se relaciona con noticia, información y, desde su relación con *eidos*, nos remite a clase, especie, tipo; José Carlos Somoza ha encontrado un excelente recurso literario, lo ha anunciado desde la carta VII de Platón que ha elegido como epígrafe: Filotexto de Quersoneso habría decidido inventar, habría imaginado y llevado a la práctica un tipo de texto específico, el eidético, un texto con claves ocultas que deben ser reconocidas y resueltas por los lectores, de acuerdo a su experiencia lectora y a sus posibilidades de interrelacionar sistémicamente sus conocimientos sobre mitología y filosofía, un texto que ha surgido de la necesidad imperiosa de demostrarle a Platón –desde el reto establecido en una apuesta– que el sistema cognitivo que él defendía no era ni el único, ni acaso el mejor; este trabajo –esta hazaña– deviene un ejercicio para reivindicar el proceso de mimesis literaria y su relación con el conocimiento: “Platón afirmaba que no podría escribirse jamás un libro que contuviera los cinco elementos de sabiduría. Pero Filotexto no estaba tan convencido” (Somoza 2000, 425).

Creemos conveniente revisar ahora –aunque sea brevemente– algunos elementos fundamentales que se relacionan con la propuesta de Platón que han marcado hitos en el devenir del concepto de mimesis en la antigüedad clásica de la Hélade: Sócrates, maestro de Platón, utilizaba palabras como ἐκμίμησις –*ek-mímesis*– y ἀπομίμησις –*apo-mímesis*– para referirse al arte de pintar (Tatarkiewicz 2002, 303); Platón, su discípulo, usa la palabra mimesis para hablar sobre la imitación artística y ontológica. Sócrates, Platón y Aristóteles coinciden en la utilización del término mimesis para hablar sobre la acción de copiar la apariencia de las cosas.

Platón, gran conocedor de recursos retórico-literarios, utiliza la alegoría de la línea para establecer el proceso de conocimiento en los seres humanos; en *La República* afirma que la mimesis en la poesía y en las artes plásticas y escultóricas ocuparían el último nivel de conocimiento, el que *ensombrece la verdad*, el de la *Eikασία* –*eikasía*–: imágenes, sombras, antikatroptismós –reflejos– (Andriopoulou 1988, 106-8; la traducción es nuestra).

EL BIEN *Ἀγαθόν* (agathón)

E

D **inteligencia/razón, Νοῦς (nous)**

Νόησις (noesis)¹

pensamiento
logos-dialéctica

SER *Εἶναι* (einai):

Mundo inteligible
Esencia de la realidad
Acceso por la razón

Objetos matemáticos

razón discursiva

Ideas
Conocimiento completo
de las formas: episteme

Conocimiento verdadero:
lo verdadero y lo real coinciden

Νόησις (noesis)

Objetos sensibles

C Διάνοια (dianoia)-matemáticas

Razón discursiva

Conocimiento provisorio, aún incompleto

Alegoría de la línea: relación conocimiento-realidad. Basada en el esquema utilizado por Andriopoulou 1988, 106 (la traducción es nuestra).

Platón sostiene que el mundo visible es la conjunción de la εἰκασία [A] y πίστις [B]; *el inteligible*, la conjunción de διάνοια *-dianoia-* [C] y νόησις *-noesis-* [D], así contextualiza el proceso de conocimiento y su relación con la Verdad:

¿Qué es la νόησις? La visión de los primeros principios, una visión que adviene tras el esfuerzo dianoético. ¿Qué es la ἀλήθεια [aletheia, la verdad]? La patentización, el desocultamiento de las ideas. Pero para que las ideas se desoculten, se requiere el esfuerzo dialéctico y el largo aprendizaje del filósofo. La νόησις [noesis] es la visión luminosa tras el esfuerzo de búsqueda (Gorri 1988, 174; los paréntesis son nuestros).

Los clásicos helenos y latinos continúan siendo pertinentes en la actualidad, su legado filosófico, mítico, artístico, histórico y político encuentra en la literatura el medio más eficaz para estar presentes y continuar vigentes. A pesar de que la literatura estaría en el nivel del devenir, en el de la conjetura, en el de los reflejos y las sombras –según la concepción de Platón– nos ayuda a reflexionar sobre lo posible, aunque no sea real; gracias a la imaginación, la creatividad y al discernimiento, podemos prepararnos para asumir una realidad que aunque no exista, podría suceder, y la literatura nos previene sobre ella, nos invita a estar preparados, desde el pacto de lectura, para lo que nos expone desde la realidad de la ficción, solo basta que sea verosímil la propuesta literaria. Gracias a la relectura analítica de los clásicos podemos descubrir siempre una novedad, un reto, una tarea que nos introduce en una aventura lectora ávida de resignificación.

En este ensayo, las consideraciones sobre el proceso de mimesis que propone Platón servirán para releer el texto de José Carlos Somoza, *La caverna de las ideas*, desde los referentes clásicos utilizados para desarrollar el motivo del conocimiento: los niveles cognitivos que plantea la filosofía platónica se recrean en la propuesta de esta novela como *eidesis* y configuran su condición de metatexto.

El título de la novela imprime ya, desde el inicio, resonancias y reminiscencias platónicas, pues uno de los mitos más representativos de Platón es precisamente el mito de la caverna, utilizado esencialmente para reflexionar sobre el problema del conocimiento humano y su relación con la Verdad (véase *La República*). Curiosamente, Platón es el filósofo que mayor cantidad de mitos incorpora en sus textos a pesar de sus críticas: usaba los mitos como instrumentos pedagógicos; en nuestra lectura, los mitos también constituyen maneras de acercarse a la verdad, no son la Verdad, pero comparten características con la verdad filosófica, y si se los incorpora a la literatura, abren espacios de interpretación que constituyen indicios para asumir con acierto el proceso de significación de una obra literaria específica, su configuración de la verdad se relaciona con las características de la verdad mítica y contrasta con la verdad filosófica, pero constituye una manera de llegar a ella, de reflexionar sobre ella. En la novela que analizamos, Filotexto de Quersoneso reta a Platón con un texto eidético de su creación, donde no se limita a reflexionar sobre lo que ha ocurrido en Atenas y en la Academia de Platón, sino sobre lo que pudo haber acontecido y cómo estaban preparados los discípulos de Platón para enfrentar

situaciones extremadamente complejas, no únicamente desde lo racional, sino desde su emocionalidad y el conocimiento de sus sentimientos.

Gorri (1988) establece las diferencias entre la verdad mítica y la filosófica, de acuerdo a las concepciones platónicas; nosotros afirmamos que la verdad mítica abre mayores posibilidades de comprensión de la realidad, pues también es agonal e invita al discernimiento en conjunción con la percepción del placer estético: “la verdad mítica es asertórica –impuesta–; se la cree sin contrastación, mientras que la verdad filosófica, ya desde el comienzo, se destaca por la contrastación y el debate” (Gorri 1988, 42).

En *La caverna de las ideas*, Filotexto utiliza la verdad mítica¹ como clave de resolución de enigmas, de interpretación de la propuesta desde la que se construye el manuscrito: ha elegido los trabajos de Heracles² para conseguirlo; el texto plantea que la realidad es multidimensional, exige para su comprensión no únicamente racionalidad, sino también posibilidades alternativas de acercarse a ella en toda su complejidad racional-emotiva-sensible-práctica en una Atenas del siglo IV a. C. que ha perdido el rumbo, pues no es suficiente conocer exclusivamente lo fenoménico, sino fundamentalmente lo sustancial, y por supuesto, el conocimiento de sí mismo en todas las manifestaciones de las que somos capaces los seres humanos.

En la novela, Filotexto de Quersoneso es un poeta que presenta inquietudes filosóficas, no basa su reflexión ni su práctica literaria únicamente en certezas; usa la verdad mítica para construir un texto eidético, incluye la ficción dentro de otra ficción que constituye su eje estructurador, donde se debe descubrir el enigma del manuscrito así como el origen de una serie de muertes de jóvenes discípulos de la Academia –que en el desarrollo de la trama se demostrará que realmente son crímenes–;

-
1. De acuerdo a interpretaciones ortodoxas de la propuesta platónica sobre el conocimiento y la verdad, Gorri (1988) afirma: “la verdad mítico-religiosa dibuja el par autoridad-sumisión, en tanto que la filosófica se erige sobre la libertad” (42).
 2. Heracles es conocido por sus hazañas y como uno de los héroes –en realidad un semidiós– más importante de la literatura y de la mitología helenas. Heracles representa la fuerza, la perseverancia y el sufrimiento; ha experimentado procesos complejos como la locura, el arrepentimiento, la realización de hazañas que le permitirán conocerse y purificarse, para finalmente alcanzar la consagración como dios después de su muerte. Frente a él, tenemos la propuesta de la Academia platónica: la búsqueda de la virtud, del conocimiento ideal, pero que no se ha probado en la praxis cotidiana frente a las aporías que podrían presentarse cuando la “verdad mítica” es cuestionada, y se la asume exclusivamente como “mentira bellamente planteada”.

los cuerpos tienen desgarrado el corazón del pecho; uno de los discípulos y maestros de la Academia, Diágoras de Medonte, recurre al mejor “Descifrador de enigmas”, Heracles Póntor, para que le ayude a descubrir las razones de los crímenes, específicamente el del joven Trámaco, estudiante de la Academia, quien estaba bajo su tutela. Al encontrar la solución a las enigmáticas muertes, por supuesto, se pondría énfasis en el cuidado, la prevención, el restablecimiento del orden, para conseguir la restitución del kosmos –el orden– en la Academia, y en la ciudad de Atenas, en general. Filotexto ha creado su texto eidético específicamente para probar a Platón que no es suficiente la fe en la bondad del hombre, ni la cuidada educación de la Academia con su fascinante estructura del proceso para alcanzar un conocimiento verdadero y la aspiración al BIEN SUPREMO como máxima categoría filosófica y como medio para controlar y liberarse de las pasiones humanas. Desde el manuscrito de Filotexto, la literatura utiliza procesos miméticos y sí puede asumir esta tarea, pues incorpora en ella la verdad mítica.³

Las notas al pie de página en la novela cumplen con la función de introducirnos en los diversos niveles del discurso y las distintas focalizaciones, interesarnos aún más en el desarrollo de la trama y en los niveles de conocimiento implícitos en el texto. El manuscrito utiliza la lengua helena, debe traducirse al castellano, incluso debe ser reconstruido por el traductor dentro de la obra; la voz narrativa utiliza recursos literarios propios de la “verdad mítico-religiosa” para desarrollar la trama de la obra con indicios que el Descifrador de enigmas, Heracles Póntor, analizará para descubrir a los responsables de los asesinatos en una sociedad en crisis debido a su derrota en las guerras del Peloponeso, la imposición de tiranos como regentes, el desarrollo de la segunda sofística, la condena a muerte de Sócrates, el desconcierto de sus ciudadanos y sus búsquedas angustiantes para resolverlos.

Diágoras de Medonte, discípulo sobresaliente de la Academia, no puede encontrar la solución a los enigmas de las muertes acontecidas, a pesar de su prestigiosa educación, de su práctica filosófica y de su consciente búsqueda de la Verdad; tampoco puede asumir que los hechos superen

3. Así se consigue coherencia, pues “la verdad mítico-religiosa se acompaña de poesía, canto, y ritos religiosos; posee la majestuosidad del poder, en tanto que la verdad filosófica se halla despojada de tales aderezos. *Es el paso de la poesía a la prosa*” (Gorri 1988, 42).

su nivel de comprensión. La formación de Diágoras le advierte que la explicación dada por las autoridades policiales de la ciudad es un engaño –atribuyen las muertes a ataques de lobos furtivos– y él, como miembro de la Academia, no puede permitirse “ser engañado”, pues ya Platón afirmaba en *La República*: “lo que menos admitiría cualquier hombre es ser engañado y estar engañado en el alma con respecto a la realidad y, sin darse cuenta, aloja allí la mentira y la retiene; y que esto es lo que es más detestado” (Platón 1998, 144). Él se propone tener acceso a la verdad, trata de entender su sentir frente al misterio del asesinato de su discípulo Trámaco. Diágoras, desde su racionalidad y su culto por la Verdad, debe encontrar respuestas que le ayuden a conocer la causa verídica de los acontecimientos y entender la realidad que ha perdido su curso, el orden –κόσμος, kosmos– y ha devenido caos –χάος, chaos– manifiesto en la terrible e inexplicable muerte del joven ateniense. Este proceso de búsqueda se hace posible gracias al conocimiento de la verdad mítico-religiosa que devela una serie de complejidades en las interacciones humanas, en el conocimiento y en el autoconocimiento –en la identidad y sus complejidades– en una Atenas del siglo IV a. C., que utiliza Filotexto de Quersoneso para superar el carácter “monolítico” que le adjudicaban a la verdad mítico-religiosa:

La verdad mítico-religiosa era monolítica: ello no propiciaba investigaciones *nuevas*, porque era la reproducción laudatoria de los mismos eventos; siempre desocultaba lo idéntico, *es la verdad mítico-religiosa una palabra de la identidad; la filosofía, empero, se introducía en la búsqueda de las diferencias o de la unidad en las diferencias* (Gorri 1988, 42).

En *La caverna de las ideas* existe un trabajo innovador con la “verdad mítico-religiosa”, elemento esencial del manuscrito como *eidesis*, creada desde el proceso de mimesis, y hasta los cambios introducidos en la tradición mitográfica, debido a un “olvido involuntario” se manifiesta efectivamente en el manuscrito que debemos interpretar desde la invitación a constituirnos en lectores-observadores de segundo orden.⁴

En nuestra propuesta de análisis también encontramos semejanzas significativas entre las verdades mítico-religiosas y las verdades filosóficas;

4. Desde la condición de la ceguera del conocimiento exclusivamente positivista: ver que no podemos ver toda la realidad sin un *Standpunkt* específico, dado por nuestra formación (Watzlawick 2005).

recordemos que el mismo Platón usaría los mitos con fines pedagógicos en sus diálogos y, por supuesto, en sus obras dramáticas que compuso y después destruyó. Filotexto de Quersoneso, poeta que desea desentrañar los conocimientos filosóficos desde la ficción literaria, compone la *eidesis* como un reto, desde la mimesis de la realidad que se desarrolla en la sociedad ateniense donde las propuestas exclusivamente racionales de la filosofía platónica no pueden resolver; desea demostrarle a su amigo Platón que no hay una única manera de llegar al conocimiento, a la verdad, que los mitos son testimonios con palabras que cuando la verdad filosófica no basta para entender la realidad real, asumen su lugar y pueden dar pie a situaciones que llevan a los seres humanos al límite de sus pasiones, desbordan su razonamiento: de ahí la necesidad fundamental de tener un corazón pensante y una razón sintiente para controlar estas situaciones de crisis. De ahí también la importancia de la mimesis que se acerca a la verdad desde lo sensible.

La caverna de la ideas logra aunar los elementos comunes de las “verdades mítico-religiosas” y las “verdades filosóficas” en un texto de ficción, mimético: el manuscrito imita el proceso de cognición en los niveles platónicos; imita las aporías a las que deben enfrentarse los atenienses después de las guerras del Peloponeso; imita el desconcierto y la confusión que podían producir los *dissoi logoi* –discursos ambiguos– de los sofistas; imita el proceso de creación desde la mimesis en la búsqueda del traductor que resuelva los enigmas en conjunto con Heracles Póntor e imita las hazañas de Heracles como elementos que conforman la estructura eidética del manuscrito. El texto literario nos invita a dirimir sobre los aspectos fenoménicos y los sustanciales para descubrir el entramado del texto, las razones que llevaron a Atenas a vivir una de las crisis más complejas de su historia en el siglo IV a. C.; asumir la necesidad de que mito y logos vuelvan a relacionarse⁵ –en un proceso mimético– para encontrar-descubrir un entendimiento

-
5. Gorri fortalece nuestra convicción sobre la posibilidad de entender la verdad filosófica desde la verdad mítico-religiosa, los procesos necesarios para encontrar sus analogías se encuentran en la mimesis propia del proceso de creación literaria: *Ambos tipos de verdad eran un arrancarse al ocultamiento. La verdad mítico-religiosa consistía en desocultar, a través de la entrega a la memoria que proporciona la poesía, la palabra cantada, las hazañas fundacionales (la sociedad, la guerra, y el prederecho de los áristoi) tanto como las hazañas creacionales de los dioses (la formación del κόσμος [cosmos], tal y como la narra Hesíodo) mientras que, de manera semejante, la verdad filosófica era un desocultar, mediante la investigación y el razonamiento lógico, los misterios, las cosas ocultas de la naturaleza, la mente,*

integral de las formas que desarrollamos los seres humanos para construir la realidad, tender hacia la verdad, *aletheia-ἀλήθεια*, lo que no se debe olvidar.

En el texto se presenta el filósofo Crántor como protagonista de la crisis y el caos que causan desconcierto, muerte y sufrimiento en Atenas; devela la necesidad apremiante de los atenienses del siglo IV a.C.: profundizar en el autoconocimiento; establecer los enigmas que se deben resolver e introducir la historia de un escritor mediocre a quien las Musas no lo habían bendecido con el talento de su padre, por lo que decidió aprender lenguas y se dedicó a *traducir* textos, encontró en esta actividad –la más parecida a la de escritor– una posibilidad de demostrar su dedicación y valía para el arte mimético; en cierta ocasión le entregaron un papiro antiguo para que lo *tradujera*, puso mucho afán para conseguirlo, se consagró a un trabajo intenso y llegó a la conclusión de que la obra literaria en prosa que debía traducir contenía una clave: “¿en las palabras de los personajes, en las descripciones, en la intimidad de las palabras?”.⁶ Consigue encontrarla, pero piensa que la clave descubierta lo lleva tal vez a otra clave y esta a otra, hasta el infinito. Enloquece, huye al bosque y lo devoran las bestias. Crántor advierte al descifrador de enigmas y a los posibles traductores-lectores mientras ciega a un pajarillo:

He aquí la advertencia que hago a todos los que buscan afanosamente claves ocultas: “tened cuidado, no sea que confiados en la rapidez de vuestras alas, no os percatéis que voláis a ciegas” [...] –con suavidad, casi con ternura, acercó la afilada y picuda uña a la cabeza [de un pájaro] que asomaba entre sus dedos (Somoza 2000, 158).

El descubrimiento de las claves para encontrar el sentido del manuscrito y la importancia de su traductor se podría convertir en una puesta en abismo dentro de la historia ficticia, ¿acaso como mimesis también dentro de la vida misma?:⁷

el κόσμος [cosmos] y el comportamiento de los hombres. (42-3; los paréntesis con corchetes son nuestros).

6. Estos elementos caracterizan la *eidesis*.
7. Así se superaría el nivel del *katroptismós* –*espejismo*– en la búsqueda vital para resolver nuestros propios enigmas, problemas oaporías. El texto alude a la tragedia de Edipo, a pesar de que la estructura del manuscrito se basa en la verdad mítico-religiosa de los trabajos de Heracles. Pero la incorporación del mito de Edipo abre mayores posibilidades para confrontar el proceso de conocimiento en la vida de los seres humanos y advertir el peligro que constituye la exclusión de las emociones y de los sentimientos.

La Esfinge devoraba a aquellos que no respondían correctamente a sus preguntas. Pero ¿sabes lo más terrible, Heracles? Lo más terrible era que la Esfinge tenía alas, y un día se echó a volar y desapareció. Desde entonces, los hombres experimentamos algo muchísimo peor que ser devorados por ella: no saber si nuestras respuestas son correctas” (160).

Además de la incorporación de mitos, este texto contemporáneo elegido para su análisis presenta también otras especificidades sobre las que hemos reflexionado utilizando el concepto de mimesis platónica como eje transversal: mimesis y concepción de lo poético –esencialmente en la utilización de los mitos– que desde la teoría mimética de Platón se conciben como discursos falsos –*pseudoi*– con algo de verdad y bellamente contados. *La caverna de las ideas*, al utilizar el mito de los trabajos de Heracles como elemento “eidético” –como verdad mítico-religiosa y al confrontarla con la verdad filosófica en la Atenas del s. IV a. C.–, imprime un carácter metaliterario a la obra para reflexionar sobre la mimesis en los niveles de conocimiento y creación que propone Platón, y los niveles que estructuran el texto y se encuentran insertos en *La caverna de las ideas*; finalmente, cabe señalar la función asignada al traductor en la interpretación del proceso mimético –la creación del manuscrito como eidesis– que demostraría a Platón que la mimesis no se limita al mundo de las sombras, las creencias o únicamente al reflejo de los objetos sensibles, sino que posibilitan la reflexión, el discernimiento, cuando se relacionan con la función del lector implicado de un texto que ha sido creado desde la mimesis.

LA CAVERNA DE LAS IDEAS, ¿“MÍMESIS IMPOSIBLE”?

El arte no tiene nada en común con la verdad o falsedad. Esos conceptos pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad.
(Tatarkiewicz 2002, 339)

La caverna de las ideas nos invita a considerar algunas complejidades características del proceso de mimesis en la creación de un texto literario en particular, pero también en el ámbito del arte en general: su autor, en el pacto ficcional adquirido, es Filotexto de Quersoneso, un ποιητής –poietis, poeta, creador–, contemporáneo de Platón, cuya obra ficticia, con formato de *eidesis*, cuida que su autoría permanezca en el anonimato hasta el final del último capítulo, el XII; de esta manera consigue que

resolvamos el enigma de su identidad gracias a un poema suyo que recuerdan Heracles Póntor y Crántor, el Descifrador de enigmas y el filósofo en el siglo IV a. C.: Montalo, editor del manuscrito original y el Traductor anónimo, ubicados en una época distinta y distante, se comunican con los lectores y con los personajes de la trama principal mediante notas al pie de página; gracias al poema reconocen que *La caverna de las ideas* constituye un texto manuscrito que tiene un enigma que debe resolverse, y para cuyo desciframiento juegan un papel muy importante las *hypomnémata* –notas al pie– que desarrollan Montalo y el traductor. Entienden que el autor del manuscrito debe ser el mismo autor del poema, a quien cada uno de estos tres personajes siente como cercano y propio: el poema es la clave del texto eidético, imita las hazañas que debe cumplir el semidiós Hércules; cada estrofa del poema incorporado al texto señala un trabajo que llevó adelante Heracles. Las características sobresalientes de las doce hazañas se manifiestan en el texto eidético: la aparición de los personajes, la textura del manuscrito, los sonidos que pueden escucharse desde el texto, la explicación de la desaparición del traductor, el reto planteado para que el lector-traductor logre descifrar el enigma del manuscrito creado por Filotexto de Quersoneso que le ofrecerá a Platón:

Alza su múltiple cabeza la Hidra,⁸
ruge el horrendo león⁹, y hacen resonar
sus cascos de bronce las yeguas antropófagas¹⁰
a veces, las ideas y teorías de los hombres
hazañas de Hércules me parecen,¹¹
en combate perenne contra las criaturas
que se oponen a la nobleza de su razón.

Pero, como un traductor encerrado por un loco
y obligado a descifrar un texto absurdo,
así imagino en ocasiones a mi pobre alma
incapaz de hallar el sentido de las cosas.¹²

8. El exterminio de la Hidra de Lerna.

9. Cuando Heracles liquida al león de Nemea, desjarretándolo con sus manos.

10. El control de las yeguas antropófagas de Diomedes.

11. Las doce hazañas de Heracles que en apariencia eran insalvables y servían como expiación de sus errores.

12. Alusión directa a la *Psyqué* como elemento esencial del conocimiento verdadero en la teoría platónica.

Y tú, Verdad final, Idea Platónica¹³
–tan semejante en belleza y fragilidad
a un lirio en las manos de una muchacha–,¹⁴
¡cómo gritas pidiendo ayuda al comprender
que el peligro de tu inexistencia te sepulta!

¡Oh, Hércules, vanas son todas tus proezas,
pues conozco hombres que aman a los monstruos,
y se entregan con deleite al sacrificio,
haciendo de las dentelladas su religión!

Brama el toro entre la sangre,¹⁵
el can ladra¹⁶ y vomita fuego,
aun las doradas manzanas del jardín¹⁷
vigiladas por la afanosa serpiente
(Somoza 2000, 408-9; los subrayados son nuestros).

En la novela comprobamos que el creador del manuscrito logra cumplir el reto propuesto por Platón; cuando se descubre que la trama de la *eidesis* se ha iniciado en un encuentro entre el filósofo-poeta Platón y el poeta-con inquietudes filosóficas Filotexto, a quienes los encontramos reflexionando sobre los hechos ocurridos en los últimos años, donde una Atenas que ha perdido su hegemonía ha condenado a Sócrates, el más sabio de los hombres, a apurar la cicuta como castigo por el crimen de *asebia*¹⁸ y de corrupción de los jóvenes; Filotexto condena esta imposición de los tiranos, con su manuscrito demuestra que la literatura es más filosófica que la historia,¹⁹ desde la literatura también se puede acceder al conocimiento crítico, su texto utilizará –desde la imitación– los niveles de conocimiento que llevan al Bien Supremo establecido por Platón:

Los dos primeros eran sencillos, si recuerdas: el nombre es el nombre de las cosas, simplemente, y la definición, las frases que decimos acer-

13. Búsqueda del Bien Supremo.

14. La captura de la cierva de Cirenea.

15. La expulsión del toro de Cnosos.

16. El dominio del can Cerbero para llevarlo del Hades a la corte de Euristeo.

17. Las manzanas que consigue en el jardín de las Hespérides.

18. Impiedad.

19. Como lo planteará Aristóteles, en su *Poética*. Recordemos que también Aristóteles fue discípulo de Platón y reflexionó sobre el proceso de mimesis como elemento sustancial de la creación artística.

ca de ellas. Ambos elementos figuran en un texto normal. Pero el tercero, las imágenes, ya representaba un problema: ¿cómo crear imágenes que no fueran simples definiciones, formas de seres y cosas más allá de las palabras escritas? Entonces, Filotexto inventó la eidesis... –La eidesis es una invención de Filotexto: gracias a ella, las imágenes alcanzaban soltura, independencia... no se vinculaban a lo que estaba escrito sino a la fantasía del lector ¿cómo lograr el cuarto, que era la discusión intelectual? Evidentemente se necesitaba una voz *fuera* del texto, una voz que discurriese lo que el lector iba leyendo... un personaje que contemplara desde la distancia los sucesos de la trama... Este personaje no podía estar solo, ya que el elemento exigía cierto grado de diálogo... De modo que se hacía imprescindible la existencia de, al menos, dos caracteres fuera de la obra... Pero, ¿quiénes serían estos, y con qué excusa se presentarían al lector? –La solución se la dio a Filotexto su propio poema. La estrofa del traductor “encerrado por un loco”: añadir varios traductores ficticios sería el medio más adecuado para conseguir el cuarto elemento... Uno de ellos “traduciría” la obra, comentándola con notas marginales, y los demás se relacionarían con él de una u otra forma (Somoza 2000, 425-6).

Los cuatro niveles del conocimiento²⁰ han sido considerados por el poeta Filotexto, le han servido como método para construir su obra también en estratos, ha encontrado la forma apropiada para que coexistan: su mimesis ha sido acertada y ha servido para que Platón –y por supuesto, todos los lectores implicados– asumamos las dimensiones que puede alcanzar la literatura en conjunción con la filosofía en un proceso mimético, pero conseguir el último nivel constituía el reto más complejo:

¡Pero quedaba el quinto, el más difícil: la Idea en sí! –La Idea en sí es la clave que hemos estado buscando en vano desde el principio. Filotexto *no cree* en su existencia y por eso no la hemos encontrado... Pero, a fin de cuentas, también está incluida: en nuestra búsqueda, en nuestro deseo de hallarla... Filotexto, pues, ha ganado la apuesta... El autor decide finalizarme aquí (425-6).

En el epílogo de la obra, Filotexto de Quersoneso, incluido como personaje ficcional de su propia obra en el capítulo VII, concluye el manuscrito que le permitirá demostrarle a Platón la superación del reto: había conseguido realizar lo que el filósofo calificaba como una “mimesis imposi-

20. Véase el gráfico sobre El Bien.

ble”, incluir en su obra –mediante un proceso de mimesis– los cinco estadios que conforman el proceso de conocimiento de los seres humanos, a pesar de que Platón lo haya considerado insensato, especialmente si se expresaba en palabras escritas. Para dimensionar esta afirmación, revisemos, además del fragmento referido en el epígrafe de la novela, estas otras dos referencias de la carta VII de Platón, donde se cuestiona la utilización de la palabra para consignar los pensamientos esenciales –en la novela, la demostración que realiza Filotexto de Quersoneso de que sí es posible lograrlo– resultan fundamentales para la comprensión del recurso elegido y la magnitud de la complejidad que debía salvar la creación de esta obra mimética, para no ser considerada una “locura” de los hombres, sino una propuesta alternativa en los procesos de conocimiento y de su aplicación en las praxis de vida:

estos elementos intentan expresar tanto la cualidad de cada cosa como su esencia por un medio tan débil como las palabras; por ello, ninguna persona sensata se arriesgará a confiar sus pensamientos en tal medio, sobre todo para que quede fijado, como ocurre con los caracteres escritos (Platón, Carta VII s. f.).

Platón advierte la complejidad de las palabras y su potencialidad para engañar en el proceso de creación poética por medio de la mimesis: “El público debía guardarse de los giros poéticos, de las ficciones de los poetas que ilusionaban” (Azara 1995, 68) pues, de acuerdo a Platón, confundían y hacían de los hombres seres ilusos, los insertaban en situaciones laberínticas –ya lo había advertido Píndaro, “eran *dedaidalmenoí*”–,²¹ palabras engañosas, como si hubieran sido trabadas o cinceladas por el arquitecto del laberinto, Dédalo.

Sócrates las denominaba *logodaídaloi*, palabras “dedálicas”, enredosas. Según Platón, “todo lo que engaña fascina al espíritu” (Azara 1995, 68). Por lo tanto, podríamos concluir que la mimesis *fascina*, no forma: el engaño se relaciona con el convencimiento –*peithó*– y se constituye en un peligro inminente, como el canto de las sirenas que al fascinar con la promesa de cantar lo pasado, lo presente y lo futuro, aísla al ser humano de su comunidad, le niega su condición de *polítes*.²²

21. Laberínticas, construidas con mucha habilidad.

22. Ciudadano con vida activa.

Precisamente por ello cualquier persona seria se guardará muy mucho de confiar por escrito cuestiones serias, exponiéndolas a la malevolencia y a la ignorancia de la gente. [...] De ello hay que sacar una simple conclusión: que cuando se ve una composición escrita de alguien, ya se trate de un legislador sobre leyes, ya sea de cualquier otro tema, el autor no ha considerado estas cuestiones como muy serias, ni él mismo es efectivamente serio, sino que permanecen encerradas en la parte más preciosa de su ser. Mientras que si él hubiera confiado a caracteres escritos estas reflexiones como algo de gran importancia, entonces seguramente es que, no los dioses, sino los hombres, le han hecho perder la razón (Platón, Carta VII s. f.).

Platón deseaba que el artista de su República ideal fuera coherente, responsable de sus palabras y sus acciones ante la ciudad y tuviera que dar cuenta de ellas.²³ Filotexto de Quersoneso ha decidido asumir este reto mimético con palabras, que son los elementos constitutivos de su arte, pues desea demostrarle al filósofo fundador de la Academia que el mundo de las Ideas no es ni real, ni deseable como único –exclusivo y excluyente– proceso cognitivo, ni educativo; las palabras de Filotexto no convierten a los lectores –o a sus oyentes– en ilusos, no los condenan a la soledad, las palabras les hablan de su humanidad, de sus límites y de sus fortalezas, de la necesidad de combinar la razón, la emoción y la sensibilidad para alcanzar el autoconocimiento y el conocimiento de la realidad desde la ficción literaria. No basta la austeridad de la razón para aprender a vivir en una sociedad ideal, no basta la racionalidad para entender la realidad, es más, si se confiase única y exclusivamente en la razón, se podría justificar lo injustificable, en detrimento de lo mejor de nuestra humanidad. Desde la antigüedad clásica hasta las reflexiones de filósofos como Walter Kaufmann, sostienen la necesidad de incluir la emocionalidad y los sentimientos en conjunto con la racionalidad para alcanzar conocimiento interno:

Hay algo inhumano en el hecho de elaborar un programa ideado para dejar que las pasiones se marchiten, en una educación destinada a adiestrar cada hombre y cada mujer en una sola función, así como tam-

23. Platón (1988) sostiene: “Se admitirá en el Estado la imitación pura de un hombre de bien. Se empleará un poeta o narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo” (169). Véase también (Azara 1995, 59).

bién hay algo inhumano en el intento sistemático de mantener a todo el mundo lejos de una poesía que puede acrecentar nuestros sentimientos y hacernos conscientes de las múltiples posibilidades que estos poseen. En su interés por la virtud y la felicidad –en realidad se trata más de la austeridad que de la felicidad– Platón se convierte en un profeta de la austeridad y del puritanismo. Un profeta, pero no un profeta ejemplar: su propio genio y temperamento son incurablemente poéticos, y usa todos los encantos de la poesía cuando la ataca (Kaufmann 1978, 56).

Para reforzar su elección, crear su manuscrito eidético desde la mimesis, Filotexto de Quersoneso consigna en el epílogo una analogía entre su texto de ficción, específicamente la creación de la imagen de su Traductor, con la creación platónica de los diálogos socráticos donde se recogen –desde la imitación erudita– las palabras de su maestro Sócrates, persona real que asumió con estoico valor su condición de víctima sacrificial en una sociedad que había dejado ya lejos el diálogo, el razonamiento, la democracia y la *parresía*²⁴ como prácticas ciudadanas cotidianas:

“¿Qué destino es peor? ¿El de mi Traductor que no ha existido nunca, salvo en mi obra, o el de Sócrates, que, a pesar de su existencia, se ha convertido en una criatura tan literaria como la mía? Creo que es preferible condenar a un ser imaginario a la realidad que a uno real a lo ficticio”. En la Academia ya no se vive en la realidad, sino en la cabeza de Platón. Maestros y alumnos son “traductores” encerrados en sus respectivas “cavernas” y dedicados a encontrar la Idea de sí. Yo he querido bromear con ellos un poco (perdonadme, no era mala mi intención), conmoverles, pero también alzar mi voz (de poeta, no de filósofo) para exclamar: “¡Dejad de buscar ideas ocultas, claves finales o sentidos últimos! ¡Dejad de leer y vivid! ¡Salid del texto! ¿Qué veis? ¿Sólo tinieblas? ¡No busquéis más!” No creo que me hagan caso: seguirán, afanosos y diminutos como letras del alfabeto, obsesionados por encontrar la Verdad a través de la palabra y el diálogo (Somoza 2000, 427-8).

Filotexto es el paradigma del ποιητής –*poietís*–, poeta, un creador, su ámbito es la ficción,²⁵ la mimesis, el medio elegido donde se conjugan las

24. Derecho de los ciudadanos de Atenas a hacer escuchar su voz en el espacio público, en la política.

25. Recordemos que las musas confían a los poetas la misión de hacer partícipes a los seres humanos del placer que experimentan los dioses gracias a la acción de estas nueve diosas: danzar levemente, contar historias verdaderas o ficticias para alegrar el corazón de los dioses (véase Hesíodo, *Teogonía*).

palabras con la *melete* –esfuerzo, trabajo– y con el arte elegido *τέχνη-techné*; su misión es no permitir que se olviden las dimensiones multívocas de la realidad. Como poeta, no busca la Verdad, por lo que su obra mimética no se contrapone a la educación recibida en la Academia con la intención de engaño –*ἀπάθη apathe*–, sino desde la alternativa de la mimesis erudita que conjuga la imaginación, la creatividad, la sensibilidad estética en una imitación simulativa (*phantastiké*).²⁶ Este proceso abre posibilidades para considerar y contrastar las propuestas platónicas sobre la formación unívoca de conseguir el conocimiento “real” y la virtud exclusivamente desde la razón; el texto eidético de Filotexto propone contrastar el proceso platónico de obtención de conocimiento sobre la Verdad con las necesidades irracionales que pueden caracterizar la esencia humana: el texto eidético funciona como *κατροπτισμός katroptismós* –reflejo, espejo, imagen utilizada con intención crítica–, que supera la concepción platónica de mimesis totalizadora, pero engañosa. Para Platón, un *katroptismós* interfiere en el proceso de conocimiento, es más, lo invalida, pues concibe que como espejo en movimiento “que gira hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar” (Platón, 459). El poeta tampoco compone su texto desde la figura del Ἔνοπτρον-Énopttron,²⁷ cuyo papel le correspondería –de acuerdo a la propuesta platónica– únicamente a dios, pues se constituye en el espejo de las cosas humanas, único gestor de una mimesis real y verdadera, y que además puede juzgar las cualidades del alma.

CONCLUSIONES

En la novela *La caverna de las ideas* podemos reconocer cinco niveles, al igual que en el proceso epistémico que Platón propone y esgrime como indispensable; esto se constituiría para él en razón suficiente, sería el verdadero obstáculo, para conseguir realizar una “mimesis” real y verdadera, capaz de relacionarse positivamente con la Psyqué, por lo que confiere a la mimesis del entramado de las acciones humanas en un texto

26. De fantasía, no verdadera.

27. Que permite contemplar, *speculum*, que hace visible.

el carácter de “imposible”.²⁸ La novela, como obra de ficción que aún la imaginación, la creatividad, la sensibilidad estética lo hace posible, abre la alternativa del conocimiento poético²⁹ desde la literatura, mediante un proceso mimético reflexivo y coherente en cinco niveles que funcionan como círculos concéntricos:

1. *El del autor real contemporáneo*, José Carlos Somoza y su decisión de crear *La caverna de las ideas* con referentes clásicos: manuscrito del siglo IV a.C., texto eidético que encierra un enigma, concebido como προσποιήματα-prospoiémata,³⁰ que presenta un aspecto falso –pero que supera el engaño– y utiliza *simulaciones* para figurar y representar los trabajos de Hércules como clave eidética de la obra. El autor real crea al poeta, Filotexto de Quersoneso, responsable de la eidesis que desarrolla la trama; crea al Descifrador de enigmas, Heracles Póntor quien busca descubrir la verdad, y al filósofo Crántor que pone en jaque las convicciones de los atenienses; también al Traductor en el decurso de sus complejas actividades de traducción. La novela nos recuerda que la poesía, aunque sea fruto de una simulación mimética, juega un papel fundamental en nuestra formación, utiliza alegorías como recursos literarios, pero no únicamente como demostración de *techne*, sino como una invitación a detenernos con atención, discurrir, interpretar, tomar lo que nos concierne, lo pertinente en el proceso de participación activa como lectores implicados.
2. *El del poeta, autor ficcional*, Filotexto de Quersoneso, creador del manuscrito con características de texto eidético dotado de una clave oculta como opción lúdica que responde a un proceso de mimesis erudita, una alternativa al conocimiento exclusivamente racional, utiliza simulaciones de las hazañas de Hércules como clave de la *eidesis*; consigue abarcar los cinco niveles de conocimiento platónico en la composición de su obra, logra así dinamizar la trama ficcional de la novela, elige que el filósofo Crántor utilice la metáfora del *libro-papiro donde se escribe y puede leerse nuestra propia vida*, concebida así como obra de arte, también fruto de la mimesis *phantastiké*.

28. Véase el cuadro sobre El Bien; y también las citas de *La caverna de las ideas* sobre los cinco niveles de conocimiento, páginas 425-6 de la novela.

29. María Zambrano lo llama “razón poética”.

30. Ficciones, simulaciones.

3. *El del editor del único papiro manuscrito original conservado de La caverna de las ideas*, Montalo, quien además incorpora comentarios, pone notas, ὑπογραφαί *hypographai* –apuntes o esquemas en los bordes del manuscrito–, crea un capítulo VIII falso en el que el Descifrador de enigmas habla directamente con el traductor, donde ocurre el secuestro del Traductor, para incitarlo a resolver los enigmas planteados en el texto, y le recuerda que: “es el autor quien tiene la última palabra sobre lo que sucede en el mundo de su obra, no nosotros...”.
4. *El del Traductor anónimo*, último de una serie de traductores que han muerto y no han conseguido llegar a finalizar la traducción completa de este manuscrito; este Traductor anónimo ayuda a construir, a su vez, el último nivel, cuando involucra a los lectores en sus comentarios en notas al pie de página y en el cumplimiento de su papel de lector implícito y de *hyphiguetés* –voz narrativa que dirige la trama–, distingue-señala-separa los capítulos tipográficamente convirtiéndolos en espacios dedálicos que han demandado *technasma*³¹ y *melete*;³² incorpora a los lectores como narratarios: “lector atento”, “lector curioso”, “lector perspicaz”, “lector que no debe creerse frases que son fantasías”; lector a quien explica, a quien suplica que no se sorprenda; de quien demanda su participación activa: “por favor, lector, dímelo”, “pido paciencia al lector”.
5. *El del logo fictus*, la realidad de la ficción que se resignifica en el pacto narrativo establecido al aceptar la lectura de la novela y la participación en la mimesis erudita desde los procesos de *eleos*,³³ *phobos*³⁴ y *katharsis*,³⁵ proceso cumplido como lectores implícitos a quienes concierne también la resolución de los enigmas planteados en el manuscrito eidético, la superación del reto platónico y con ello su protagonismo en el proceso de transformación del texto como artefacto en texto como objeto estético, donde se aúnan la reflexión sintiente y la emoción pensante del placer estético, implícitas en la literatura y su relación con el conocimiento de la realidad.

31. Habilidad.

32. Estudio, dedicación.

33. Compasión.

34. Temor.

35. Purificación.

6. La *eidesis* y su proceso mimético nos permiten descifrar los enigmas planteados por una realidad que necesita la concurrencia de la razón, las emociones, los sentimientos, el conocimiento y el autoconocimiento para aprehenderla integralmente, para sentir, gustar, pensar y actuar sobre ella.
7. El arte nos brinda la posibilidad de relacionar lo bueno con lo bello, no importa si es producto de la mimesis que permanece en el mundo sensible, tal vez por ello es más accesible a los humanos; Aristóteles reivindicará la poesía como más filosófica que la historia, pues puede ayudarnos a reflexionar sobre lo posible, no únicamente sobre lo real inmediato o lo ideal mediato.
8. El objeto del arte no es la verdad, las artes miméticas no se limitan únicamente a imitar la realidad y a intentar aprehender la verdad; su objeto es la experiencia del placer estético que fortalece nuestra formación integral y nos permite experimentar, imaginar, sentir, conocer, reflexionar, discernir y actuar desde las perspectivas multívocas de la realidad.

Finalmente, invitamos a discernir sobre la importancia de la palabra, al tener presente a Walter Benjamin y su reflexión sobre el lenguaje y la verdad: “En cambio, si existe una lengua de la verdad, en la cual los misterios definitivos que todo pensamiento se esfuerza por descifrar se hallan recogidos tácitamente y sin violencias, entonces el lenguaje de la verdad es el auténtico lenguaje” (Benjamin 1971, 8). ✱

Lista de referencias

- Andriopoulou, Demetrios. 1988. *Sense and perception in greek philosophy. Edición griega*, Αίσθηση και αντίληψη στην ελληνική φιλοσοφία. Tesalónica: Baniias.
- Azara, Pedro. 1995. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Barcelona: Siruela.
- Benjamin, Walter. 1971. “La tarea del traductor”. En *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa. *Andinavirtual*. <http://andinavirtual.uasb.edu.ec:8080/moodle/mod/folder/view.php?id=20799>.
- Freire, Raúl Rodríguez. 2012. “Argonautas. La correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin”. *Guaragua*. Año 16, n.º 41 (2012): 117-35. *Andinavirtual*. <http://andinavirtual.uasb.edu.ec:8080/moodle/mod/folder/view.php?id=20799>.
- Gomá Lanzón, Javier. 2005. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica.

- Gorri, Antonio Alegre. 1988. *Historia de la filosofía antigua*. Barcelona: Anthropos.
- Grimal, Pierre. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez Canales, Giovanni. 2016. “Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia”. *Bizantion Nea Hellas*, n.º 35. Santiago. *SciELO*. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100005.
- Kaufmann, Walter. 1978. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Murdoch, Iris. 1982. *El fuego y el sol: Por qué Platón desterró a los artistas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón. 1988. *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas revisadas por Conrado Egger Lanz. Madrid: Gredos.
- . 1988. *Carta VII*. Traducciones, introducciones y notas por María de los Ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó. *Scribd*. <https://es.scribd.com/document/226198527/Platon-Carta-Septima-pdf>.
- . 1988. *Diálogos V*. Traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santacruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- Schamun Vinci, María José. 2003. “La historia única en *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza”. *Revista Hispanista* 14, editada por Suely Reis Pinheiro. <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo123esp.htm>.
- Somoza, José Carlos. 2000. *La caverna de las ideas*. Madrid: Santillana.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2002. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Watzlawick, Paul. 2005. *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.

La capoeira y la música de protesta: mímesis solidaria en favor de la educación

*Capoeira and protest music: solidarity-based
mimesis in favor of education*

SANTIAGO RUBIO CASANOVA

Universidad de Las Américas, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.5>

Fecha de recepción: 5 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 3 de junio de 2019



RESUMEN

Dentro de las posibilidades de resistencia y, más aún, de supervivencia que tenían los esclavos, se encuentra la mimesis; concebida a manera de disfraz y apropiación del discurso del 'otro'; disfraz que ha logrado que los cimarrones puedan llevar su legado cultural hasta los presentes días. La transculturación y la antropofagia cultural dan cuenta de cómo la mimesis adopta, transmuta y adapta lo necesario de otras culturas para que los discursos sobrevivan más allá de sus enunciadore. Sus alcances han abarcado incluso a un género musical que aparece, a finales de la década de 1960, con una fuerza inusitada frente a la opresión que impone la dictadura de Da Costa e Silva en Brasil: la canción de protesta. Así, un canto estudiantil que pretendía la movilización del pueblo en contra del dictador termina resignificándose, décadas después, en una canción de capoeira, conocida hoy en muchos y distantes países como un canto a la libertad y un recuerdo latente de una esclavitud que parece no cesar del todo. Este artículo encuentra los posibles puentes que facilitan el uso de un mismo coro en las dos canciones mencionadas y analiza el proceso mimético por el cual resulta funcional para ambos temas, a pesar de haber sido estructurados con temáticas diferentes, en épocas y contextos disímiles.

PALABRAS CLAVE: mimesis, transculturación, antropofagia, cultura, oralidad, música de protesta, capoeira.

ABSTRACT

Among the possibilities of resistance and, more so, of survival developed by enslaved populations, we find the act of mimesis. Conceptualized as a form of disguise and as an appropriation of the discourse of the 'other', mimesis enabled maroons to maintain and extend their cultural legacy into the present. Transculturation and cultural anthropophagy make evident how mimesis adopts, transmutes and adapts what it sees as necessary from other cultures so that discourses may survive beyond their enunciators. Its expansive reach can be studied in relation to the musical genre that appears, at the end of the 1960s, with noteworthy strength in the face of the oppression imposed by the dictatorship of Da Costa e Silva in Brazil: protest songs. By means of mimesis, student songs that were intended to mobilize people against the dictator were resignified, decades later, in a capoeira song known today in many distant countries as a song of freedom and a latent memory of enslavement which has not fully ceased. This article searches for the potential bridges that facilitate the use of the same choir in the two songs mentioned and analyses the mimetic process that allows it to function for both themes, although they were structured according to different subjects, in different times and contexts.

KEYWORDS: mimesis, transculturation, anthropophagy, culture, orality, protest music, capoeira.

INTRODUCCIÓN

*Las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos [...]
El arte de los danzantes imita tan solo con el ritmo, sin armonía:
pues estos, con los ritmos de las diferentes posturas que adoptan,
imitan caracteres, pasiones y acciones.
(Bhabha 2013, 112)*

EN EL CONCEPTO de colonización existe, como su forma inherente, la anulación (o el intento) de una cultura por la imposición de otra. La cultura que está por ser eliminada, en cambio, procura sostenerse, a través de una de las formas de resistencia más importantes: apropiación del discurso dominante. Se podría decir, entonces, que existe en cierta forma, una doble apropiación: la cultura que ostenta el poder (cultural, armamentístico, político, económico) captura a la cultura subsumida y, a través del entendimiento, de sus mutuas diferencias (en esa quizá breve comprensión radica la apropiación y la captura), intenta anularla; la cultura dominada toma lo que puede del ‘otro’ (sus costumbres, ideología, religión y principalmente su lenguaje) para reafirmarse, visibilizarse y reexistir, es decir, intenta *parecerse* a su opresor para poder restarle poder, mientras fortalece subrepticamente su propia cultura. El texto de Homi Bhabha *El lugar de la cultura*, hace una aproximación a lo que representa esta apropiación y la mimesis:

El mimetismo colonial es el deseo de otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente un deslizamiento, su exceso, su diferencia (Bhabha 2013, 112).

Es decir, la cultura ‘dominante’ debe estar siempre en movimiento para establecer su diferencia; precisa renovar los mecanismos de opresión para mantenerla, porque el detenerse daría por resultado una semejanza tal, que sus parámetros ‘tipificantes’ (reconocibles) serían anulados, y al lenguaje colonizador le interesa lo opuesto: la ventaja, la disparidad.

La investigación se centrará –partiendo, desde luego, de algunos antecedentes necesarios– en un caso de apropiación del discurso cimarrón brasileño, que pasó de la relación esclavo-esclavizador a otra en la que la búsqueda

de libertad habría mudado de sentido: oprimido-dictador; se ha adueñado de otra expresión de insurgencia, subversiva en defensa de derechos humanos, no ya del negro hacinado en los ingenios azucareros, tabacaleros o cafetaleros sino inscrita en una manifestación popular, multiétnica y pluricultural. Una canción de capoeira adopta el coro de una canción de protesta: para los capoeiristas que viven fuera de Brasil, la canción le pertenece a un Mestre; para la historia brasileña es un himno en contra de la opresión de la dictadura.

A partir de las reflexiones precedentes, se procederá, como objetivo, a resolver algunas inquietudes emergentes: ¿qué dinámicas actúan a través de la mimesis de un discurso que, a pesar de usar las mismas y exactas frases (de ‘apenas’ un coro), tiene muchas otras implicaciones y semántica? Además, ¿cambió el concepto de esclavismo con la llegada de las dictaduras latinoamericanas?, ¿se renovó?, ¿cambió el sujeto de la enunciación, sus derechos? Este breve estudio intentará contestar estas interrogantes a través de un análisis discursivo. Se pondrá, así, en comparación a una canción de capoeira frente a un himno estudiantil de protesta en contra de una dictadura brasileña en los sessenta, para determinar cómo se produce ese distanciamiento (la cultura dominante que no permite la igualdad sino produce diferencia) ya entrado el siglo XX.

La esclavitud ha sido abolida; no obstante, la lucha por la libertad no ha terminado. Incluso en la actualidad, los términos, *opresión* y *esclavitud* siguen siendo materia fundamental de los discursos de activistas por los derechos humanos en Brasil. Más aún, cuando en la actualidad se están tomando decisiones a nivel político cada vez más excluyentes como el reciente retiro de Brasil del pacto migratorio de la ONU o la búsqueda del actual presidente Bolsonaro por declarar terrorista al movimiento que procura el uso de tierras improductivas –Movimiento de los Sin Tierra (MST) (Topazio 2015).

Frente a la injusticia social aún vigente, se analizará entonces qué es lo que hace posible que una canción de capoeira y una canción de protesta puedan mimetizarse la una *con/en* la otra, para desafiar a la opresión que aún le niega al pueblo equidad en sus derechos civiles. Por otra parte, el estudio mostrará cómo el otrora alfabeto e idioma desconocido por los esclavos –el del opresor– sigue siendo una herramienta de poder y control: cuatro siglos más tarde, y bajo la institución de la educación, el conocimiento sigue siendo algo prohibitivo para las minorías.

ANTECEDENTES

Se suele tomar como cierta la afirmación de que la capoeira nació en el siglo XVI como una forma de resistencia en contra del esclavismo, como una práctica clandestina, subrepticia a pesar de encontrarse a la vista de los captores y capataces, al disfrazarse de danza ritual. Es una de las teorías más aceptadas y, sin embargo, no está datada históricamente como para asegurar su precisión, debido a que la información escrita sobre el período esclavista en Brasil fue quemada por Rui Barbosa, ministro de Hacienda en el gobierno de Deodoro da Fonseca.¹

Si el respaldo escrito ha sido suprimido, la oralidad juega un papel preponderante para determinar lo que históricamente pudo haber sucedido. En las canciones que intentan definir a la capoeira, la versión que se difunde, de forma recurrente, es que se trata de una *lucha disfrazada en danza*, muchas veces relacionada con su entorno inmediato: el ingenio azucarero, uno de los lugares donde el esclavismo mostró su faz más cruel:

No tempo da colonização/ O chicote rolava nas costas do negro irmão/
Além de ser maltratado/ era forçado a trabalhar/ Corta cana, corta cana
/dentro do canavial/ E quando a noite chegava/ eles pensavam em descansar/
Mas era mais importante a luta da liberdade/ No meio da madrugada/
o negro ia praticar sua arma secreta/ chamada Capoeira/ Ê,
aê, aê/ Ê, aê, aêa.²

El negro, considerado más como un animal de carga, es sometido y explotado físicamente hasta la extenuación. La capoeira aparece en los cánticos –herencia de la oralidad y archivo corporal de su pasado– como una respuesta a la esclavitud y usa el cuerpo como herramienta beligerante. Sus cánticos, adscritos *a* y significantes *a través del* cuerpo son también un arma de resistencia. Si el esclavo tuviera acceso a escribir en el idioma del

-
1. La abolición de la esclavitud se fija en el año 1888, y en 1890 la práctica de capoeira pasa a ser sancionada en el Código penal de la República. Para mayor información con respecto a los antecedentes históricos de la capoeira véase la tesis de grado de Lea Tyrallova (2007, 14).
 2. En el tiempo de la colonización, el látigo rodaba en la espalda del hermano negro. Además de ser maltratado era forzado a trabajar: corta caña, corta caña dentro del cañaveral. Y cuando la noche llegaba, ellos pensaban en descansar. Pero era más importante la lucha de la libertad. A media madrugada el negro iba a practicar su arma secreta, llamada capoeira... (Topazio 2015).

esclavizador, podría acceder a un conocimiento que le permitiría entender y contrarrestar su situación; comprender el porqué de su cautiverio y las alternativas y leyes a las que se subsume. Por tanto, acceder a su idioma resulta una forma de acercarse al ‘blanco’, al portugués colonizador, y representa una amenaza para el sistema esclavizador, de ahí su supresión.³

Para que el registro del látigo tatuado en el cuerpo no muera con él –con el cuerpo– es necesario prevalecer, evocar y heredar la tradición. Frente a un alfabeto desconocido y prohibido (el que usa el portugués), la escritura no es una opción, el canto sí:

Fomos trazidos pro Brasil/Minha família separou/ Minha mãe ela foi vendida/ Pra fazenda de um senhor/ O meu pai morreu no tronco/No chicote do feitor/ O meu irmão não tem a orelha/ Porque o feitor arrancou/ Na mente trago tristeza/ E no corpo muita dor/ Mas olha um dia/ Pro quilombo eu fugi/ Com muita luta e muita garra/ Me tornei um guerreiro de Zumbi/ Ao passar do tempo/ Pra fazenda eu retornei/ Soltei todos os escravos/ E as senzalas eu queimei/A liberdade/ Não tava escrita em papel/ Nem foi dada por princesa/ Cujo nome Isabel/ A liberdade/ Foi feita com sangue e muita dor/ Muitas lutas e batalhas/ Foi o que nos despertou.⁴

En el cántico se muestra el sentir capoeirístico: la libertad no fue firmada, registrada en un papel, ni fue, como dice la historia, concedida por la princesa Isabel; la libertad fue conseguida con sangre y con dolor; la libertad se consiguió luchando y eso, en ausencia de opciones escriturales, solo puede ser retratado en lo ágrafo, la oralidad, el canto. Sin embargo,

-
3. Los colonizadores consideraban que la memoria cultural básicamente se radicaba en la religión y en la lengua, así que como mecanismos para borrarla se aplastó esa memoria con la suplantación de valores. Pero existían otros recursos de memoria: uno de ellos la música, [en la] que los colonizadores no repararon o lo hicieron con alguna tardanza [...], quizá porque en principio no veían en ella un grave peligro o les era de poco beneficio o valor; sin embargo, resultó ser una de las formas más poderosas de resistencia cultural (Guerrero y Lovato 2016, 42).
 4. Fuimos traídos a Brasil/ mi familia se separó/ mi mamá fue vendida/ a la hacienda de un señor/ mi padre murió en un tronco/ por el látigo del capataz/ mi hermano no tiene oreja/ porque el capataz se la arrancó/ en la mente traigo tristeza/ y en el cuerpo mucho dolor/ Pero un día/ me fugué hacia un quilombo/ con mucha lucha y mucha garra me torné un guerrero de Zumbi./ Al pasar del tiempo/ para la hacienda retorné/ solté todos los esclavos y las senzalas yo quemé/ *La libertad no está escrita en papel ni fue dada por la princesa cuyo nombre es Isabel.* La libertad/ fue hecha con mucha sangre y dolor/ muchas luchas y batallas/ fue lo que nos despertó (Da Silva 2019b).

estos cánticos de capoeira son, más bien, recientes. Se los ha escogido, no con base en su antigüedad sino en tanto y cuanto se ha convenido que responden a un imaginario que preserva algo de su historia,⁵ si bien mediada por una mirada retrospectiva con respecto a la esclavitud, que repite discursos aprendidos de generación en generación.

Ahora bien, el propósito de este análisis no es realizar un estudio pormenorizado del origen histórico de la capoeira o como discurso de los esclavos meramente, sino ponerlo en el plano de la mimetización, entendida aquí como la apropiación de nuevas formas discursivas que le han provisto de una característica principal que la sostiene y la mixtura: el camuflaje.⁶

TRANSCULTURACIÓN DE LA CAPOEIRA: EL MESTIZAJE DISCURSIVO

Los negros esclavos, a través de la capoeira se camuflan en su entorno para poder ser, para luchar por existir –no sobresalir–; para *ser*,⁷ paradójicamente, visibles a través de su lucha disfrazada en danza y el ritual, es decir: recurren a su método de lucha y resistencia invisible para ser visibilizados.⁸ Fanon, en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, al abordar el lenguaje colonizador desde el caso Martinica-Francia afirmará que “Hablar

-
5. Vieira dice con respecto a la memoria y oralidad en la capoeira: “Al final, el acto de composición de un discurso sobre el pasado es una interpretación condicionada por la inserción del sujeto en el contexto actual. Como afirma Maria de Lourdes Janotti: ‘para un declarante, la narrativa de sus recuerdos es el esfuerzo de un sujeto por construir su identidad’” (Vieira 1998, 43).
 6. En el sentido que propone el epígrafe de “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial” de Homi Bhabha citando a Jacques Lacan: “El efecto del mimetismo es el camuflaje [...] No es cuestión de armonizar con el fondo, sino de volverse moteado sobre un fondo moteado –exactamente la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana” (Bhabha 2013, 11).
 7. El cimarronaje es una insistencia en el Ser, pero no necesariamente una práctica de lo que fue el Ser africano en su extensión antes de ser traído como esclavo [...] El cimarronaje tiene conciencia de las nuevas circunstancias a las que el esclavo fue sometido y su propósito es reinventarse a sí mismo como un nuevo Ser... (León 2015, 185).
 8. En el documental *Mandinga em Manhattan*, varios mestres de capoeira dan su versión sobre lo que significa la mandinga (elemento fundacional de la práctica en sí); entre ellos se afirma: “Es el conocimiento de la invisibilidad que se extrapola en movimiento, la intangibilidad del capoeirista que lo acerca a la magia” (Faria 2004).

[como el blanco, el colonizador] es existir absolutamente para el otro [...], asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (Da Silva 2019a).

Y el esclavo buscó hablar como el portugués, juntando vocablos negros y tupí-guaraní en un principio –¿acaso como el criollo o el *creole* en las Antillas francesas?–, y luego portugués propiamente. Si bien su lucha por la equidad no ha cesado, ahora los movimientos reivindicativos negros están bastante más visibilizados en Brasil. Y la capoeira –a través de su propio lenguaje (no solo el portugués sino el compendio de elementos que lo constituyen y articulan como una actividad única y aglomerante: expresión corporal, teatralidad, gimnasia, danza, lucha y un etc. que se modifica de forma constante)– existe no solo para la población brasileña sino para decenas de países.⁹ La capoeira, además, es considerada como deporte nacional a partir del gobierno de Getulio Vargas en 1930 (Araújo Simões 2008, 62), es el segundo ‘deporte’ más practicado en Brasil –después del fútbol– y se la conoce, entrena e instruye en casi todo el planeta. Es decir, en algún punto, el aprendizaje del idioma colonizador, la comprensión de su realidad, del entorno hizo que ese efecto mimetizador se replicara de forma recurrente hasta superar las barreras de lo local para volverse una práctica reconocida por una vasta porción de la humanidad.

Sin embargo, es una existencia ambigua. Su propiedad es la indeterminación, ser subversiva incluso ante conceptos definitorios: la capoeira no es deporte, ni arte, expresión corporal, gimnasia, lucha, teatro, música, historia, filosofía de vida; es todo eso a la vez... y más.

VANDRÉ Y BARRÃO: UNA MÍMESIS SOLIDARIA EN LA BÚSQUEDA DE LIBERTAD

Cuando el pueblo sabe, no lo engaña un brigadier

Franco de Benedictis 2009

Hay una canción de capoeira que puede ejemplificar esta condición y propiedad de indefinición, de cambio, que evidencia cómo la opresión es una de las causas por las cuales la mimesis se hace presente culturalmente

9. Faria propone en su documental que son más de 160 países en los cuales se practica la capoeira para el año 2004 (Faria 2004).

para ayudar a que las culturas sobrevivan a su exterminio. Llama la atención por su particular armonía, por el uso de varios instrumentos musicales que no son solo los básicos de capoeira (berimbau, atabaque, pandeiro). La canción, pletórica en angustia, aborda la temática de la diferencia existente entre las condiciones de los esclavos y los subyugadores para acceder a la escritura, la lectura y, en particular, al conocimiento (educación): la dificultad en la apropiación del lenguaje del otro. El tema se llama: “A licão”; su autor, Mestre Barrão.¹⁰ A más de ello, lo que resulta una característica propicia para este análisis es que este tema ha tomado el coro de una canción de protesta popular brasileña, del autor Geraldo Vandré. Lo que viene a continuación será mostrar cómo un discurso sobre esclavitud se mimetiza, camufla, aparece y desaparece en el discurso subversivo de protesta.

Como muchas canciones de capoeira, esta trata sobre la esclavitud, el cañaveral, pero además menciona una lección aprendida y la dificultad de expresarse –¿de ser?– que tienen los negros en su contexto histórico. Se trata en este caso de una canción más bien ‘actual’ (década de los 90) que conserva casi con exactitud los acordes de una canción anterior (1968) y que construye su letra a partir de ella, incluso conservando algunas de sus palabras clave y su rima. Sería absolutamente reduccionista hablar de un posible plagio. Por el contrario, aquí existe un homenaje: se ha tomado una canción icónica y se la ha revalorizado desde un discurso que lleva siglos heredándose. ¿Qué sucedió entonces? ¿No trata, acaso, la capoeira de mantener en sus cánticos las costumbres negras e historias de esclavitud y lucha?, ¿por qué se apropió de un himno popular que sirvió para combatir la dictadura en Brasil?¹¹ Una posible respuesta puede radicar en una visión transculturadora y mimética, concebida en Brasil: la antropofagia cultural.

-
10. Marcos da Silva, mestre Barrão, un compositor y capoeirista brasileño. Ha escrito un sinnúmero de canciones reproducidas algunas de ellas en cerca de una decena de discos con distribución a nivel mundial. Sus temas se han vuelto muy populares –entre otras razones– porque es fundador de uno de los grupos transnacionales de capoeira más grandes, con más de 20.000 alumnos en el planeta (Da Silva 2019a).
 11. La canción de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, más conocido como Geraldo Vandré, fue tomada como un llamado a la movilización en contra de la dictadura, en ese tiempo precedida por Arthur da Costa e Silva, pero que duraría hasta 1985. Ganó un segundo premio en el III Festival Internacional da Canção en Brasil, e inmediatamente fue censurada bajo el decreto A1-5; a su vez, esto la instauró como himno popular antidictatorial (Letras.com.br 2019).

Inspirada en las prácticas caníbales de las comunidades indígenas autóctonas del Brasil,¹² la antropofagia cultural es un movimiento artístico promovido principalmente por el poeta Oswald de Andrade en 1928, cuando aparece el Manifiesto Antropófago. A breves rasgos, su propuesta defendía la idea de que algo que usó el colonizador para arrebatar al pueblo brasileño su valía, para rebajarlos a la categoría de *salvajes* y *herejes* –su canibalismo–, podía erigirse como una característica, un indicio de una identidad diversa, violenta y conflictiva, pero propia y versátil; que se mimetizaba con otras, para luego ser modificada (“digerida” dice el Manifiesto Antropófago, 1928), dependiendo del valor espiritual que estas podrían aportarle: “el caníbal es un polemista, pero también es antologista [...] solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales” (De Andrade 1928, 1).

Bajo la consigna de “solo interesa lo que no es mío” (1), la antropofagia cultural justificaba la apropiación y la posterior transmutación (*digestión* se dijo en términos antropofágicos) de todo cuanto pudiera resultar benéfico para enriquecer su cultura. La mimesis que se produce en la antropofagia cultural consiste, entonces, en un reconocimiento del valor del ‘otro’ y no de servilismo o privilegio de lo foráneo sobre lo local; se asimila y se apropia de lo ajeno para fortalecer y acrecentar su cultura, no para ir en desmedro de lo ‘propio’. La originalidad, entonces, resulta lo de menos: “no será original, pero es nuestro” dice el autor brasileño Manuel Bandeira (1929, 10). La mimesis pasa de una absorción de la cultura de un ‘otro’ a una legitimación de lo adaptado *por* y *para* las necesidades, circunstancias y costumbres propias.

Haroldo de Campos, en otro gesto ‘caníbal’, definía a la antropofagia como una transculturación¹³ (devorando el concepto de Ortiz) o transvaloración de una cultura a otra (De Campos 2000, 4). La transcul-

12. No se debe olvidar que la etimología del término *capoeira* no es africana ni afrobrasileña; es luso-indígena. Es decir, las proximidades entre la capoeira y lo indígena-brasileño no son, en lo absoluto, aventuradas (Faria 2004).

13. “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturización” (Ortiz 2002, 6).

turación (o transvaloración, o antropofagia) se ha manifestado en esta canción en varias etapas. A continuación, se describirán las más importantes al comparar las canciones de mestre Barrão y Vandré. Primero, los temas:

Barrão – “A Lição”:

- I. Eu li a respeito/ Aprendi a lição/ As mulheres chorando,/ E os homens no chão/ As crianças gemendo,/ E o feitor com a chibata na mão (bis).
- II. O filho do negro era escravo/ O do coronel tinha liberdade/ Pra estudar na capital/ E do negro/ No arraial/ Onde o lápis do negro/ Era foice/ E o caderno/ Canavial.
- III. *Coro - Vem vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer* (Marcos Da Silva 2019)¹⁴.

Vandré – “Pra não dizer que não falei das flores”:

- I. Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/Somos todos iguais/ Braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas/ Campos, construções/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção.
- II. Pelos campos há fome/ Em grandes plantações/ Pelas ruas marchando/ Indecisos cordões/ Ainda fazem da flor/Seu mais forte irmão/ E acreditam nas flores/ Vencendo o canhão.
- III. Há soldados armados/Amados ou não/ Quase todos perdidos/De armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam/ Uma antiga lição/ De morrer pela patria/ E viver sem razão.
- IV. Nas escolas, nas ruas/ Campos, construções/ Somos todos soldados/ Amados ou não/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não.
- V. Os amores na mente/ As flores no chão/ A certeza na frente/ A história na mão/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando/ Uma nova lição.
- VI. *Coro - Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer*¹⁵ (Vandré 2019d; el énfasis me pertenece).

-
14. Se ha preferido dejar las canciones en su idioma original para no restarles su musicalidad y métrica. Sin embargo, para términos de análisis resulta un tanto más funcional el tomar los fragmentos a continuación traducidos: Yo leí al respecto/ Aprendí mi lección/ Las mujeres llorando/ Y los hombres por el piso/ Los niños gimiendo/ Y el capataz con el látigo en la mano/ El hijo del negro era esclavo/ Y del Coronel tenía libertad/ Para estudiar en la capital/ Y el del negro/ En el arrabal/ Donde el lápiz del negro era un machete/ Y el cuaderno/ El cañaveral./ *Coro/ Ven, vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera el acontecer* (la traducción me pertenece).
 15. Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Somos todos iguales/ Cogidos del brazo o no/ En las escuelas, las calles/ Campos, construcciones/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción. En los campos hay hambre/ En las grandes planta-

El autor de *A Lição* no es ya un esclavo negro-africano, es, más bien, un maestro –*mestre*– fundador de un grupo transnacional que tiene mucho alcance discursivo en el mundo capoeirístico (20.000 integrantes a nivel internacional).¹⁶ El tema propone: “Leí al respecto, aprendí mi lección”; y ya desde ahí, las diferencias con la sociedad esclavista están marcadas: ya no se trata del discurso de un iletrado, un analfabeto; es alguien que aprendió su lección al *leer* la historia dolorosa de la esclavitud, que describirá en distintos matices de escarnio. Si ya no se vive en la esclavitud, es necesario leer al respecto, conocer el pasado para que no vuelva a ocurrir. En la década del 60, por otra parte, la canción de protesta asume la nueva lección, aquella que implica avanzar, caminar y para ello es necesario ser soldados “En las escuelas, las calles/Campos y construcciones”; unirse a luchar para que se entienda que “somos todos iguales”. Como se dijo, el oprobio sufrido en la esclavitud es descrito y si bien no ha sido experimentado (ya no el tatuado en el cuerpo e inscrito en otro tiempo) ha sido apprehendido a través de un idioma que ha costado mucha sangre aprender.

El fragmento del tema de Barrão: “las mujeres llorando y los hombres por el suelo. Los niños gimiendo y el capataz con el látigo en la mano” se forma de la estrofa de Vandré en la que se dice “los amores en la mente y las flores por el suelo, la certeza en la frente y la historia en la mano”. Parece como si en la composición de protesta se tratara de explicar que aun en la dictadura se puede marchar con el amor en la mente para mantener la esperanza. En la canción sobre la esclavitud, las mujeres lloran por los hombres en el suelo que, como las flores, yacen allí en la canción de Vandré. Por sustitución metonímica: flores como hombres, ambos de-

ciones/ Por las calles marchando/ Cordones indecisos/ Todavía hacen de la flor/ Su más fuerte refrán/ Y creen en las flores/ Venciendo al cañón / Hay soldados armados/ Amados o no/ Casi todos perdidos/ Con armas en la mano/ En los cuarteles les enseñan/ Una antigua lección/ De morir por la patria/ Y vivir sin razón/ En las escuelas, en las calles/ Campos, construcciones/ Somos todos soldados/ Amados o no/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Somos todos iguales/ Tomados del brazo o no/ Los amores en la mente/ Las flores por el piso/ La certeza en la frente/ La historia en la mano/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Aprendiendo y enseñando/ Una nueva lección./ Coro/ Ven, vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera el acontecer (la traducción me pertenece).

16. Mestre Barrão tiene, en la actualidad, escuelas en Canadá, Brasil, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Rusia, China, Trinidad y Tobago, Kazakstán, Ucrania, Serbia, Azerbaiyán, Francia, Reino Unido, República Checa, Angola, Turquía, Japón, Barbados, Bielorrusia, República Dominicana y Polonia (Vancouver 2014).

rrumbados, exánimes; en definitiva, en la canción de capoeira se muestra cómo el espacio para la vida, para la propia existencia del esclavo ha sido negado por su victimizador. En la de protesta tampoco hay demasiado espacio para la vida, pero es menester reclamarlo en nombre del amor, no de la violencia. Pero, de alguna manera, en ese reemplazo de palabras (hombres por flores) existe una apropiación tácita, una estratagema: allí donde no hay espacio para la vida, ¿cómo puede ser posible siquiera *pensar* en una imagen más poética, en el amor? Barrão propone, quizá, en esta yuxtaposición de las letras de ambos temas, que en la dictadura fue posible pensar que las flores (su más grande refrán fueron las flores, dice la canción) eran capaces de “ganarle al cañón”, pero luego están por el suelo. En la esclavitud los negros lucharon contra la policía militar pensando que podrían vencer, luego están por el suelo. Pero en términos de resistencia, mucho tiempo después, hay cómo dar cuenta de que ambas canciones encuentran su motivación: a la final, con tanta muerte encima... a pesar de ella, eventualmente se venció.

Quizá, el reemplazo que más llama la atención en esa estrofa es el cambio de “el capataz con el látigo en la mano” (Barrão), por “la historia en la mano” (Vandré). Si se considera, entonces, que la canción de capoeira está refiriéndose cinco décadas después a la esclavitud: el analfabetismo –y para ello usa la canción de Vandré sobre caminar-avanzar con la educación, y además con la certeza de una historia de esclavitud que se logró abolir gracias a la lucha de un pueblo–, se puede decir que existe, a la vez, en ese acercamiento entre contenidos, una protesta que se actualiza en la canción de capoeira como un problema sobre el saber (la conciencia), la falta de educación que no ha sido superada por completo. La historia ha invisibilizado y ha intentado anular a los cimarrones y esclavos brasileños; así, la historia ha sido tan –¿más?– drástica y nefasta como el látigo.

En los siguientes versos: “El hijo del negro era esclavo/ Y del coronel tenía libertad/ Para estudiar en la capital/ Y el del negro en el arrabal” se puede ratificar la certidumbre de más y futura esclavitud: el hijo de un esclavo está condenado en un sino determinista: también será esclavo, la opresión heredada. Pero, además, aparece una marcada diferencia, no solo con el blanco portugués, sino con el “coronel”: palabra ambigua que marca tanto un rango de la policía militar (los perseguidores en la esclavitud) como de la milicia en la dictadura. El que tiene autoridad, tiene también libertad (la poseen, la administran). Pero ambos términos están enmarcados en tor-

no a la educación, al saber. Aparecen las diferencias socio-económicas que quedan expuestas: el hijo del negro estudia en el arrabal, pero el del coronel, no, él estudia en la capital. La diferencia señala con claridad la distancia entre el centro (la ciudad letrada)¹⁷ y el margen, desde su acceso a la libertad del saber pero, también manifiesta una estratificación económica del saber.

En el arrabal, “donde el lápiz del negro era un machete y el cuaderno el cañaveral”, se hace manifiesta, se acentúa, entonces, el analfabetismo, la precariedad para poder grabar un discurso que se sitúe en otra parte que no sea el cuerpo. Es parte de lo que la maquinaria colonial genera sistemáticamente como su intento de eliminación discursiva, identitaria e histórica. También es preciso interpretar en el texto cómo cuerpo y cañaveral se convierten en un lienzo en dónde grabar el relato del esclavizado. En esa convivencia donde el trabajo hace que esclavo y caña se trocean, donde el hábitat se convierte en sujeto y el sujeto en hábitat, donde existe una dependencia en el hecho de que el cuidado al cosechar la caña se transforma en el cuidado de la propia vida del esclavo, se produce un acercamiento. Esta proximidad entre el esclavo y su sembrío es común no solo en la oralidad y cánticos de capoeira. Es una cercanía que se ha retratado culturalmente como una hermandad, como solidaridad mimética, también, y un elemento que trastoca la identidad del esclavo desde el dolor. Así, Fernando Ortiz (2002) decía para el caso de la máquina de la plantación¹⁸ cubana:

Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumentario. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas, fueron molidos y estrujados

17. En tanto Rama expone la posibilidad de ver cómo son los grandes centros (ciudades capitales o más importantes) y sus actores modifican, alteran y determinan lo que se toma por cultura. Para más información, véase Rama 2004.

18. Lo singular de esta máquina [la plantación] es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos negros y centenares de miles de coolies provenientes de India, de la China, de la Malasia. Esto, sin embargo, no es todo. Las máquinas plantacionales ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial [...], subdesarrollo africano [...], población caribeña [...]; produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, palenques de cimarrones, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte... (Benítez Rojo y Molinero 2010, 24).

para sacarles su jugo de trabajo. No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transmigración de ambientes, de culturas, de clases y de coincidencias [...] Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, *siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo, de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo.* (86-90; el énfasis es mío).

En la canción de Vandré también existe una mención directa a la plantación: (¿Acaso de caña, de café, de tabaco?, ¿en Venezuela, Ecuador, Colombia, las islas de El Caribe?): “Por los campos hay hambre/ *En las grandes plantaciones*/ Por las calles marchando/ Indecisos cordones/ Todavía hacen de la flor su más fuerte refrán/ Y creen que la flores /Vencerán al cañón”. Y al igual que en la canción de Barrão, la canción de protesta pone en contraste lo que sucedía en la zona rural con lo que sucede en la ciudad. En la plantación existe hambre, pero en la ciudad cobra un sentido figurativo, no muy distinto aunque evocador: prima y es voraz el hambre de libertad.

Luego de la reflexión con respecto a la maquinaria de la plantación y el *flower power*,¹⁹ cabe abordar el punto más álgido de encuentro entre los dos temas en cuestión. El punto de contacto y donde se concentra, aún más, la mimesis²⁰ entre un tema y otro se da en el coro de ambas canciones, en concreto en la frase: “ven vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera acontecer”. En la canción de Barrão se establece, mediante el mencionado coro, el fin de la pasividad, del marasmo al que somete la ignorancia. Toda la historia de la esclavitud ha estado signada por la opresión permanente, sin posibilidad de cambio: una subyugación heredada por generaciones.

Es perentorio retirarse, moverse, caminar.²¹ Barrão no hace uso de la palabra *caminando* y, paradójicamente, es una de las más importantes en la canción de Vandré²² en la arenga a *continuar*, a movilizarse, a actuar.

19. Para más información al respecto véase (Morales Agüero 2019).

20. Mimesis antropofágica, pues es un homenaje, como se dijo, al valor político, subversivo y cultural del tema de Vandré.

21. Vale recordar que la canción de Vandré empieza con el siguiente verso: Caminando e cantando e seguindo a canção/ Somos todos iguais/ braços dados ou não...

22. *Para não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, es el título completo con el que se publicó la canción.

Porque desde la mirada del capoeirista actual, no se hizo nada por los esclavos y su cultura sino hasta entrado el siglo XX, en particular hasta el gobierno de Vargas, como ya se mencionó. Para Barrão recién se empieza a salir de la esclavitud, se empieza a caminar.

En la canción de protesta en contra de la dictadura, caminar es una constante: no se puede detener lo que resulta imperativo: desplazarse, avanzar frente al escarnio, la injusticia y el letargo al que ha sido reducido el pueblo por la dictadura; las marchas en las calles de Brasil están constantemente acompañadas de canto como un símbolo pacífico de inconformidad; hay un proceso que ya ha comenzado y no se puede esperar más: “quien sabe hace ahora, no espera que “[el fin de la dictadura] acontezca”. La gente marcha en todas partes, su tránsito en sí mismo es una arenga a la unión, no basta con esperar, tampoco con saber, hay que hacer algo para seguir.

En la canción sobre la esclavitud, el moverse tiene que ver con el hecho de que no basta con saber la historia a través de lo que ha logrado transmitir la oralidad –ya no más–. Son otros tiempos, no puede ocultarse más la esclavitud a las nuevas generaciones, es preciso que puedan leerla, entenderla y luego, sí, proscribirla. La historia escrita del negro esclavo y del ingenio azucarero ha sido literalmente quemada, como ya se precisó, pero está tatuada en el cuerpo, en los latigazos y en los cientos de miles de cortes de la caña. Ya no es suficiente. La alfabetización es necesaria para que el dolor no vuelva a ser el látigo que escribe en un lienzo corporal. La libertad está en el saber, en la educación, en la apropiación del lenguaje del ‘otro’ y en el acceso al centro, a la ciudad (a sus beneficios). Porque esclavo y caña han sido uno en la esclavitud ya por mucho, y “el azúcar es un don científico de [toda] la civilización” dirá Ortiz;²³ la superación de la esclavitud debería ser, también, un patrimonio de todas las sociedades civilizadas.

Escribir para existir, saber para ser y para hacer resumirían la consigna del pueblo esclavizado. La dictadura, como supresión de la ley, del libre pensamiento y de Dios (o dioses: orixás, por ejemplo) por decreto, deriva

23. Ortiz hace alusión al contrapunteo entre el tabaco y la caña y las implicaciones culturales locales, regionales y mundiales que tiene. En la capoeira no es esquivo este concepto que parte de Cuba. Por ejemplo en esta canción: “Soy guerrero tengo fe y tengo creencia porque me baso en una bendición que heredé de los orixás soy caña fuerte soy hoja de tabaco, caña caiana mi dulzura de caña es dura de derribar”. Para ver el texto original de “Corta cana no canavial”, véase Grupo Capostana 2019.

en otra forma de esclavitud. Ambos temas son himnos al derecho de saber, a educarse, y que, mirados desde distintas décadas y pulsiones, apuntan a denunciar y abjurar de una de las herramientas más reincidentes e implacables de la esclavitud y la opresión: la imposibilidad de la libre expresión. Los que detentan el poder siguen siendo aquellos que interponen las armas para someter cualquier forma de opinión, restar cualquier derecho y, si así conviene, castigar y silenciar.

En la canción de capoeira no se habla de caminar, sí de irse y unirse a hacer. Para un *mestre* de capoeira, que pretende retratar una época, decir *caminemos* involucra una lucha previa, incluso la muerte para alcanzar a desembarazarse de su encarcelamiento. Decir *cantemos* sería tautológico, no hace falta: *decir* es *cantar* y es vice-vérsico; desde su pasado más remoto no ha existido otra forma de expresión y reivindicación cultural, religiosa, social, política, idiosincrática.

La mimesis facilita la unión de pasado, presente y futuro, para comprender el concepto de lo que implica la opresión y, más aún, toda la lucha que se precisa para alcanzar la libertad. Porque el discurso capoeirístico es mimético y antropófago en tanto toma de la canción de protesta lo que tiene valor; no se trata de una total renuncia cultural; es mixtura, es otro disfraz para perdurar en un pasado popular, o en dos, en tres...

Pero si se asume que la canción cimarrona de la capoeira es antropofágica porque encuentra valor en su ‘antecesora’, la canción de protesta, es preciso aclarar que la relación, en realidad, es de intercambio. Vandré tampoco era, en lo absoluto, alguien ajeno a la capoeira. Su segundo disco, llamado *Hora de lutar*, publicado en 1965 (dos años antes de la edición de “Para que no digan que no hablé de las flores”), consagra dos temas claramente diferenciables como capoeirísticos: “Ladainha” (un tipo de canción de la capoeira más pausada y que cuenta historias a través de largas estrofas) (Vandré 2019c) y “Hora de lutar” (donde dice, por ejemplo: quem sabe da vida espera/ dia certo p’ra chegar/ capoeira não tem pressa/ mas na hora vai lutar/ por você... por você...) (Vandré 2019b). Pero, para obedecer un poco a la dinámica de este corto análisis, que parte de un tema ‘actual’ hacia varios pasados... yendo hacia atrás, hacia su primer disco, tiene un tema llamado “Berimbau” (Vandré 2019a): “Capoeira que é bom não cai,/ mas se um dia cai, cai bem/ capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar”. La capoeira mandó a que Vandré hable por ella, y él se apropia del discurso de lucha del ‘otro’ capoeirista.

Para un cantante de protesta, el hecho de tener un pasado, acervo y emblema cultural relacionado con la resistencia nacional en la capoeira y, más aún en la lucha, resulta por demás apropiado también para devorar sus temas y motivos. El resultado es que cuando se quiere luchar contra la dictadura, la audiencia tendría un eco de voces en una canción de un autor que canta contra los males y desventuras de miles (Nuzzi 2015), a través de siglos; es más, alimentando el hecho de que cosas ‘similares’ (no iguales) ya han tenido lugar en el pasado y que no es posible dejar que vuelva a suceder: las injusticias de hoy vienen cargadas con dolores pasados, con cuerpos, con indios, con esclavos, con marginalidad y ahora con dictadura.

La canción de protesta asimila el valor de la capoeira en tanto lucha; a su vez, la capoeira toma ese reconocimiento que le ha sido otorgado por Vandré y su lucha por la libertad en medio de la dictadura de Da Costa e Silva y transgrede su discurso para capturar nuevas motivaciones en pro de la educación como un problema no superado desde el siglo XVI (un tema todavía esclavizante).

Para finalizar, habría que decir que se ha destacado aquí apenas uno de innumerables casos de mimesis, antropofagia cultural y transculturación musicales, hay muchos más de los que quizá sea pertinente nombrar uno: “el de Manoel dos Reis Machado –mestre Bimba– quien fue llamado por Charlie Byrd para realizar una presentación junto a su trío. Esto es muy significativo si se piensa que Byrd junto a Stan Getz popularizan la bossa nova brasileña por todo el mundo” (Berendt, Huesmann y Reuter 2002, 549). Un berimbau inserto en el jazz, la diáspora afro en pleno. La bossa nova que se mimetizó, devoró el jazz para ser conocida por el mundo y mestre Bimba... presentando al mundo el instrumento sagrado de la capoeira (Jungers Abib 2008, 76).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Si bien se ha hecho un recorrido sobre un ejemplo de mimesis, apropiación y antropofagia cultural, no se ha intentado equiparar el discurso capoeirístico y el de la canción de protesta; a pesar de tomar, uno del otro, términos, frases enteras y cualidades, de hecho, no son lo mismo, no obedecen quizá a las mismas motivaciones, pero seguro que dialogan desde intereses comunes: la libertad, la igualdad, la justicia, el derecho a saber, a expresar, la lucha por los más altos ideales. Además, en lugar de tratar de establecer una

jerarquía entre ambos o peor aún de igualarlos quizá, para cerrar, sería más apropiado volver a la reflexión de Bhabha (sobre ese desplazamiento continuo para que el otro sea reconocible: algo casi igual, pero no lo mismo); decir –luego de entrever una canción de capoeira que dialoga con una de protesta y a los blancos, indígenas, mulatos, mestizos, negros, etc., cantando sobre la esclavitud y la injusticia social de este y otros tiempos– que tal vez los dos temas (cántico de capoeira y la copla de protesta) si bien se parecen, heredaron lo mejor en tanto a la resistencia de sus épocas y discursos propios, pero también ajenos y, en los términos en que Ortiz comprendía la transculturización, aclarar que: “[a]l fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos (Ortiz 2002, 6).

No se ha intentado, tampoco, afirmar a los nuevos procesos de opresión abordados en los dos temas musicales como si retrataran una esclavitud exacta a la sufrida en el siglo XVI en América. Sí se ha propuesto que el término esclavitud se ha ido transformando y tiene otras connotaciones que no niegan su pasado de extracción africana, tráfico, navíos negreros, y explotación en el continente; por el contrario, lo reconocen y se apoyan en él para proyectarse a futuro: mientras no se reivindicuen aún más derechos para el pueblo, una esclavitud atenuada, pero similar, podría volver.

Caetano Veloso y Gilberto Gil proponen desde su género la canción de protesta y el tropicalismo en “As camelias do quilombo do Lenblon”: “Las camelias²⁴ de la segunda abolición vendrán’. ‘Porque aún queda una abolición por completar. Faltan elementos fundamentales como *la cesión de la tierra, la adopción de procesos educacionales, el empleo, la inclusión, la solución definitiva de la cuestión racista...*” (Galillea 2016; el énfasis es mío). Se trata, entonces, de una nueva abolición para una nueva esclavitud. Todos estos temas, como apenas se mencionó al inicio de este análisis están ‘actualizándose’ en Brasil con la llegada del nuevo gobierno. Así, hay en Veloso una suerte de premonición al recordar, en una entrevista publicada por el diario *El País* en España, la letra de su canción –y en esos

24. Dice Veloso con respecto a su canción: “El quilombo de Leblon fue muy importante en el movimiento abolicionista porque acogió no solo a los negros militantes esclavos sino a intelectuales. La princesa Isabel, autora del decreto que puso fin a la esclavitud, escogió la camelia como símbolo del movimiento, las camelias que se cultivaban en aquel refugio” (Galillea 2016).

precisos temas— tres años antes de las decisiones tomadas en la actualidad por Bolsonaro; también se podría decir que se trata ‘tan solo’ de una historia recurrente. No será la misma esclavitud, se dijo, pero en esos retornos hay males que se mimetizan, hay recuerdos que, por lo parecidos a hechos pasados, alertan y espantan. Dice Veloso desde Madrid, avizorando nuevos riesgos desde el año 2016: “Duele ver en las manifestaciones a personas pidiendo la vuelta de la dictadura. Afortunadamente son una minoría. Seguro que en España y Portugal también hay quien piensa que era mejor con Salazar, con Franco” (Galilea 2016). ✱

Lista de referencias

- Araújo Simões, R. M. 2008. “La performance ritual de la rueda de capoeira angolana”. *Revista Textos do Brasil* (14): 61-9.
- Benítez Rojo, A., y R. Molinero. 2010. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Bhabha, H. K. 2013. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Da Silva, M. 2019a. *A Licão*. <https://www.youtube.com/watch?v=rvUs0Ya8AK4>.
- . 2019b. *Guerreiro do quilombo*. <https://www.youtube.com/watch?v=93km-qUeJWN8>.
- De Andrade, O. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia* (1).
- Faria, L. 2004. *Mandinga em Manhattan*. https://www.youtube.com/watch?v=K_y_84AwQIO.
- Franco de Benedictis, P. A. 2009. *Para el pueblo lo que es del pueblo*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pif3ao3aXME>.
- Galilea, C. 2016. “Caetano Veloso y Gilberto Gil, dos grandes de la canción”. *El país*. https://elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456929894_554013.html.
- Grupo Capostana, C. 2019. Traducciones. <https://capostana.wordpress.com/traduccion/>.
- Guerrero, F., y E. Lovato. 2016. “La bomba del Valle del Chota y Río Mira”. *Traversari: Revistas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión* (3). https://issuu.com/cce gobec/docs/traversari3_final_9a6a8bcf2c1203.
- León, E. 2015. “Acercamiento crítico al cimarronaje a partir de la teoría política, los estudios culturales, y la filosofía de la existencia”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Letras.com.br. 2019. *Biografía de Geraldo Vandré*. <http://www.letras.com.br/#!-biografia/geraldo-vandre>.

- Morales Agüero, J. 2019. “Flores contra fusiles”. <https://verbiclar.wordpress.com/2013/09/25/flores-contrafusiles/>.
- Ortiz, F. 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra/Música Mundana Maqueda.
- Rama, A. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar.
- Topazio, G. de C. 2015. *Negro na senzala*. <https://www.youtube.com/watch?v=I4ycaVotqqs>.
- Tyrallova, L. 2007. *Capoeira-Arte marcial ou filosofia da vida*. http://is.muni.cz/th/110274/ff_b?furl=%2Fth%2F110274%2Fff_b;so=nx;lang=en;info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dcapoeira%26start%3D1.
- Vancouver, G. A. C. 2014. “Axé Vancouver-Mestre Barrão”. axe.vancouver.com/mestre-barrao/.
- Vandré, G. 2019a. *Berimbau*. <https://www.youtube.com/watch?v=YiCgS-c03Es>.
- . 2019b. *Hora de lutar*. <https://www.youtube.com/watch?v=BFU7sEjqIcQ>.
- . 2019c. *Ladainha*. <https://www.youtube.com/watch?v=Lk7MoPXZ8k4>.
- Vieira, L. R. 1998. *O jogo da capoeira: Corpo e cultura popular no Brasil*. 2.^a ed. Río de Janeiro: Sprint.

Las vanguardias artísticas y su deseo: oscilación estética de la contradicción

*Artistic vanguards and their desire: the aesthetic
oscillation of a contradiction*

SEBASTIÁN TERÁN ÁVALOS

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.6>

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2019



RESUMEN

La comprensión de las relaciones y las representaciones sociales se da en el reconocimiento de sus articulaciones y contradicciones, tanto internas como con su entorno. Un análisis de las vanguardias artísticas del siglo XX, debe considerar la coyuntura de crisis de la modernidad capitalista, que propició su rivalidad con representaciones del arte burgués en una disputa por la realidad y el arte bajo la idea de transformación de la realidad en la búsqueda del progreso absoluto y la abundancia –objetos del deseo moderno–. La literatura de Pablo Palacio y la pintura de Pablo Picasso ilustran el vínculo entre vanguardias artísticas y arte burgués moderno, en su identificación con los mismos objetos de deseo y la convivencia de opuestos en esta unidad histórica, evidenciando la contradicción de la revolución vanguardista y su “espíritu de la utopía” moderno.

PALABRAS CLAVE: Pablo Palacio, Pablo Picasso, vanguardia, contradicción, deseo, objeto, mimesis, barroco, residual, oscilación, monstruo.

ABSTRACT

Our understanding of relations and social representations occurs in our recognition of their internal and external articulations and contradictions. An analysis of the artistic vanguards of the XXth century, must thus consider the conjuncture created by modern capitalism's crisis which sparked its rivalry with the representations of high bourgeois art, in a dispute for reality and low art, under the perception that reality may be transformed in the search for absolute progress and abundance –objects of modern desire–. The literature of Pablo Palacio and Pablo Picasso's painting illustrate the link between artistic vanguards and modern bourgeois art, in their identification with the same objects of desire and the coexistence of opposites in this historical unity, demonstrating the contradiction of the avant-garde revolution and its modern “utopic spirit”.

KEYWORDS: Pablo Palacio, Pablo Picasso, vanguard, contradiction, desire, object, mimesis, baroque, residual, oscillation, monster.

LAS RELACIONES DE los seres humanos se estructuran en una tensión conflictiva. Esta tensión surge de la satisfacción de necesidades e intereses sociales, así como de la configuración del deseo que da sentido de unidad a la experiencia humana (Girard 1998). Se trata de una oscilación de la vida que se expresa de distintas maneras y en distintos momentos de la historia, a partir de la que se configuran representaciones imaginarias de las relaciones sociales (Althusser 1981; Eagleton 2003; Žižek 2005) en las que se captura la experiencia contradictoria y violenta de la vida humana.

Para dar cuenta de la contradicción en las relaciones y las representaciones de los seres humanos, se puede pensar en el contexto histórico de inicios del siglo XX. Este período es un “momento de gran conflictividad

social, política, ideológica y estética, marcado por la violencia, la subversión y la fuga” (Cevallos 2006, 181) que acarrea una fractura del sentido histórico debido a la acumulación de antagonismos. En estas condiciones, el arte buscó la superación de las contradicciones a partir de posturas estéticas vanguardistas para resolver la crisis bajo los fundamentos que desataron el conflicto moderno.

El acercamiento a la estética de vanguardia ilustra la contradicción en la configuración de deseos que tienen como origen un objeto común que los hace devenir antagonicos. La representación de esta contradicción en lo literario y lo pictórico crea mundos irónicos y oníricos, en los que se expresa la resolución de esta rivalidad a partir de una informe y monstruosa unidad de partes antagonicas. Para dar cuenta de esta imagen de la contradicción que signa la estética vanguardista, se hará una lectura desde *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* (1932) y se usarán los cuentos “Las mujeres miran las estrellas” y “La doble y única mujer” del libro *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), del lojano Pablo Palacio, así como de los cuadros “Las señoritas de Avignon” (1907) y “Hombre con clarinete” (1911) de Pablo Picasso. A partir de su revisión se comprenderá, por medio de las vanguardias artísticas, la contradicción del deseo al converger sobre un mismo objeto y la manera en que este antagonismo dialoga con un entorno social y cultural marcado por tensiones y cambios.

CONTRADICCIÓN EN EL DESEO DE LAS VANGUARDIAS

Como parte de su universo simbólico (Žižek 2005), en el mundo moderno la revolución es “vívida como una actividad que tiene su propia meta y su sentido de progreso político absoluto: la cancelación del pasado nefasto y la fundación de un porvenir de justicia, abierto por completo a la imaginación” (Echeverría 2001, 143). El “espíritu de la utopía”, a decir de Bolívar Echeverría, establece la idea de que la abundancia podría sustituir la experiencia básica de los seres humanos en el mundo. En el anhelo por concretarlos se dieron momentos de tensión y lucha social en el siglo XIX (1848 en Francia y otros países europeos con los inicios de la organización obrera, y 1871 con la comuna de París), los cuales fueron reprimidos por el orden imperante y contaban, asimismo, con sus propias

limitantes. La agudización de los antagonismos del capitalismo y la modernidad dieron pie a una “realidad contradictoria y accidentada” (De Michelli 1999, 104), en la que se creaba un arte “duro y despiadado” que no representa de manera realista el mundo; esta estética se adjudicó a la denominada vanguardia histórica. Los movimientos característicos de las vanguardias

no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa; [además, cuestionan] el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central (Bürger 2010, 24).

La vanguardia histórica expresa, entonces, la fractura de la realidad a través de sus distintos registros artísticos y hace manifiesta la decadencia no solo de la institución arte, sino de la sociedad burguesa en general. Si el régimen de representación artística anclado al Renacimiento comprendía que “la obra de arte orgánica está creada a partir del modelo estructural sintagmático” en el que “las partes y el todo forman una unidad”, las vanguardias niegan esto a través de obras no-orgánicas, en las que sus “partes se ‘emancipan’ de un todo que está sobre ellas” (112-3). La fractura de la realidad hizo que emerja una mirada subjetiva que se expresa en un arte fragmentado, atentando contra la representación romántica y naturalista de la realidad. Estas condiciones permitieron que corrientes vanguardistas como el cubismo represente realidades fragmentadas –a través de técnicas como el montaje o el *collage* (2010)– y en las que se muestran las distintas caras del mundo cuando se “cubican” las imágenes (Apollinaire en De Michelli 1999).

Esta crisis de la modernidad se dio a nivel global, incluyendo a Latinoamérica. Tomando en cuenta las diferencias culturales, económicas y políticas de ambos continentes, se pueden hallar similitudes entre la vanguardia histórica que surge en Europa y las vanguardias artísticas latinoamericanas:¹ los principios de transgresión del régimen de representación y

1. Sobre las diferencias y las similitudes entre las vanguardias europeas y las vanguardias latinoamericanas se puede revisar el libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, que da cuenta de las vanguardias de América Latina a partir de sus manifiestos; *Las vanguardias artísticas del siglo*

de denuncia de la sociedad, son algunos puntos de encuentro. Un ejemplo de la expresión de los postulados vanguardistas de transgresión y denuncia está presente en la literatura del ecuatoriano Pablo Palacio.

En su novela *Vida del ahorcado*, publicada en 1932, Palacio crea un mundo en el que alucina Andrés Farinango, personaje asfixiado por la realidad y su vuelco contradictorio. En su asfixia, Farinango reconoce el contexto en el que tiene lugar su delirio: “He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo” (Palacio 2000, 146). La fractura de la realidad ha partido el mundo entre lo antiguo y lo nuevo –lo vanguardista–, abriendo la posibilidad del vacío y el caos en un momento que es vivido por Farinango como “la transición del mundo” (146). Su angustia propicia sus delirios hasta cometer un onírico filicidio, y a través de su narración se expresa estéticamente la fractura histórica que inspira a las vanguardias.

La violencia y la crudeza contenidas en el arte vanguardista ante la imposibilidad de realizar el deseo de abundancia universal, lo vuelve antagonista del arte burgués que se ha instalado cómodamente en una institucionalidad artística que ya no se corresponde con los principios modernos que buscan superar las condiciones de escasez. La violencia contenida en la relación de rivalidad y antagonismo que establecen las vanguardias artísticas con el mundo capitalista, da cuenta de la convergencia de deseos de distinto origen sobre un mismo objeto (Girard 1998, 151); y en este caso, la violencia se resuelve con el surgimiento de un arte nuevo que busca realizar el horizonte moderno. Las manifestaciones vanguardistas buscaban la superación del arte burgués en nombre de un mundo en el que sean realidad los principios modernos que germinaron la misma crisis.

Este hecho evidencia la condición antagonica del deseo. La irreverencia de las vanguardias y la condición dominante del arte burgués, se configuran a partir de los mismos referentes de deseo: “*El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo

XX de Mario De Micheli, que caracteriza a las vanguardias europeas partiendo, de igual forma, de sus textos y manifiestos; el trabajo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, para comprender teóricamente la condición de las vanguardias estéticas; el texto de Marcos Bosshard, *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, que conceptualiza la vanguardia latinoamericana y andina en particular, entre otros.

designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo” (1998, 152). El arte de la burguesía y el *statu quo*, así como los mundos creados por las vanguardias, dieron forma a imágenes sustentadas en ideas de abundancia material y espiritual, ambas acorde a los principios modernos. A pesar del antagonismo expresado, los deseos convergen sobre los principios históricos como objeto para la realización del ideal moderno a través de la creación artística.

En la novela del ahorcado, Farinango vive, como la mayoría de gente, “en grandes cubos *ad-hoc*” (Palacio 2000, 146). Aparece en un mundo marcado por cubos, en el que todos los hombres despiertan en uno parecido y el suyo tiene la particularidad de encerrar un aire de peligro, mostrando la realidad de Andrés a través de una óptica “cubicada” (Apolinaire en De Micheli 1999), en sintonía con algunas características de la estética vanguardista. Farinango mira su mundo desde la contradicción que da forma al arte vanguardista, por lo que le son posibles coincidencias entre posiciones antagónicas que buscan la consecución de la universalidad moderna: “Venid, entrad, señoras y señores burgueses, señoras y señores proletarios. Entrad vosotros expulsados de todo refugio y los descontentos de todos ellos” (Palacio 2000, 146). Tras la llamada a clases sociales antagónicas, continúa diciendo que su “cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma” (146), es un lugar de irónica convergencia de “los mundos antiguo y nuevo”, de la contradicción que ha fracturado la realidad y que ha dado lugar a formas estéticas diferentes y que se inspiran en los mismos principios históricos de la modernidad.

La rivalidad que se desprende de una convergencia de los deseos sobre un mismo objeto, responde a su característica “mimética”: el deseo “se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que ese mismo modelo” (Girard 1998, 153). La promesa moderna y sus valores son el objeto de deseo de la burguesía y su arte también es el objeto de la vanguardia histórica, por lo que su antagonismo se configura en este proceso “mimético” que recorre el deseo: “cualquier *mimesis* referida al deseo desemboca automáticamente en el conflicto” (153). Andrés Farinango es ejemplo de esta mimesis producida, en él se conjugan las oposiciones de clases sociales y, asimismo, hay espacio para expulsados y descontentos,

debido a que surge y es creación de las “contradicciones capitalistas” que dan lugar a la crisis y posibilitan la representación de una estética de la fractura y la contradicción. Farinango es “un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses” (Palacio 2000, 147), por lo que en el personaje están contenidos de manera contradictoria los principios que fundamentan el deseo moderno, condición que termina por ahorcarlo. La exposición de la fractura y la contradicción histórica por parte de Palacio, es fundamento de su propuesta narrativa. La máxima que sustentaba la literatura palaciana era la invitación al asco de la verdad actual (Palacio en Espinosa 2015), a través de imágenes que esbozan una alucinada mueca ante la aparente “normalidad” y unidad del mundo:

Interesado en mostrarnos un mundo más completo y contradictorio que el ordenado de acuerdo con las normas lógicas impuestas por una determinada ideología, Palacio profundiza en su crítica [de] demolición de la misma poniendo en entredicho uno de sus valores más acreditados: el prestigio de la institución Arte que, basándose en los principios de inmediatez y de verosimilitud, se autodefinía como una copia de la realidad y, más ambiciosamente, como la expresión de la Verdad (Fernández 1991, 297).

El desprestigio del arte moderno de Palacio parte de la creación de imágenes que expresan la fractura de la realidad y el arte, así como las contradicciones históricas y estéticas que los fundan. La creación literaria palaciana expresa la contradicción que estructura la experiencia moderna, la rivalidad entre el arte decadente de la burguesía y la violencia creadora de las vanguardias por la concreción de una realidad de justicia que responda al mandato de progreso absoluto (Echeverría 2001).

Esta lectura de la conjunción de antagonismos en la narrativa del lojano se reconoce desde ópticas distintas a la vanguardista, enriqueciendo la comprensión de la obra. El barroco literario hispanoamericano posibilita esta aproximación a la contradicción en Palacio, ya que su proceso de escritura realiza “un trabajo estético a partir de fragmentos de los discursos hegemónicos, recorta fragmentos de otros registros para trasladarlos al literario. El texto literario se constituye a partir de restos como una suerte de cuerpo múltiple” (Cevallos 2012, 52). En un proceso creativo que se asemeja al cubista, el barroco utiliza fragmentos discursivos de la realidad en el mundo literario creando el texto *collage* disforme y múltiple. Así pone en evidencia que la unidad del mundo de ficción es resultado de la

composición de elementos heterogéneos a partir de los cuales se busca la configuración de sentidos entre las diferencias.

La amalgama de fragmentos y discursos en la literatura inserta elementos de la realidad en la ficción en un diálogo paradójico que muestra tanto las suturas que conforman la narrativa, como un sentido del contexto histórico en crisis en el que tiene lugar la obra. La conjunción de estos elementos dentro de la narrativa palaciana, da como resultado “la interacción entre dos estéticas, una dominante y otra latente: la vanguardia social y el Barroco” (54). Esta interacción hace estallar la congruencia artística burguesa que inscribe a la obra literaria. Palacio, entonces, invita al asco de la realidad desde una posición vanguardista, y por medio de una escritura facetada que hace uso del “reciclaje de residuos” (2012, 54) ligada al barroco, arma mundos de ficción en los que conviven burgueses y proletarios, los padres asesinos y los hijos muertos, la idea de cambio del mundo con la necesidad de mantener los principios que dieron lugar a su decadencia, expresando la convergencia de opuestos sobre un mismo objeto de deseo.

La crisis del contexto de las vanguardias europeas y latinoamericanas, pone en evidencia los antagonismos históricos de la modernidad capitalista. Estos antagonismos implican conflicto por los objetos de deseo alrededor de los cuales se establecen las relaciones sociales y los sentidos culturales. La estética de las vanguardias expone los retazos y suturas que componen el mundo moderno, el mismo que funge como referente para su creación artística, así como para la del arte burgués: por tanto, la realidad fracturada que se sustenta en la promesa de abundancia moderna hace posible el arte moderno en sus formas románticas, naturalistas o vanguardistas. El antagonismo entre el arte vanguardista y el burgués surge de un mundo contradictorio y se expresa en una amalgama estética con la intención de superar la realidad en crisis; esa imagen compuesta por fracturas reconstruye con nuevas formas aquello que parecía superado: una estética anclada a los fundamentos modernos de progreso y abundancia.

OSCILACIÓN DE LAS VANGUARDIAS: DEL CUBISMO AL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO

Palacio crea su obra narrativa a partir de principios y técnicas vanguardistas, aupadas por su filiación a formas del barroco literario hispanoamericano, como la escritura fragmentaria que también responde a los *collages* cubistas. El escritor lojano también fue influenciado por la pintura cubista con imágenes que se plasman en su narrativa; de esta manera su literatura expresa la complejidad y crisis del contexto, los residuos que pululan a su alrededor y componen la unidad del mundo de ficción.

Una referencia al cubismo se halla en el cuento “Las mujeres miran las estrellas”, del libro *Un hombre muerto a puntapiés* (2000). El personaje principal de la narración es el historiador Juan Gual, a quien “del gran trapezio de la frente le cuelga la pirámide de la nariz y el gesto triangular de la boca, comprendido en el cuadrilátero de la barbilla” (25). Todas estas facetas que “geometrizan” el rostro del historiador muestran la vida del mismo desde distintos ángulos, y al prestar atención a estos detalles se entiende que el rostro geométrico “tiene 45 años; la señora del historiador, 23; el historiador se porta un poquito flojo” (26). Entre estos datos proporcionados, aparecen el joven y esbelto secretario del historiador, la mirada de la mujer de 23 años clavada sobre este, el recelo del señor Gual por “besar en la boca a su señora delante del Secretario” (26), y el embarazo de la señora a pesar de que su marido “no ha hecho nada” (27). Los pormenores de la vida conyugal no se expresan de forma romántica, sino por medio de rasgos geométricos del rostro que muestran diversas facetas del historiador y su mundo de ficción, “cubicación” que descubre elementos que resquebrajan la imagen de pureza en el matrimonio y exponen las concomitantes paradojas en el devenir de la vida de pareja.

La geometría de Juan Gual es parte del movimiento que irrumpe ante el régimen de representación centrado y realista. Al romper con la forma orgánica de la obra, se diversifican las perspectivas sobre cómo se ve un rostro y sus distintas facetas son relevantes para la narrativa. La creación vanguardista transfigura los órdenes dentro de sus realidades y en la caracterización de sus personajes, haciendo que se alteren las jerarquías entre elementos nimios y hechos monumentales de la vida para lograr la deshumanización de su obra (Ortega y Gasset 1994). En esa medida, la figura

descaracterizada y cubicada del historiador es la denuncia violenta contra un arte impasible y acomodado en su decadencia histórica, que tuvo eco en la desfiguración de realidades y personajes creados por las vanguardias. Un ejemplo es la pintura “Hombre con clarinete” (1911), de Pablo Picasso, en la que la imagen retratada es una superposición de figuras geométricas que dan forma a un hombre con un objeto en su mano. Se pueden hallar coincidencias estéticas entre el historiador de Palacio y el hombre de Picasso.

El lojano hace manifiesta la influencia picassiana en la construcción de su universo narrativo. Al inicio del cuento, el narrador plantea que “hay que salir a gozar del buen tiempo: gargarismos musicales de los canarios; sombras de las figuras geométricas de Picasso que ensamblan en los cuerpos como una vida en otra vida” (Palacio 2000, 26), estableciendo una referencia estética a la pintura cubista que se modela en el rostro geométrico del historiador. Una mirada al cuadro muestra las similitudes entre las imágenes fracturadas de los dos hombres:



Pablo Picasso, “Hombre con clarinete” (1911)
Fuente: www.museothyssen.org

La pintura de Picasso muestra un ensamblaje de cuerpos a través de figuras geométricas y sus facetas, resquebrajando la unidad en la representación artística. Asimismo, al ser caracterizado a partir de fragmentos geométricos, la imagen de Juan Gual da cuenta de múltiples y disímiles facetas que constituyen la vida matrimonial, por ejemplo, el hecho de tener vástagos es consecuencia de la consumación del matrimonio; pormenor del cual el historiador no es partícipe, y las facetas de la narrativa lo van ilustrando. La descripción de un joven y esbelto secretario, así como la mirada de la señora Gual sobre este hombre y los miedos de su marido por demostrar afecto frente a su trabajador, son el vínculo entre los fragmentos de este triángulo amoroso que dicen que la mujer del señor Gual ha sido embarazada por su Secretario: así como las diferentes facetas que componen el rostro del historiador vuelven inteligible su imagen.

A través de la descaracterización y deshumanización de los personajes, el cubismo en la pintura de Picasso y en la literatura palaciana deforma realidades por medio de facetas en las que queda expuesta la condición contradictoria del arte moderno. Los fragmentos creados por el cubismo dan cuenta de una realidad compleja que no puede ser vista de manera unitaria, sino que va adquiriendo sentido de totalidad por medio de la vinculación de los múltiples pedazos dislocados. Esta recomposición de la imagen por medio de retazos es parte del espíritu utópico del arte vanguardista que quería crear nuevas realidades para superar un mundo y un arte caducos y fracturados. Se trata de una estética que expone cotidianidades y sus paradojas de manera franca y sin moralizarlas; con estas imágenes descarnadas y deformes se busca incidir en la decadencia burguesa de manera revolucionaria, en la búsqueda de un mundo de progreso anclado a los referentes históricos de la abundancia.

La crisis de la vida moderna hacía necesaria una “revolución estética” para cambiar el arte y su institucionalidad (Subirats 1997, 26). Pero en tanto el deseo moderno de plenitud y abundancia inspiró esta revolución vanguardista, se estableció una “vinculación interior y efectiva de la creación artística o de la estética de las vanguardias a un *logos* histórico, definido en los términos de una revolución universal” (28), en el que se mantuvo la continuidad de las tensiones históricas del capitalismo. Esta revolución estética surge de la modernidad y sus principios, por lo que se vincula a su crisis y a los procesos sociales y culturales articulados al *logos* histórico que dieron salida a la misma.

La revolución estética de las vanguardias, en esa medida, busca el cambio de la modernidad capitalista y su arte, debido a que se disputa la construcción del mundo de abundancia que la institucionalidad burguesa configuró. Su deseo de transformación tiene como referente el sentido de progreso absoluto, por lo que reproduce con nuevas variantes las formas modernas estéticas, económicas y sociales. La estética vanguardista se confronta al naturalismo, el romanticismo y modernismo burgués, porque todos ellos buscan superar el fantasma de la escasez y la imposibilidad de justicia universal, de ahí que la propuesta de artistas vanguardistas –en su condición antagónica y revolucionaria– coincida con los fundamentos modernos. La condición mimética del deseo establece irresolublemente un conflicto en y entre los sujetos que desean. Por ejemplo, al palaciano personaje Farinango lo ahorca su condición proletario-pequeño-burguesa entre burgueses durante el cambio del mundo y sus oscuras contradicciones; las vanguardias están en permanente rivalidad con el arte burgués a través de obras de arte que desafían sus cánones e institucionalidad. En estos casos hay una contradicción derivada del proceso de mimesis del deseo entre opuestos, que expresa la condición de conflicto en el deseo y las relaciones que del mismo se desprenden. Girard (1998) plantea que

Los deseos y los hombres están hechos de tal manera que se envían perpetuamente los unos a los otros unas señales contradictorias, siendo cada uno de ellos tan poco consciente de tender al otro una trampa en la misma medida en que él está cayendo en una trama análoga. [...] el *double bind*, el doble imperativo contradictorio, o, mejor dicho, la red de imperativos contradictorios en los que los hombres no cesan de encerrarse mutuamente, debe aparecérsenos como [...] el fundamento mismo de todas las relaciones entre los hombres (154).

El conflicto por la realización momentánea del deseo a través de la posesión de su objeto, contribuye a la estructuración de relaciones sociales, las cuales pueden fungir como referentes de las representaciones literarias y pictóricas de la realidad originadas en el objeto imaginario que son las creaciones artísticas (Eagleton 2003). La configuración del deseo propicia conflictos como los que atraviesa Andrés Farinango; y también aclara la manera en que la revolución estética de las vanguardias se ancla a los fundamentos del arte moderno, vinculándose al *logos* de revolución universal en la disputa por el deseo de abundancia. Es así que la deshumanización de la obra en la geometría pictórica o literaria posibilita la crea-

ción de un sentido estético frente al vacío que emerge de una sociedad y un arte en crisis.

La expresión de esta contradicción se contiene en otra imagen de la obra de Palacio. Para establecer el vínculo entre la historia y la literatura, hay que resaltar la función referencial de la primera para la segunda (Eagleton 2003), así como evidenciar la capacidad de la ficción para lograr la emergencia –de forma incrementada– de aspectos de la realidad histórica en el mundo de la obra de arte (Ricoeur 2000). En *Un hombre muerto a puntapiés*, aparece el cuento “La doble y única mujer”, narrado desde yo-primera, la mitad al mando de los dos seres en uno, muestra la convivencia de la contradicción en un mismo ser (Palacio 2000, 33). Dice yo-primera sobre su condición doble: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coxígea” (33). Esta unidad fisiológica compuesta por una dualidad, expresa la contradicción histórica que propicia la mirada subjetiva y fracturada de las vanguardias; esta mujer única muestra la fragmentación del mundo y las contradicciones en su unidad y coexistencia, pues yo-primera solo es posible si existe yo-segunda.

A partir de la contradicción que constituye a esta mujer, la literatura palaciana problematiza la representación moderna del arte desde la perspectiva de la enunciación (Cevallos 2012). Yo-primera y yo-segunda son el revés de “la mayoría de los animales que ríen” (Palacio 2000, 33), un ser que no encaja en la “normalidad”, por lo que su discurso desplaza y se opone a los que dan orden a la realidad hegemónica. “En Palacio, este mecanismo tiene como objetivo fundamental no solo el cuestionamiento de la representación realista, sino también el descubrimiento del grado de artificialidad de los discursos que construyen la realidad” (Cevallos 2012, 65). La mujer doble y su ficción literaria son el reverso de la ciencia positivista y de los principios del racionalismo y la ilustración, contradicen la unidad del arte y del pensamiento lógico racional, resquebrajando la ilusión de totalidad de la modernidad.

Yo-primera sabe de su excepcionalidad y esa condición la vuelca a explicar sus particularidades. Para la exposición de su contradicción se vale de una argumentación lógico-racional que da cuenta de su conocimiento

y experticia sobre los discursos hegemónicos para atacarlos y descomponerlos. Su condición contradictoria y anormal que la diferencia del mundo “normal” y unitario, paradójicamente adquiere sentido desde una racionalización que unifica la contradicción de esta(s) mujer(es);

En efecto: en el momento en que estaba apta para andar y que fue precedido por los chispazos cerebrales “andar”, idea nacida en mis dos cabezas, simultáneamente, aunque algo confusa por el desconocimiento práctico del hecho y que tendía solo a la imitación de un fenómeno percibido en los demás, surgió en mi primer cerebro el mandato “Ir adelante”; “Ir adelante” se perfiló claro también en mi segundo cerebro y las partes correspondientes de mi cuerpo obedecieron a la sugestión cerebral que tentaba un desprendimiento, una separación de miembros (Palacio 2000, 34 y 35).

Yo-primer y yo-segunda responden de manera similar pero opuesta ante la acción de caminar. En la argumentación de esta tensión está contenida la paradoja respecto a los discursos homogenizadores: si bien es el reverso de lo “normal”, yo-primer usa la argumentación lógico-racional para patentizar su condición residual, evidenciando la fractura que vincula a los opuestos en una unidad. Así como las vanguardias y su impulso revolucionario responden a los valores y están insertas en el *logos* histórico de la modernidad capitalista, la doble mujer solo es comprensible como residuo de lo hegemónico a partir del empleo de discursos homogenizadores que consideran su duplicidad una “anomalía”.

“La narración de la mujer siamesa de la lucha entre yo-primer y yo-segunda se superpone al pensamiento de lo claro, lo distinto y lo verdadero basado en la unicidad del yo” (Cevallos 2012, 70). La imagen de yo-primer y yo-segunda se opone a la de unidad del sujeto cartesiano, es la expresión del residuo de la racionalidad moderna; sin embargo, el residuo integra la forma hegemónica del discurso racionalista y explica su antagonismo con la mayoría de los animales que ríen, estableciendo la tensión permanente entre la norma y su residuo. Esta tensión hace que el conflicto de la mujer doble se mantenga irresoluto y se reavive en cualquier momento; por eso cuando yo-primer se enamora de un hombre se reedita la lucha que tuvo lugar con yo-segunda cuando ambas quisieron caminar:

estaba enamorada de él. Y como antes ya he explicado, este amor no podía surgir aisladamente en uno solo de mis yos. Por mi manifiesta

unicidad apareció a la vez en *mis lados* [...]. La lucha que se entabló entre mí es con facilidad imaginable. El mismo deseo de verlo y hablar con él era sentido por ambas partes, y como esto no era posible, según las alternativas, la una tenía celos de la otra. No sentía solamente celos, sino también, de parte de mí yo favorecido, un estado manifiesto de insatisfacción. Mientras yo-primeras hablaba con él, me aguijoneaba el deseo de yo-segunda (Palacio 2000, 40).

La doble mujer está en conflicto entre sus partes, su deseo es el mismo pero cada una quiere el objeto para sí. En la búsqueda del objeto de deseo se establece la rivalidad entre yo-primeras y yo-segunda: el movimiento del deseo y sus objetos propician la latencia del conflicto entre las rivales y que la victoria de cualquiera de ellas nunca sea definitiva: “todo es idéntico, no sólo el deseo, la violencia, la estrategia, sino también las victorias y las derrotas alternadas, las exaltaciones y las depresiones: en todas partes aparece la misma ciclotimia” (Girard 1998, 164) que perenniza el conflicto. Si la lucha por el hombre deseado se suscitara, una de las dos partes vencería, y luego se producirían nuevos antagonismos en torno a cómo satisfacer el deseo sexual o, si quedase embarazada, quién amamentaría al fruto de su vientre. El deseo y la violencia responden a la condición mimética que reaviva el antagonismo de manera cíclica, en la que cada parte amenaza o es amenazado alternativamente por su rival.

No hay victoria o derrota definitiva en la consecución del objeto de deseo, por lo que no hay víctimas ni victimarios en la lucha entre opuestos: la oscilación es la condición propia del antagonismo que surge del deseo mimético. Esta alternancia es una relación entre rivales en la que la victoria oscila de un combatiente a otro sin que se pose definitivamente en ninguna parte (1998). Así, la lucha de las dos partes de la mujer siamesa se transforma en una imagen que no tendría fin sino con su muerte, su condición fisiológica la obliga a la convivencia de los rivales y su conflicto en la unidad.

La crítica de yo-primeras hacia los discursos filosóficos y normalizadores de la modernidad se da desde su condición de residuo. Ella reconoce la legitimidad de los discursos hegemónicos y la oscilación que transgrede la racionalidad cartesiana con lo múltiple y su contradicción; integra en su argumento aquello que produce lo residual y lo vuelve inteligible en la doble mujer. Yo-primeras y yo-segunda como imagen de la fractura y la contradicción es un residuo de la unidad y, a la vez, transgrede el orden de

la representación artística mediante una obra basada en la descomposición y la desacreditación de esa misma representación; es decir, a partir de alterarse el rol de lo hegemónico y lo residual.

Desde esta oscilación se puede leer la literatura de Palacio como vanguardista y con filiación al barroco, volviendo plausible la representación de la contradicción. Esta se expresa como imagen –el cubicado historiador Gual y la paradójica y oscilante mujer doble–, y en tanto forma que configura el proceso de escritura desde la ambivalencia de la rivalidad por un objeto de deseo –la conjunción de fragmentos discursivos en la literatura, permite que un texto de ficción que aparece como residuo de la filosofía, cuestione la mirada del pensamiento racional moderno de Occidente y lo torne en una forma excrecente (Cevallos 2012) en un movimiento de alternancia–. Las contradicciones modernas desatan una estética transgresora frente a la institucionalidad del arte y la sociedad; y esa relación antagónica cuestiona la representación del arte en la medida en que los rivales responden a un deseo común que los hace entrar en conflicto, estableciendo un ciclo de alternancias entre victorias y derrotas de las vanguardias y la institucionalidad moderna por hacerse del objeto de deseo. Si en un primer momento critican la decadencia que les antecede y son producto de una crisis, en un segundo instante las vanguardias se convierten en la estética hegemónica que detenta momentáneamente el objeto de deseo.

En medio de la conflictividad y la aguda crisis moderna, la revolución estética de las vanguardias le dio un vuelco a la institucionalidad artística y social. Su posición crítica frente a la fractura histórica se hizo del discurso de transformación que busca el progreso, pero resignificado a partir del proceso de revolución estética, política, económica y cultural de la modernidad capitalista. En la rivalidad por el objeto de deseo, “toda la realidad está metida en el juego produciendo una entidad alucinatoria que no es síntesis sino mezcla informe, deforme, monstruosa, de seres normalmente separados” (Girard 1998, 166). La denuncia de la decadencia de la sociedad y el arte burgués aparece distinta a estos, pero se sustenta en los mismos principios que esa sociedad moderna y su arte, por lo que la revolución estética de las vanguardias es un cambio que da cuenta de la convergencia del deseo de consecución de un mismo objeto.

El *logos* histórico al que se articula la estética vanguardista transforma la modernidad capitalista dentro de sus parámetros materiales y económicos. Mantuvo la vigencia del deseo moderno bajo nuevas relaciones en

las que el arte reafirmó su condición elitista, pero también se transformó en mercancía para la industria cultural (Subirats 1997). Así, la revolución estética es parte de la resolución de la crisis moderna no con la creación de un arte y una realidad nuevas, sino en la recomposición del orden y los valores que desencadenaron las contradicciones históricas.

En las imágenes creadas por las vanguardias se expresa una concepción de transgresión en su deseo. No obstante, a pesar de representar una realidad distinta, son elaboradas desde los fragmentos derivados de las fracturas y las contradicciones para reacomodar la modernidad capitalista. La condición mimética del deseo se expresa en la confluencia en los valores modernos, por lo que el cuestionamiento de la unidad del régimen de representación, así como la exposición de los antagonismos y fracturas, elabora imágenes que integran la crisis y la contradicción a las nuevas concepciones de unidad funcionales a la reproducción de la modernidad capitalista.

La imagen del mundo fracturado en recomposición con sus residuos y fragmentos, se condensa en la doble mujer. Cuando yo-primeira esboza una explicación para su condición, recuerda que su madre leía perniciosas novelas y miraba extrañas estampas. La reflexión se refiere a un cuadro cubista, posiblemente “Las señoritas de Avignon” (1907) de Picasso, en el que aparece la imagen de mujeres dislocadas, representando la fractura de la realidad y dando forma a la crisis con rostros cubistas. Una lectura de un fragmento del cuento acompañada del cuadro, dan una idea de cómo luce esta “doble y única mujer” (Terán Ávalos 2016):

A los cuentos añádase el examen de unas cuantas estampas que el médico le llevaba; de esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, sólo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras (Palacio 2000, 37).

Ahora, si se observa a “Las señoritas de Avignon”, se hallará la imagen desequilibrada, el estrabismo y otras locuras que son caracterizadas por la doble mujer de Palacio:



Pablo Picasso, “Las señoritas de Avignon” (1907)
Fuente: www.arteenparte.es

Las absurdas formas que representan mujeres deformes, se burlan del régimen artístico. Pero esta imagen crítica es conflictiva en la medida en que se identifica con el objeto de deseo moderno, por lo que la tensión se produce no porque se gesta una nueva realidad artística con el arte de las vanguardias, sino porque se disputan la construcción de un mundo bajo el mismo parámetro de abundancia como objeto de deseo. Los rivales aparecen de manera informe y la contradicción junta aquello que aparece como opuesto. Las partes que debían tener su independencia se congregan en una mujer doble, poniendo de manifiesto formas residuales y monstruosas que antes eran obviadas y ahora dan cuenta de la fractura que mantiene en tensión a yo-primera y yo-segunda.

En esta unidad conflictiva y contradictoria, “el doble y el monstruo coinciden” y “en el desdoblamiento del monstruo aflora la auténtica estructura de la experiencia [...] que acaba de imponérselos, *pero bajo una forma alucinada*, en la oscilación frenética de todas las diferencias” (Girard 1998, 166). En la condición mimética del deseo se establece una relación conflictiva entre opuestos, se integran las diferencias en una unidad articulada por opuestos, como la mujer siamesa u otras creaciones del

cubismo pictórico y literario: seres deformes y monstruosos por la conjunción de fragmentos y antagonismos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El contexto histórico de la revolución vanguardista está atravesado por una crisis y sus antagonismos. Su estética contiene imágenes violentas en las que estallan las contradicciones de la realidad, pero, a la vez, mantienen vigente su deseo y el objeto que condujo a la debacle previa. Las vanguardias rivalizan con el arte burgués por el mismo objeto de deseo, y a pesar del antagonismo estético, construyen mundos de ficción en los que conviven burgueses y proletarios, o plantea la idea de revolución social conservando el horizonte histórico que quiere transformar, expresando la convergencia de opuestos sobre un mismo objeto de deseo.

Sus creaciones deshumanizadas desde los fragmentos y múltiples facetas de la realidad, hacen inteligible el vacío que implica la transición histórica. Las obras desafían cánones de una estética unitaria y centrada en la búsqueda del deseo por los valores modernos. La violencia de este deseo responde a la condición mimética que mantiene vigente el antagonismo entre estética vanguardista y un arte de la primera burguesía. Imágenes como el historiador Juan Gual, el hombre con clarinete o la doble mujer, son un residuo de la unidad orgánica del arte que transgrede el orden de la representación mediante su descomposición.

Asimismo, el cuestionamiento de la unidad del régimen de representación, así como la exposición de los antagonismos y fracturas, elaboran imágenes que integran la crisis y la contradicción a las nuevas concepciones de unidad, funcionales a la reproducción de la modernidad capitalista. Así, la estética vanguardista crea sus obras a partir de la articulación de contrarios: un doble y único deseo de progreso y abundancia que resuelve su conflicto en el desdoblamiento monstruoso de opuestos por un mismo objeto. ✱

Lista de referencias

- Palacio, Pablo. 2000. “Las mujeres miran las estrellas”. En *Obras completas*, 25-8. Madrid: ALLCA XX.
- . 2000. “La doble y única mujer”. En *Obras completas*, 33-42. Madrid: ALLCA XX.
- . 2000. *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, 143-84. Madrid: ALLCA XX.
- . 2015 [1933]. “Correspondencia”. En Carlos Manuel Espinosa, *Correspondencia 1930-1972*; 242-247. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja.

Referencias secundarias

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. 1969. *La dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Althusser, Louis. 1981. *La revolución teórica de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cevallos, Santiago. 2006. “Hacia los confines”. En VV.AA., *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, 119-88. Quito: Corporación Cultural Orogenia.
- . 2010. *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2012. *El barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Eagleton, Terry. 2003. “Hacia una ciencia del texto”. En *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araújo y Teresa Delgado, 557-65. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Echeverría, Bolívar. 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.
- Fernández, María del Carmen. 1991. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Libri Mundi.
- Girard, René. 1998. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Ortega y Gasset, José. 1994. “La deshumanización del arte”. En *La deshumanización del arte*, 11-54. Madrid: Alianza.
- Ricœur, Paul. 2000. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Subirats, Eduardo. 1997. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Terán Ávalos, Sebastián. 2016. “Racionalidad geométrica en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio: alucinamiento en modernización”. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Žižek, Slavoj. 2005. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

CRÍTICA

El laberinto en la poesía de Iván Carvajal

The labyrinth in the poetry of Iván Carvajal

LUIS CARLOS MUSSÓ

Universidad de Alicante, España;
Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil, Ecuador

<https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.7>

Fecha de recepción: 26 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2019



RESUMEN

La palabra poética de Iván Carvajal Aguirre desarrolla, a través de un lúcido texto, el tópico del laberinto. Este demuestra de qué manera el discurso del sujeto es hiperconsciente del proceso de escritura. Por medio de dos figuras simbólicas, animalescas ambas, el enunciante lírico es un cicerone que conduce al lector hacia la certeza de que al laberinto se ingresa pero no se sale (no existe hilo de Ariadna alguno). Están el monstruoso minotauro, que reina en su laberinto de la superficie, y el topo, que lo hace en su laberinto subterráneo, que representan al poeta en sus aproximaciones y tanteos durante el proceso de escritura.

PALABRAS CLAVE: Iván Carvajal, poesía ecuatoriana, escritura, metapoesía, laberinto.

ABSTRACT

The poetic word of Iván Carvajal Aguirre develops, by means of a lucid text, the subject of the labyrinth. It demonstrates how the subject's discourse is hyperconscious of the writing process. Using two symbolic figures, both animal-like, the lyrical enunciator is a cicerone that leads the reader towards the certainty that the labyrinth may be entered but not exited (there is no Ariadne's thread). Present are the monstrous minotaur, that reigns over his labyrinth on the surface, and the mole, which does the same in his underground labyrinth, that represent the poet in his trials and propositions during the writing process.

KEYWORDS: Iván Carvajal, Ecuadorian poetry, writing, metapoetry, labyrinth.

TEJIDO METAPOÉTICO EN *LA CASA DEL FUROR*

IVÁN CARVAJAL (San Gabriel, 1948)¹ trabaja una poesía que desde sus inicios se decantó por un discurso que demostró su inclinación por las disquisiciones sobre el fundamento del pensamiento en su proceso desde la Antigüedad (la Idea), el Medievo (Dios), la Modernidad (el Sujeto) hasta la contemporaneidad, con un sujeto escindido. Previamente nos ha hecho reflexionar la manera en que el poeta Carvajal Aguirre configura su palabra y de qué forma lee y trata elementos de la cultura, con la intención de otorgarles una carga de significado otra que puede ser leída más allá, al margen de su sentido habitual; así es como, para César Eduardo Carrión (2018), “recupera de la tradición occidental referentes muy difíciles de tratar sin caer en el lugar común y los re-significa en su favor” (93). Re-

-
1. La obra de Iván Carvajal Aguirre está compuesta de los siguientes títulos: *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980), *Del avatar* (1981), *Los Amantes de Sumpa* (1983), *Parajes* (1984), *En los labios la celada* (1996), *Ópera* (1997), *Inventando a Lennon* (1997), *La ofrenda del cerezo* (2000) y *La casa del furor* (2004). Están recogidos en *Poesía reunida*, de 2015, cuya edición nos sirve para este trabajo.

significarlos conlleva una responsabilidad que la voz asume y que conduce hacia una toma de partido –en lo político–, que aparece como contraria a la ambigüedad posmoderna, y nos da la mano a la hora de pensar la poesía de Carvajal como un espacio donde se verifica la fatalidad del cumplimiento de la ley, en el sentido de que el Minotauro caerá ante la mano de Teseo, elemento que puede ser visto como vecino de la platónica expulsión del poeta de los recintos de la polis. Como no hay poeta sin que se reconozca la tradición, la voz lírica reordena tal árbol genealógico con resonancias muy propias.

Quién es este ser mitad animal, mitad humano que afirma: “noche a noche/ mi cornamenta se quiebra/ contra las lajas” (Carvajal 2004, 7) sino quien se sabe inmerso en un mestizaje ante el que no atina a reaccionar de otra forma que no sea la del canto; quebrar sus cuernos contra una superficie o una herramienta de labor equivale a luchar contra una de sus naturalezas para abrazar la otra. Podría verse, igualmente, un enfrentamiento entre la naturaleza –reflejada en el monstruo– y la cultura –reflejada en el constructo del ser humano– y, por otro lado, la intención de evadir la casa que es, a su vez, prisión. Curiosamente, en esta prisión, quien actúa desde la orilla panóptica es el propio prisionero en una suerte de acción refleja que permite juegos y paralelismos. Son la propia familia y la propia patria las que relegan al monstruo a su encierro pero, al hacerlo, procuran un espacio de búsquedas, indagaciones que, más bien, suenan a facilitar el tránsito por un lugar propio, ajeno a las normativas y a la ley del Padre.

Si tomamos la concepción de lajas como *losas*, significa que el sujeto minotauro se sumerge en disquisiciones sobre su destino en aparente resignación. Si, por otro lado, tomamos la acepción de lajas como *cuerdas* con que se sujeta a los perros de caza, quiere decir que en el sujeto de enunciación hay una intención por conocer una libertad que se puede convertir en inhóspita, ya que desconoce los alcances del espacio fuera del lugar que siempre ha conocido. Otro elemento que llama la atención en las pesquisas por la escritura de Carvajal es aquel paralelismo entre la presencia del monstruo y la labor del poeta. Diríase que, desde la visión del autor, este lleva consigo la impronta de un prodigio que no halla su sitio; es un engendro desde la perspectiva política, toda vez que, desde su expulsión de la polis por parte de Platón, en lugar de buscar a sus pares, se sabe y regodea en la soledad, y se aventura errando en una vía tortuosa,

eslabonada por estadios en los que no termina por asentarse totalmente.

Las circunscripciones del poeta son las de la herida y las del exilio. A pesar de que la polis lo ha proscrito como a un hijo no deseado, el monstruo/poeta canta en términos incomprensibles para sus habitantes: lo que deja escuchar está plasmado en su canto, “este mugido”, y su “orina musical”, esto es, los registros residuales de su tránsito por el mundo, en fin, sus excrecencias mediatizadas por el cuerpo y que deberíamos leer de manera simbólica. El “holocausto interminable” del que escribe es uno del que es partícipe del terror, ora mediante la alusión a la manera en que Asterión² se alimentaba –a través del tributo anual ateniense de siete doncellas y siete jóvenes–, ora mediante los conflictos de la ciudad moderna.

La voz lírica se mide dentro del lenguaje y el poema, en este caso, concretamente *La casa del furor*, se constituye en una suerte de edificación de nuevos muros; aunque la voz emane desde el cuerpo y permanezca limitada por el cuerpo. Ha logrado, a través de su intrincado camino, compuesto por múltiples haces de rutas, que dos dimensiones distintas se entrelacen, esto es, la del lenguaje heredero de la palabra –sea esta el de las artes plásticas o la que emana de la tradición occidental– con el lenguaje empírico que se avvicina al cuerpo concreto. No hay deseo de salvación en este discurso, sino un tránsito, por varias facetas del sujeto deseante, hacia los extensos predios del deseo. Esto es, aunque estén presentes las lindes del laberinto, entre ese afuera y ese adentro parecen variantes: traspasando los límites está la Nada de la Mismidad. Dentro, lo que diríase es una defensa contra la intemperie, no lo es sino que aparece un vínculo especular entre el dédalo de dentro con el de fuera. Pueden también verse a través del azogue el monstruo y el héroe como siluetas en positivo y negativo. Pero la pureza del ser que se dirige, presto al holocausto hace pensar en si es una sombra, más bien del héroe converso, o su revés.

EL LABERINTO Y EL MINOTAURO

En *La casa del furor* se aprecia un intento, que el autor sabe fallido desde sus imposibles propósitos, por reestructurar los sueltos eslabones

2. Entre otros, Plutarco afirma que, en efecto, el verdadero nombre del Minotauro es Asterios o Asterión (*Teseo*, 15-9).

del sujeto escindido y sesgado del mundo contemporáneo, en un alegato encaminado hacia una renovada representación del manejo del poder. La voz lírica sabe que hay una relación entre su verbo y el entorno, y conoce que hay una autorreferencia constante en ciertos predios del decir poético. Al respecto, Verónica Leuci (2014), con el pretexto de reseñar a Laura Scarano, reflexiona sobre los circuitos de la palabra que habla de sí:

De esta manera, la “metapoesía” abrirá el juego traspasando los límites de la “cárcel del lenguaje” (Jameson), para traducir asimismo posicionamientos ideológicos, proyectos autorales y puntos de vista variados desde los cuales se reflexiona, desde la poesía, en torno de los siempre problemáticos lazos entre las palabras y las cosas (9).

La metáfora del laberinto ha sido transitada por varios autores. Dante y Borges son los escritores con quienes más se vincula al laberinto, aunque hay otros cuyas obras plasman circunstancias que, aunque no son muros de ladrillo, asfixian al ser humano y entorpecen su tránsito hacia un afuera. Aquellos laberintos concéntricos de la *Divina comedia* aterrorizan, igual que “El jardín de senderos que se bifurcan” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; pero toda obra de búsqueda, incluida la policial, concluye siendo también laberíntica en tanto representa un entramado de circunstancias y espacios sean estos reales o simbólicos. Otros latinoamericanos que se pueden tomar en cuenta para eslabonar el dédalo con la palabra son el Rulfo de *Pedro Páramo* y el Cortázar de *Rayuela*, pero también el Cortázar de relatos como “Autopista del sur”. Esto, a decir de Augusto Sarrocchi, debido en su mayor parte a que “texto y laberinto son una misma cosa” y, de paso, admitir que el código llamado lenguaje, compuesto de palabras, no podrá asir lo que ha nombrado por un eterno fenómeno especular.

Así, antes de su mirada marcadamente política, el laberinto tiene una larga data en la ficción literaria tanto oriental como occidental antes de presentarse con un rostro moderno. El origen griego del mito tiene sus bases en el universo minoico cretense y, por tanto, es previa al ciclo mítico de Ilión. Se trata del espacio que el arquitecto Dédalo de Atenas construyó por órdenes de Minos para recluir allí al fruto de la pasión de su esposa, Pasífae, y el toro que el dios Poseidón envió para asolar a Creta. Para el tirano de la isla la sola presencia del monstruo generaba vergüenza, aunque saliera airoso en la puja por el trono de la isla –compitiendo contra sus hermanos Radamanto y Sarpedón–. A pesar de que se registran para muchos

mitos varios orígenes y versiones, la representación que se mantiene como más cercana en el imaginario contemporáneo logra que se vea al monstruo como amo y prisionero a un tiempo. El monstruo lo es debido a que comparte en sí varias naturalezas, como es en el caso de un ser zooantropomorfo, esto es que mantiene en un solo cuerpo la esencia del animal y del humano, o porque su naturaleza se ha desplazado hacia la anormalidad o la aberración; por eso, son temibles debido a que se separan de lo concebido como común. La estructura de *La casa del furor* mantiene el concepto del laberinto como su eje y alrededor de él, también dentro como veremos más adelante, se teje una serie de tópicos que son asumidos por una escritura de rigor y compleja diversidad tanto formal como temática.

No resulta sorprendente que el vínculo que avizora Platón entre el poeta y la República parece ser el mismo que en el mito griego tenía lugar entre Asterión –esto es, el Minotauro– y el laberinto. El locus enunciativo de quien se proyecta desde estos poemas es la precariedad: “¿Escuchas madre?/ ¿escuchas padre?/ ¿o también sellaron sus oídos/ con estiércol y barro?/ ¿con la miel y la paja” (Carvajal 2015, 415). Es decir, la precariedad desde la perspectiva de que es reconocible un quiebre de la estabilidad del sujeto en tanto conciencia del individuo y, más bien se apunta a través de sus búsquedas, a otros derroteros como son el relato de un permanente tránsito elegíaco hacia un tiempo indeterminado: “¿Tenías que gritarme tu acertijo?/ ¿si me conozco?/ ¿si soporté mirarme en el espejo?” (418). Estas búsquedas equivalen a una manifestación donde el discurso fracturado, como se afirma de la posmodernidad, “es el único modo de existencia y expresión para quien ha perdido la conciencia individualista, para quien no solo ha sido exiliado del mundo, sino también de sí mismo” (Lanz 1995, 181). Cuando César Eduardo Carrión (2008) divide los poemas del libro en egóticos (los cuatro que poseen un carácter enunciativo) y apostróficos (los seis que se dirigen a una segunda persona sea en singular o en plural), cree ver en dicha combinación una arquitectura que “se sustenta sobre dos pilares fundamentales: los cambios de dirección del enunciado lírico y la centralidad del motivo del laberinto. Ambos asuntos se insinúan delicadamente en el texto” (91). De esta manera, la voz lírica toma algunas líneas del mito clásico y, sin vaciarlas de sentido, cumple con otorgarles nuevas direcciones para, una vez potencializadas, avanzar entre los vericuetos de un caótico mundo contemporáneo que acomete con nuevos y distintos obstáculos en el camino del héroe. Tales nuevos circuitos incluyen cues-

que rodea una ciudadela levantada sobre un sitio elevado—, asistiendo a una tensión entre catábasis y anábasis. La catábasis es vista como un descenso, o una retirada, si se la ve en términos castrenses; aunque también como el ingreso en las circunscripciones del inframundo. Por otro lado, la anábasis es ascenso aunque, también según la acepción tomada en cuenta por Jenofonte, una expedición hacia el interior como cuando el ejército que relata se interna en las tierras de Ciro. Es así como a lo extenso del libro hay una serie de fragmentos que dan cuenta de subir y bajar —o al menos los intentos infructuosos por hacerlo—, según sea el caso, de los seres y de los elementos:

Como si desde tu mano
levantase el vuelo
el pájaro total de la noche (395)

Como si estuvieras condenado
a descender por las galerías
sin memoria y sin rumbo
detrás del topo (2015, 401)

o ya en ala
vuele
hacia el fragor
de su escritura (428)

asciende el animal
seguro hacia las pampas (437)

En el deseo de libertad hay un evidente resabio de desesperanza para quien se sabe prisionero; pero precisamente porque interioriza sus clamores, los expresa a través de una palabra cargada de un inevitable sentido político. Aunque se sabe vencido, el portavoz del discurso elabora un relato hiperconsciente de la angustia. Por hiperconsciente nos referimos a que el hablante lírico organiza las resignificaciones de su decir poético dirigiéndolas hacia un discurso de la ruina, cercano al referente del espíritu desencantado: “Ya el héroe hunde el cuchillo/ que corta los nervios/ y al fin/ se aplacan hervidero y saña/ en mi corazón” (419). Viendo debilitada su centralidad por la duda, el sujeto pretende restituir espacio para el ágora, esto es, para la discusión política y, observándolo como no menos importante, también para el acoplamiento social. En este sentido,

Fernando Balseca (2011) afirma que Carvajal “es un autor que no dicta sentencias y no habla de grandes verdades, [...] aparece integrado a las voces interrogantes de la colectividad sin ser el portador de las respuestas” (81). El poeta escribe sabiendo que la crisis es la banda sonora que actúa como contexto para sociedades en vías de desarrollo, bajo el paraguas de la dominación ideológica. La voz del enunciante lírico se sabe parte del todo, y no más el eje protagónico de aquel sistema textual. En varias ocasiones, Carvajal Aguirre ha reflexionado sobre la escritura poética, como cuando sostiene que “toda escritura es reescritura sobre las huellas de otros acontecimientos poéticos: el poema no se fija, no se cristaliza en una forma estable, sino que es movilidad incesante, sin origen ni fin” (2017, 95). Desde tal perspectiva, se liberan los sentidos del texto en una palabra disruptiva que fomenta la metamorfosis.

EL MUNDO SUBTERRÁNEO: EL TOPO

Con esto se quiere decir que podría, deteniéndose ante el adentro y el afuera del laberinto, revisarse paralelismos con el sujeto que se asienta en Latinoamérica acosado por fuerzas que mellan su conciencia, así como en el plano del espacio ocupado por múltiples rutas podría hallarse equivalencias con un mapa que se puebla con cruces de caminos y que ofrece, como resultado, la irresolución. Aunque, eso es previsible, la palabra poética puede ser un hilo de Ariadna en el laberinto en tanto viabiliza el proceso de andar y desandar y, por último, mostrar el revés de las cosas a través de otra complejidad.

Hay un nexo entre el poeta como minotauro y el poeta como otro animal, el topo. Así, en “Topología”, la imagen del topo emerge como el ser que, desde la ceguera, infatigablemente excava perforando la tierra; equivale a la del poeta que no se fatiga de intentar, mediante la escritura, un registro cualquiera que fuere. La garra, entonces, horada bajo los muros de la ciudad y, al hacerlo, abre bocas de túnel y oscuros pasadizos de vacío. Ambas bestias, el minotauro y el topo, desarrollan una expresión toda hecha desde el cuerpo: el monstruo del laberinto superior, exponiendo su aborrecible doble naturaleza; el insignificante animal del inframundo, contorsionándose en su exclusivo propósito de cavar. Mientras el uno está hecho para lo trágico (su lucha contra el héroe); el otro, para lo mí-

nimo y el detalle. El insoslayable vínculo entre poeta/minotauro y poeta/topo lo ofrece el fragmento XII:

Viertes tu agua en el cántaro,
chorrea
 su plegaría
 a nadie
 a nada
su júbilo
su picotear sobre el suelo
donde la sequedad acoge
 una cegada charca
para que el topo beba (Carvajal 2015, 406).

¿Podrán reflejarse los dolores y ansias del laberinto en lo que acaece en el laberinto de las profundidades? ¿Son ambos espacios espejos que se reproducen hasta el infinito o, como las dos caras de la moneda del universo, son caos y cosmos en tanto intentos por reordenarlo todo?³ El topo bebe gracias a que su territorio, usualmente reseco, ha sido irrigado por las aguas regadas en la superficie. En su infatigable labor de excavar galerías en el terreno, en topo se equipara al poeta: cava, y en cada manotazo de tierra, a cada paso ciego que da, avanza provocando un vacío –cuestionamientos, preguntas– que, casi al mismo tiempo se llena con tierra que se ha aflojado del mismo espacio donde vive, haciendo que una certeza sea fugaz y que el lugar de enunciación sea siempre el de la duda abisal. Su decir lo aleja de la superficie y al excavar se moviliza entre estratos de las profundidades, disolviendo conceptos y removiéndolos hasta provocar otros. El poeta/topo opta por la dilación; el topo se traslada dejando erráticas huellas, los versos, producto de sus indagaciones, pero en este laberinto subterráneo no parece haber hilo de Ariadna. Es más, no lo hay y no lo desea. Del seno de la tierra pretende obtener algo que está allí, aunque el contacto del topo, como poeta, con la materia telúrica termina transfiriéndole a dicha materia otra forma. Destruir para configurar aunque, fatalmente, no halla resultados de su búsqueda, sino que en sus actividades se

3. A propósito del reordenamiento del universo a través de la palabra, no es casual que los poemas de la sección “Aldebarán” tengan nombres de estrellas y constelaciones: “Sirio”, “Andrómeda”, “Enana blanca”, “Orión”, “Alfa del Centauro”, “Can”, “Peces”, “Cangrejo”, etc.

encuentra de bruces contra “el azar, la alteridad, la metamorfosis permanente, la apertura hacia lo otro” (Vintimilla 2011, 40). Precisamente en estos elementos se halla un punto medio entre las certezas –o sus empeños en pos de ellas– y la conciencia del sujeto lírico:

ese roce del diente
 contra las ramas
 un hálito
 de lo recién nacido
 de lo que ya se entierra (Carvajal 2015, 396)

El topo es quien subyace, es quien vive haciéndose camino entre las raíces de las plantas y árboles que afloran en la superficie –como síntomas–. El topo es quien se alimenta en medio de lo subterráneo (¿lo subcutáneo?), y el poema deviene el lugar donde se alojan los seres, las acciones, los estados todos transmutados a través de la metamorfosis, debido a que se tamizan, tanto por el silencio como por la voz. El poeta, a la par que el topo, se pronuncia desde las galerías oscuras, lejos del ruido del mundo, pero en su momento vuelve al mundo mutando sus experiencias en otra suerte de nocturnidad: una palabra que dice y se desdice, que explora las posibilidades de su expresión. Como quien se halla permanentemente frente a la novedad. El topo es también quien cae en la cuenta de la inconclusividad de las cosas y de las situaciones, y también quien está al tanto de su permanente estado de orfandad, y el de los demás:

Ese ruido seco que viene de la cueva
 el crepitar de las ascuas del carbón
 ¿quién las apaga?
 ¿quién abandona el albergue?
 ¿quién desampara? (400)

Estamos frente a un topo que, si bien subyace no lo hace como en el planteamiento de Gilles Deleuze al final de *Conversaciones* (2006), esto es, como uno que se moviliza en espacios subterráneos debido a aquellos dispositivos con que las instituciones disciplinan a la población y que son advertidos no tanto por su acción sino por la impronta que van dejando. En cambio, los ritmos que se escuchan –que se sienten, más bien– en los ámbitos de la oscuridad que plantea Carvajal son acompañados por las

brasas que siguen encendidas, brasas que pretenden conferir a la gruta una cualidad de hogar para todos.

CONCLUSIONES

El hablante lírico asume en Iván Carvajal, especialmente en *La casa del furor*, como un oficiante que se encuentra en permanente búsqueda, a manera del Minotauro en el laberinto; espacio sobre el que gobierna pero que, a su vez, lo convierte en su prisionero –que en este caso serán el adentro y el afuera, las lindes del lenguaje–. El Minotauro, que es humano y bestia al mismo tiempo, es un monstruo como monstruo es el poeta en la república platónica. Virtud y verdad son pervertidas por su palabra, y en él cohabitan dos naturalezas: el ser deseante y el desplazado en un mundo en el que hay mucho por decirse. El oficio del poeta le permite, como al topo, arañar la tierra y abrir surcos a cada zarpazo; la tierra se desmorona debido al vacío producido, como lo hace el fundamento para el sentido de la existencia, y ofrece espacio para que venga otro zarpazo y brindar paso a un oficio extenuante, interminable.

Ambos destruyen para edificar: el Minotauro acaba con la vida de los demás, mientras que el topo aniquila el terreno como estaba concebido ante él. El cuerpo es decidor tanto en el Minotauro como en el topo, pues mientras el uno posee formidable fuerza con la que domina a sus presas, el otro se vale de su destreza para dar zarpazos en su inestable terreno, provocando vacíos que llena con más tierra, esto es, dudas tras otras dudas. Mediatizado por dicho cuerpo, el poeta se proyecta a través de una enunciación que, igual a si sobreviviera en el laberinto, equivale a una sucesión de eslabones en un trance que sabe perdida de antemano. ✱

Lista de referencias

- Aguilar Mora, Jorge. 2008. “Las constelaciones de Iván Carvajal”. En *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. Quito: Corporación Orogenia.
- Balseca, Fernando. 2011. “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Carrión, César Eduardo, 2008. “Entre los umbrales de la Nada y de lo Mismo: alegato antiplatónico en *Fulgor del instante*”. En *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. Quito: Corporación Orogenia.
- . 2018. *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Quito: PUCE.
- Carvajal Aguirre, Iván. 2015. *Poesía reunida*. Quito: La Caracola.
- . 2017. *Trasiego. Ensayos sobre poesía y crítica*. Quito: La Caracola.
- Lanz, J. J. 1995. “La joven poesía española al final del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad”. *Hispanic Review* 66: 161-87.
- Leuci, Verónica. 2014. “El poema y sus dobleces: miradas sobre la metapoesía”. *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanas* 1, n.º 1 (junio-septiembre): 9-14.
- Vintimilla, María Augusta. 2011. “En la madriguera del topo. Una aproximación a la poesía de Iván Carvajal”. En *Memorias del X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

RESEÑAS

SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE,
Levitaciones,
Guayaquil, edición de autor, 2017

En tiempos de *tuitertura* o nanotecnología, ¿qué sentido tiene seguir escribiendo microficciones? Esta preocupación recorre las narraciones de Solange Rodríguez Pappé (Guayaquil, 1976) y su libro *Levitaciones*, con el subtítulo *Relatos para estar en el aire*.

En esta era del arte posinternet se hace cada vez más necesario este tipo de libros. Nada refleja de manera más contundente el nuevo paradigma tecnológico que la literatura hiperbreve. No se puede escapar al influjo de la conectividad. Las micronarraciones, ya sea en forma de memes, vídeos, chistes, secuencia de fotos o GIF son habituales en esta era de las llamadas narrativas transmedia. La literatura contemporánea es un reflejo de lo que pasa en el mundo virtual. La brevedad se convierte entonces en algo inevitable.

Este libro se erige como un catálogo de narradores: se menciona a Patricia Esteban Arlés (epígrafe), Augusto Monterroso (“Cuando des-

pertó el dinosaurio, todavía estaba allí el dragón”), Alberto Chimal (una dedicatoria y “Variación de un cuento de Alberto”), Borges (el tema del doble), Cortázar, Hemingway... De hecho, hay un texto vital que se titula “Hotel La tradición” en el que una habitación carga con el peso histórico de haber recibido a celebridades que lograron escribir obras maestras. La voz narrativa femenina renta el cuarto con la intención de escribir “la gran obra literaria que mi país espera desde 1950 porque soy la esperanza que no pudieron ser otras mujeres y otros hombres”. El remate del texto es revelador: la voz decide dejar el hotel porque no puede concentrarse por el ruido de tantas voces masculinas que pululan en el ambiente. Sin embargo, parecería ser que el espíritu del libro es inscribirse en la tradición de la narrativa breve, aludiendo a los grandes temas de los maestros del género. Esto no representa una contradicción, lo contrario: es un acto de fe. Por esta razón, no es gratuito que “Un retorno al tema del doble” proponga un canon narrativo femenino con dos de las más importantes narradoras latinoamericanas.

La voz narrativa sueña en ese texto con Samantha Schweblin (ducha en el relato largo) y Ana María Shua (la máxima exponente del relato hiperbreve en lengua española). No hay que ser semiólogo para captar la propuesta entre líneas: hay que salir de la tradición (como el nombre del hotel) ligada a lo patriarcal para ir hacia lo femenino (habría que evaluar cuánto pesa la referencia no solo a las dos escritoras argentinas, sino también a las situaciones que emanan de la misma condición femenina). No por nada en un texto se lee: “Toda mujer profunda sabe que, si hurga un poco en su interior, puede encontrar en su vagina algunas conchillas de un mar de la infancia”. Esta es una poética de lo femenino (desde lo cotidiano) pero en otros textos se pone en el tapete una poética de lo que es ser una mujer-escritora: “Después de una lectura la felicitan siempre por tener voz femenina y no lo entiende, porque no concibe que ella pudiese hablar de otra manera”.

Esta postura ginocrítica ya está presente en la portada que es de por sí un arte poético. Se trata de una representación de Irma Vep (anagrama de Vampire), el primer personaje en la historia del cine que rompe los moldes de la *femme fatal*. La película *Les Vampires* (1915), en la que aparece por primera vez este personaje, supuso una ruptura de todos los estereotipos femeninos al presentarnos a una mujer cubierta de negro de la cabeza a los pies, con pelo corto, en contraposición con las seductoras féminas que

mostraban sus largas cabelleras y tradicionales vestimentas. No hay nada de gratuito en poner a Irma Vep en la carátula. Estamos ante una propuesta, no solo de levedad en lo temático y lo formal, sino un anuncio de lo que será la puesta en escena conceptual de los cuentos.

Esa *mise en scene* de Rodríguez Pappe trata de evitar el peso de lo convencional, rompiendo patriarcalismos inútiles, empujando al lector al abismo de lo insospechado. No lo hace desde la ciencia o la religión, desde la mecánica cuántica o los ritos chamánicos. La escritura flota entre temas cotidianos, amatorios y eruditos, en textos de aparente liviandad que siempre ocultan más de lo que enseñan. Para despegar los pies de la tierra (eso es levitar), la narradora se apoya en diálogos con otros escritores de su misma especie que ya hemos nombrado líneas atrás.

Esta es la respuesta a la pregunta inicial (¿qué sentido tiene seguir escribiendo microficciones?): hay que seguir levitando para seguir en el círculo virtuoso de la tradición de la ruptura de la que hablaba Octavio Paz. Este resulta ser el verdadero sentido de estos “Relatos para estar en el aire”: sobrevivir a los ruidos de los otros escritores de la tradición para conseguir el cuarto propio. En definitiva, son cuentos que pertenecen, ya no a la narrativa hiperbreve, sino a la buena literatura.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL

**HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO,
Miguel Riofrío. El hombre
y el escritor,**

Loja, Universidad Técnica Particular
de Loja, 2018, 204 p.

Con la aparición de este estudio ensayístico-biográfico del escritor Hernán Rodríguez Castelo (Quito, 1933-2017) sobre el escritor lojano Miguel Riofrío, la Universidad Técnica Particular de Loja rinde un homenaje póstumo al académico, al escritor, al historiador, al crítico de arte, promotor cultural, investigador y al humanista Hernán Rodríguez Castelo, uno de los intelectuales más calificados que en el ámbito de las letras ha tenido el Ecuador para ahondar, con una profunda visión analítica, crítica y de investigación prolija, en el género de la ficción para niños y jóvenes, de la historia literaria, de la lingüística, de las artes, de la plástica, del periodismo y de las humanidades en general.

Lo confirma la edición póstuma de este libro acerca de otro de los grandes intelectuales que tuvo el Ecuador al inicio de la naciente república, el escritor lojano Miguel Riofrío. De él, Hernán Rodríguez Castelo levanta todo un monumento biográfico crítico, quizá el primero y más completo que se ha escrito significativamente sobre Miguel Riofrío. Este estudio ensayístico analiza, con la más prolija ponderación intelectual y desde la mejor vertiente de la investigación documental, todo el trabajo escrito que dejó el escritor lojano.

El estudio empieza con un breve preámbulo generacional y se reparte en los capítulos: “La vida y la obra en la vida”; “Los escritos del destierro”; “La obra del maestro del lenguaje”; “La obra del maestro de moral”; “La escritura, el novelista de *La emancipada*”; “Los ‘apuntes de viaje’”; “Albures del viajero político”; “El poeta”; “La crítica de Mera”; y, la leyenda quichua “Nena”.

Así queda retratado de cuerpo entero Miguel Riofrío: como periodista político, militante político liberal, lingüista, poeta y como escritor que en el género de la narrativa produjo la primera novela ecuatoriana y que don Hernán traza aquí el mejor análisis crítico que sobre *La emancipada* se ha llevado a cabo. Con énfasis, con acierto y sin ningún recelo señala, por ejemplo, que “*La emancipada* fue el primer ejercicio en la literatura ecuatoriana de género que había conocido ya en otras literaturas espléndido desarrollo y lo seguía teniendo. Fue un ensayo [...] inmaduro, vacilante, en que alternaban aciertos con grandes vacíos y penosas limitaciones. [...] una intención moralizante se sobrepuso a un desarrollo novelesco consistente y sumió a esa figura de heroína frustrada [Rosaura] en un turbio tejido de desórdenes, en construcción casi caótica y como narración de autor, más que omnisciente, manipulador de esas historias en que sume a la protagonista”.

Y como señala El Consejo Nacional de Cultura del Ecuador (2014), promotor y difusor editorial del más completo estudio sobre la *Historia de la Literatura Ecuatoriana*

que desde hace muchos años venía trabajando Rodríguez Castelo: “Una larga entrega a las letras y a las artes constituye la trayectoria vital de Hernán Rodríguez Castelo, uno de los ecuatorianos que, al presente, ha recorrido los caminos de nuestra cultura con mayor intensidad y apego a la excelencia”.

GALO GUERRERO-JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD TÉCNICA
PARTICULAR DE LOJA

MIKITA BROTTMAN,
Contra la lectura,
Barcelona, Blackie Books, 2018

La lectura profundiza en el conocimiento de lo que somos, encuentra dimensiones adormecidas de nuestra sensibilidad en lo que leemos y nos reconcilia con las pasiones del mundo. Con un estilo ligero y desenfadado, aunque sin estructura clara que agaville sus comentarios, Mikita Brottman es autora del ensayo *Contra la lectura*, editado en Estados Unidos en 2008 y traducido diez años después al castellano para su publicación por la editorial barcelonesa Blackie Books.

De un repaso a los miedos que la lectura genera en el pasado a un compendio de las virtudes de la misma. Si la introducción es un muestrero de sus hipótesis, en el primer capítulo desarrolla un relato autobiográfico de su hábito lector, de la necesidad de encontrar en los libros experiencias “deformadas hasta el extremo de ser irreconocibles, enrevesadas en terribles pesadillas con cadáveres y ratas. Miserables dependientes, halcones adiestrados y embarazos no deseados no me bastaban”. Brottman confiesa que “no tengo muchos recuerdos reales de mis años de adolescencia porque pasé muchísimo tiempo leyendo, pero soy capaz de recordar con toda claridad escenas de historias que leí” y que tuvieron en ella un intenso impacto emocional. Estamos ante una lectora incansable por culpa de una infancia en la que no pasaba nada; su imaginación venció el

aburrimento con la ayuda de los libros, que, por otro lado, entorpecieron su desarrollo emocional hasta el punto de que la autora afirma que pasaba días enteros sin hablar, “paralizada por las fantasías, tullida por el odio hacia mí misma y la desconfianza”. Y es que “los libros pueden llevarnos a lugares maravillosos, pero también pueden dejarnos allí varados, alienados e inútiles, solos y desclasados, aislados de otros seres humanos, incluso de nuestros propios recuerdos”.

La lectura no debe medirse por su utilidad, sino por su reflejo en nuestra mentalidad, conducta y actitud; por ello, Brottman cuestiona que la lectura sea siempre buena en sí misma al igual que “reciclar, meditar y reducir el consumo de carbohidratos”. Para esta profesora de literatura, la importancia de la lectura está “muy sobrevalorada” y a lo que en realidad deberíamos prestar atención, en un mercado abarrotado y ahído de libros, no es “a la muerte de la lectura, sino a la muerte del criterio. Es realmente fácil adquirir el hábito de lectura, es mucho más difícil llegar a ser un lector exigente y con criterio”. Si así fuera, los índices de lectura serían mayores de lo que son; lo difícil es el hábito inquebrantable de leer porque el criterio se adquiere tras numerosas lecturas y siguiendo de cerca las reflexiones de los entendidos en la materia.

La lectura ha evolucionado de ser algo perjudicial a ser algo capaz de hacerte mejor persona, de ahí que Brottman recuerde los perjuicios sin fundamento que, desde la antigüedad, acumula la lectura para

las mujeres y alude a que la lectura era considerada, a fines del siglo XIX, una opción inadecuada que nos alejaba de la vida “comunitaria y participativa”. Apunta Brottman que, en las bibliotecas victorianas de nuevo cuño, la ficción no ocupaba espacio en las baldas salvo que tuvieran “valor instructivo” y los negros esclavos solo podían leer la Biblia. Temores de la alta sociedad a que se diluyera la predominancia de su gusto estético.

Brottman se hace eco de la tendencia descendente del mercado del libro electrónico y aleja los fantasmas relativos a la obsolescencia del libro y señala que el cine “ha pasado a ser lo que la literatura fue para los lectores de siglos anteriores: la forma de cultura más accesible”. No obstante, entre las versiones cinematográficas del teatro de Shakespeare menciona el *Hamlet* de Zeffirelli y el *Macbeth* de Polanski, pero olvida a Kenneth Branagh, Orson Welles o Peter Brook.

En cuanto a los auge lectores que ha registrado la historia, no se indica el que produjo la Reforma protestante con la obligatoriedad de conocer las sagradas escrituras, lo que disparó las tasas de alfabetización por culpa del aprendizaje lector que se producía en los hogares y en las parroquias. Un siglo después, la novela romántica provocó otro auge lector, esta vez entre mujeres y jóvenes, de obras como *Werther* de Goethe y *La nueva Eloísa* de Rousseau y ya en el siglo XIX fue la enseñanza la que asumió el rol de inducción lectora, pero Brottman lo omite en sus reflexiones.

La autora entretiene con las bibliomanías y bibliolatrías hasta que, en el capítulo 3, define clásico como la obra que cualquier persona “sofisticada e inteligente” debería haber leído y argumenta que si una lectura no nos parece “emocionante” y no nos interesa, no sacaremos nada en claro de ella y la olvidaremos con prontitud, sea un clásico o no. Justifica que a alguien no le gusten los clásicos porque esté acostumbrado a “un ritmo y estilo diferentes”. Para la autora, la “mayoría de las obras históricas antiguas que se consideran clásicas son, en realidad, una selección bastante aleatoria de curiosidades cuyo estudio se nos exige por el simple hecho de que han sobrevivido. Su importancia es histórica, no literaria”. Un clásico lo es porque aún sigue vivo y porque genera emoción su lectura. Todas las generaciones necesitan sus traducciones de los clásicos para que el lenguaje y las expresiones empleadas no sean un obstáculo. Si bien no sería adecuado darle a leer en su totalidad a un adolescente *La Celestina* (por ejemplo), no encuentro ningún impedimento a que lea un fragmento de dicha obra y así lograr vincularla con alguna de las inquietudes de dicho lector y asociarla a las experiencias propias, verse en *La Celestina*. Dichoso *Por qué leer los clásicos* de Italo Calvino. Sobre Sófocles, Aristófanes, Ovidio, Virgilio, Platón escribe Brottman que “el estilo de estos escritores resulta pesado y repetitivo; sus modismos son tan limitados y sus giros tan

predecibles, que incluso las traducciones más actualizadas terminan sonando a versiones seniles y carentes de interés”. La base de toda la cultura occidental, por los suelos. El dislate prosigue denigrando a *Don Quijote de la Mancha*, *Tristram Shandy*, *La letra escarlata*, Tolstoi, Gogol, Chejov y Dostoievski.

Brottman, que trabaja como profesora de literatura, es esclarecedora cuando escribe que “estas son mis opiniones personales, propias, particulares y transitorias; las ofrezco con la esperanza de que os inspiren a adoptar un modo de proceder ante los clásicos y, tal vez, os liberen de cualquier resto de culpa que sintáis por todos aquellos libros que no habéis leído”. Ese es el problema, que son opiniones de una lectora, que no es neutral ni objetiva, como ella reconoce. Lo peor de todo es que parece un libro dirigido a los jóvenes, a aquellos que necesitan una orientación para su atribulada inquietud lectora; un libro de autoayuda para lectores desorientados, necesitados de que les digan que, si no leen *Don Quijote*, no son lectores desafortunados y si no les gusta Chejov, tampoco se pierden gran cosa.

Los datos que Brottman ofrece, ajenos a la realidad en lengua castellana, no pasan de la anécdota y se echa en falta un trabajo de edición que acerque al lector en castellano a su realidad más cercana. Una oportunidad profundamente perdida.

CARLOS FERRER

ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS
DE ESPAÑA

EFRÁIN VILLACÍS,
La sonrisa hueca del señor
Horudi,

Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
 2018, 268 p.

Un nuevo personaje ha aparecido en la narrativa ecuatoriana. Se trata de Horudi, un amanuense que relata algunas de sus experiencias laborales y sentimentales de una manera muy particular y su creador es Efraín Villacís (Quito, 1966).

Villacís aprendió a leer a los seis años y poco después descubrió el placer de la escritura; a lo largo de su vida ha desempeñado diversos oficios para sobrevivir. Hace un par de décadas nos deleitó con su farsa *El contrato* (estrenada en mayo de 1999); pocos meses después se inauguró en la crítica literaria con un valioso estudio sobre la correspondencia de Gabriela Mistral con Gonzalo Zaldumbide y un interesante análisis acerca de la discusión sobre ‘literatura nacional’ y ‘literatura popular’ en el siglo XIX a través de la correspondencia entre Julio Zaldumbide y Juan León Mera, ensayos que le abrieron el espacio de articulista en diversos medios de comunicación impresos con columnas periodísticas que mantuvo hasta el año 2007.

Una docena de relatos suyos han aparecido en distintos medios, entre otros, “Me dejó por Manolete” y “La mosca en el andén”. A varios de sus lectores que habíamos confiado más en su trabajo ensayístico que en el narrativo nos ha sorprendido constatar que en ambos géne-

ros tiene gran maestría literaria.

Para ganarse el sustento y en el ejercicio de la inteligencia, Villacís también ha editado libros, llegan a la veintena los que ha prologado, varios de ellos excelentes valoraciones de algunos autores como Teresa de la Parra, Enrique Gil Gilbert, Erasmo de Rotterdam, José Rafael Bustamante, José de la Cuadra y Mary Shelley a la vez que ha creado y dirigido algunas revistas culturales en nuestro país.

En *La sonrisa hueca del señor Horudi*, primera novela de Villacís, existen tres personajes: el ‘amanuense’, que es el narrador en primera persona, el prepotente líder, Sorge Glücklich, cuya presencia será una constante a lo largo de la obra –figura que puede ser de aquí como de cualquier latitud– y el tercero, la innominada amante del narrador.

En la novela el escritor nos va relatando, de manera desordenada, las reflexiones del personaje principal acerca de su cotidianidad, su entorno, las percepciones del mundo tal como le vienen a la mente en la vida cotidiana mientras desempeña un trabajo de amanuense de un poderoso señor y por lo general cierra cada uno de los capítulos la fragmentada misiva a su amante.

A lo largo de la obra Horudi esboza a través de algunas pinceladas a ciertos personajes, fácilmente identificables algunos, entre ellos ministros, secretarías y secretarios, y una extensa lista de burócratas que se sacrifican por el país, muchos de ellos acomodados con el cambio de régimen, estarán

ungidos de tal patriotismo que les alcanzará para varios regímenes; estos acólitos tienen tal convicción patriótica que su profesión es la de salvar al país desde el lugar en donde el patriotismo les convoque:

a. p. r. lleva tres décadas en la izquierda del espectro partidista, proselitista y de pensamiento, pero sin dirigir nada que no haya sido el encuentro de cuatro feligreses ateos pretendiendo cambiar el planeta por el lado izquierdo de las ideas, la bohemia en la mirada, el optimismo hambriento por delante y el sufrimiento justiciero en la espalda, cargada de panfletos, filosofías y canciones que ayudarían a salvar a los desheredados de los hombres, porque la instancia celestial ya *falló* definitivamente en su contra, se reunió la nueva corte terrenal de la nueva alianza, filosofaron y exhibieron el poder los que lo tienen y los que no y lo quieren también, no faltó el “dueño” que escribirá el libro histórico de la vida, pasión y sacrificios de una entidad de derecho privado que nos consiguió *sorge glücklich*, junto a otros, para arracimar a los esperanzados, rebeldes y resentidos de otras tiendas, incluidos beduinos que van de oasis en oasis buscando beber y comer como alquilados sin pagar impuestos y con alforjas vacías para llenarlas con lo que haya de ajeno, público o privado, mientras cabalgan el dócil y estúpido camello burocrático de su apetencia, y aclararon los clarificadores como *nervioline* de la *security in out* que estableció directrices y dio cierta practicidad al asunto (96-97).

Podemos ver que por *La sonrisa hueca del señor Horudi* desfila

una cáfila de políticos, segundones en ese ámbito, personajes secundarios en la obra, cuyo lema quizá sea el de uno de los temas más emblemáticos de la música de salsa, ‘quítate tú, pa’ ponerme yo’; luego los turiferarios de *Sorge Glücklich* quemarán incienso por su sustituto.

Acaso la democracia, pese a las afirmaciones de lúcidos pensadores e intelectuales, no sea más que una ilusión para los electores, mientras que para los elegidos puede no ser más que un sistema al que se deben para ganar su sustento, sin convertir en objetivo el servicio público.

La maestría literaria de Villacís se evidencia en un relato sostenido, en una gran sensibilidad estética, con permanentes referencias culturales, literarias –citas de títulos y letras de canciones populares– y artísticas muy oportunas, con juegos de palabras, todo llevado con un lenguaje rítmico, fluido y riguroso.

Los recursos de los cuales se sirve el autor de la novela son: una larga y fragmentada carta dirigida a unas innominadas amantes –que son una y muchas a la vez–, redactada en diversos tonos y distinta intensidad, según el estado de ánimo del personaje y un aparente cuaderno de apuntes (diario, memorias, confesiones, bitácora) –no explicitado– que lleva el narrador-amanuense de *Glücklich* (toda la obra escrita en minúsculas).

Villacís distribuye la obra en 138 mini capítulos denominados con el nombre del día o las secciones en que se distribuye el día, es un recurso que imprime una particular di-

námica a la narración, además, se sirve del artificio de denominar a un par de docenas de personajes tan solo con unas falsas iniciales de sus nombres que, aparte de deleitarnos con su lectura, nos entretienen en identificarlos en la ‘vida real’.

Hábil escritor, con frecuencia la lectura de la novela de Villacís nos llevaría a exclamar: “¡Así mismo es!”, pero no nos equivoquemos, no se trata de un informe de labores sino de situaciones aparentemente “reales” transformadas en ficción.

La realidad nacional es rica en sucesos de los cuales nuestra literatura se ha surtido bien, quizá la mejor manera de abordar la política en la ficción sea a través del humor, aunque esta es una de las más complejas, el reto mayor es el talento de quien se arriesgue a asumir como un pretexto esa realidad para que pase al mundo de la ficción, de no tenerlo su resultado no pasaría de un triste panfleto.

Bien sabemos que el humor es uno de los mejores recursos para soportar a quienes detentan el poder, y de ese recurso se sirve el narrador con gran maestría, sustentado también con grandes dosis de cinismo.

La parodia no es nueva en la narrativa ecuatoriana, lo que habría que ver es si los resultados obedecen al talento de sus autores, recuerdo a Alfredo Pareja Diezcanseco con su obra de juventud *La casa de los locos* (1929), algunos pasajes de la gran narración *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio o esa divertida novela titulada *Noviembre* (1939) de Humberto Salvador.

La narración tiene dos elementos paralelos: nuestro escritor logra entretener una excelente historia; no esperemos hallar en esta obra, aunque su referente cercano sean elementos de lo sucedido durante unos meses de la historia de nuestro país, pero tan solo sirve como un telón de fondo en donde se desarrolla una historia de amor en la cual, sirviéndose de recursos que varían entre una suerte de diario (reflexiones del narrador) y cartas a una o muchas ficticias amantes que son una y muchas posibles, el personaje va de la más sensible ternura hasta obscenas exclamaciones, pasando por diversos matices, arma un sólido discurso poético-amoroso. Pasajes no exentos de gran ternura amorosa, como el que cito a continuación:

quisiera que llueva para que acudas a mi calor y el cantar de los cantares sea el latido de nuestros cuerpos, con banal muletilla trastraballo para decirte que te extraño y no apareces en mí, aunque apele a los elementos como un bárbaro de la edad de hierro sin deidad ni sepultura, siégame ahora que estoy listo, porque la tarde me ha dorado en un espejismo de sueños bíblicos para mi propia condena, la espada del ángel vengador ha tomado partido y soy estatua de sal por volver y verte, la ciudad me ahoga en el humo de su incendio y las espigas del triguero devienen cebo para la podredumbre, la hoz de tu mano se va con la protesta cebando el hambre, hace un siglo fue símbolo y grito válido, hoy es ociosa nostalgia, avaricia de poder, iluso abandono, siempre ha sido tema de reparto, no de produc-

ción, sobra la leche y no hay quien la compre, quienes la necesitan no saben dónde la tiran o la regalan, ríos y alcantarillas se llenan del lácteo y yo huérfano no te tengo, nodriza, en cualquier caso quiero mamarte no amamantarme, no eres madre y yo no tengo la edad ni establo, te persigo en las calles mientras cae la noche, eres zorra urbana esperando abrigarme, envolviéndome en tu estola, las luces te dan la belleza artificiosa que me engaña y anima, me voy con el nocturno póstumo de chopin, romántico y conmovido pero sin tristeza (61-2).

Algunos lectores reprochan al autor diciendo que les ha dado “gato por liebre” y, en efecto, creo así es. Algunos de ellos han esperado doctrina, otros un testimonio fiel de su paso por la escena política, de un pasaje de nuestra historia local confundiendo al escritor con el narrador. Partiendo de referentes reales, Villacís ha creado una obra de arte.

GUSTAVO SALAZAR CALLE

BIBLIÓGRAFO E INVESTIGADOR
INDEPENDIENTE

EDISON LASSO ROCHA,
Para la gestación
del cansancio,

Quito, Ediciones de la Línea Imaginaria,
2018, 45 p.

Se define al paralaje, en un lenguaje cercano al conocimiento astronómico, como “Diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda terrestre tiene un astro según el punto desde donde se observa”. El *DRAE* nos da una idea semejante: cambia la posición del observador y varía la realidad.

Edison Lasso Rocha (Piñas, El Oro, 1977) ha publicado algunos textos de creación, generalmente en grupo, así como un estupendo ensayo, en el libro *Cuerpos y fisuras*, pero tiene un continuo y entrañable contacto con textos literarios del Ecuador y el mundo en su calidad de editor general de Edinun, una de las mayores y más interesantes productoras de textos literarios infantiles y juveniles en el Ecuador.

Su permanente inquietud poética le ha llevado a decidirse y publicar su libro *Para la gestación del cansancio*, en una bella edición de Línea Imaginaria. Este poemario es, sin duda, digámoslo de entrada, uno de los más trascendentes y profundos de la nueva lírica ecuatoriana, pese a una cierta indiferencia de los lectores especializados, que, a veces parecen limitar su horizonte a los de su círculo, a los conocidos de siempre.

Su idea del *paralaje* y la relatividad del ser humano frente a lo real

quiso que todo el cuerpo poético se viera como una unidad, pero, finalmente, las exigencias editoriales lo fragmentaron. Él quería también que el título dijera *Para la jestación*, buscando expresar la idea central de la obra en un neologismo, que finalmente se desechó. No sé qué hubiese dicho, al respecto, Juan Ramón Jiménez, profeta incansable de la J en vez de la G. Como sea, ya tenemos este texto de los *paralages* de Lasso, y sobre él quisiera enhebrar una reflexión.

La grafía –uno de los rasgos experimentales del texto– no impide, de ninguna manera que la intensidad lírica sea muy fuerte, poderosa, desde el comienzo de “Aquí, soy un cuerpo”, el primero de 8 subtítulos/ partes. El poeta actual es un ser que duda de sí mismo, no se siente, como el vate de antaño, un elegido, que debe cumplir una misión. Lasso adopta una posición sencilla, sin poses, reflejada en estos versos:

Dejaré de escribir sin que nadie lo sepa
tan solo el cansancio,
que aquí es un administrador severo
dirigiendo a un albañil
en la construcción de un templo,
hecho con horas y frases sencillas
carentes de sujeto y predicado.

No existe esa suerte de predestinación del sujeto poético, característica de alguna poesía tradicional, que siente al poeta como un elegido, no; sí se percibe, en cambio la constancia de que la escritura poética es trabajo, una labor que bien puede cesar en silencio, sin que

eso signifique una catástrofe, solo la humana constatación de que la fatiga venció al “albañil”, el obrero lírico, que construía aquella basilíca hecha de tiempo y lenguaje.

Esa lengua, que surge en medio de los avatares de la obra y sus materialidades, se puebla, sin embargo, de imágenes de notable belleza, como ese “dolor de espalda, / un lumbago/ cargado en la memoria”, o esa definición de una magra escritura, sin trascendencia, “una miseria”, que obedece a un “cansancio”, entre lo físico y lo metafísico, o esa dolorosa “respiración/ aquella ceniza puntual/ y transparente”. Concretamente, hay en esta metáfora, que rompe con las usuales diafanidades del respirar, algo como una conciencia de la densidad del mundo en que se mueve el ser humano, siempre al borde de la contaminación feroz, en muchos momentos cercano a la asfixia material o espiritual; pero el aliento poético impide que ese aire pesado que puebla el mundo, hoy, pierda ya su transparencia. Es como una secreta esperanza, que más que enunciarse, se intuye.

La escritura es “la construcción de un templo, /hecho con horas y frases sencillas”. El texto se puebla de imágenes de un rico lirismo, en las que predomina una visión incierta del orbe, el entorno, el mismísimo yo íntimo: “¿Qué diría yo si fuera otro/ queriendo decir lo que ahora digo?”. El lector tiene que estar atento a una escritura poética exigente, enigmática.

Dos secciones internas de esta primera parte son un enigma poéti-

co a descifrar, construido con mucho conocimiento del oficio y la producción lírica universal: una estrofa que evoca directamente a Alejandra Pizarnik y otra a Miguel Hernández, como inscribiendo la tarea propia en un todo más amplio y universal.

“Dolor”, la segunda sección, nos pone ante el primer gran paralaje del libro-poema, es el enigma que tienen que descifrar los ojos del lector “en la línea parabólica de una mirada”. La prosa de esta sección y de lo que sigue, que aparentemente está editada con fallas, oculta unos breves y hondos mensajes humano-poéticos, que solo se pueden leer alejando las páginas: *Aquí hay un dolor, aquí hay un tiempo, aquí hay un verso y aquí hay un indicio*, precedidos de una pista poética: “Tiempo/ todo lo que resta después de haber/ cuantificado el cansancio”; “Verso/ Llámase así al tiempo torcido y breve/ afectado por la gravedad/ con que se escribe un nombre”; “Indicio/ Doloroso descubrimiento de una mirada afectada por el paralaje”.

Cierto que este canto construido por una voz lírica intencionalmente exhausta, agónica, es expresión típica de las generaciones jóvenes y su desencanto de cara a mucho de lo que en otro tiempo se consideró vital, medular, trascendente: literatura, arte y todo aquello que pomposamente llamamos “creación”, y que muchas veces no es más que una forma de ser en el mundo, de estar en él, de hacer presencia e intentar comunicarnos; pero, también, una muestra de un oficio de escritura de profunda madurez, que

explora en otras formas de sentir la palabra, expresarla y construirla artísticamente.

En la segunda parte de esta segunda sección “Aquí doy un motivo”, Lasso ahonda en su meditar en torno a la construcción poética: “Un libro inhóspito se hace/ a la manera de una duna...”. Si el trabajo físico del hombre es equiparado al levantamiento del poema, el fenómeno natural se identifica con la posibilidad de la labor textual. Hay una honda penetración en la estructura de la duna, para terminar identificándola con la forma poética: Dizamos que el paralaje en este caso es la forma relativa de ver el orbe natural y equipararlo al lírico, fruto, en último término de un acto casi mecánico, animal, realizado por

un cefalópodo con sus tentáculos
resecos
mezquinos, lacónicos, envejecidos,
apenas capaces de arrojar una
nube de tinta
para escribir sin revolcarse en la
arena,
desvariando.

¿Será eso lo que hacen los poetas? ¿Extraer el texto, la canción, la elegía, la oda, partiendo del fondo de sí mismos, como un gusano que excretase oscuros líquidos desde el hondón de su cuerpo?

Lasso es implacable en muchos momentos del libro, pero su sentido de la capacidad humana para la producción de la palabra bella, distinta, más elevada que el rutinario verbo de la comunicación, sale de lo más profundo de sí mismo, por eso se interroga: “¿Cuánto delirio cabe en

un espacio/ donde la tinta y la grava están fundidas?”. Diríamos que, en último término no tiene importancia el material usado para construir el poema, sino la cantidad de “delirio” que puede caber en aquello que sea fruto de la palabra o de la tierra infértil, desértica, abandonada. Ese delirio es el que salva la creación del hombre, aquella que ha de sobrevivirle, y ha de trascender.

Y en la tercera parte “Aquí hay un tiempo”, la meditación sobre la fragilidad del hombre frente al desafío cósmico de la obra, persiste.

Al fin de la sección anterior, la arena se transforma en mármol, y el poema y la estatua, aunque sea momentáneamente, se identifican. En medio de las dudas, Lasso afirma la necesidad impostergable de escribir, pase lo que pase y pese a quien pese.

En esta nueva sección, hay como una secreta identificación entre la columna y el poema. Es hermosa la teoría poética sobre la estructura de la columna, su evolución, su sitio arquitectural. Lentamente vemos que se va hermanando la esencia de ese elemento axial en la historia del trabajo humano y el levantamiento de edificaciones con la palabra y su arquitectura en el ámbito de lo poético.

“Una columna es una construcción que se reconoce por su naturaleza pertinaz, pues, por lo general, suele negarse a reverenciar autoridades, temblores y ante todo el tiempo”.

Si la columna no se inclina ante nada ni ante nadie, se supone que es también el destino de la poesía, su total e inmarcesible libertad –al

menos en teoría, diríamos.

Luego de una larga meditación en torno a la naturaleza de la columna, los orígenes, el tallado, siempre el tallado, la agotadora faena humana en la piedra, y hasta las fórmulas matemáticas que la sustentan, Lasso empieza a identificar palabra y piedra trabajada, elaborada, convertida en sostén, en contrafuerte, en símbolo de lo que se levanta por mano del hombre, hacia el cielo.

“Toda piedra en el piso es palabra y cuerpo al mismo tiempo”, esa equivalencia es un acto de reconocimiento tanto del esfuerzo del obrero con el material pétreo, como de la capacidad creadora del otro ser humano, igualmente laborioso, que se afana con la lengua.

La visión normal de la columna es vertical, pero, en cierta medida es también horizontal, el artesano, el picapedrero, ese tosco trabajador de manos callosas, que se identifica con el escritor, aunque sea simbólicamente, desbasta la piedra, en el suelo, allí, la pule, la cambia, la vuelve vertical, pasando de una indudable horizontalidad de la labor creativa, al glorioso resultado de ese esfuerzo. Por eso, el poeta piensa en la relatividad de toda mirada sobre la obra humana: “Así es el error de paraLaGE, / indivisible y profundo”, porque nos llena de falsos conceptos y estereotipos que el poeta nuevo, al mismo tiempo artífice laborioso y soñador impenitente, quiere dominar, superar, cambiar.

Es el momento en que aparece ya una suerte de manifiesto poético:

Ahora apunto la mirada horizontal-
mente
y creo poder sostenerla
sabiendo que no me siento vencido
pero anhelando otra forma de es-
cribir,
de olvidar el modo en que está
construido el templo,
con sus densas columnas interiores.

Lasso, armado de su declara-
ción teórica, como de un escudo
contra todo lo que signifique lu-
gar común o visión previamente
establecida, quiere lanzarse a la
construcción de su obra poética,
pensándola nueva, distinta, trans-
formadora, y desde ese magma
emerge el poema, el verso, con to-
das las distorsiones de que puede
estar lastrado.

El *Lorem ipsum*, esa especie de
glosa de Ciceron, que se usa en los
espacios de las páginas web, para
pre diseño de formatos, le sirve a
Lasso como pretexto para un jue-
go: tal vez ahí en el seno de esas
palabras latinas sin mayor trascen-
dencia, hay un verso. Y entonces,
ya con su propia voz, descubre el
universo del poema en todo lo que
le rodea, por fútil que pueda pare-
cer. Lastimosamente, no es si no
una visión pasajera, que pronto se
evapora.

Leo líneas y conjugaciones,
cada mirada es una perífrasis
abriéndose paso en el espacio,
entiendo ahora que es imposible
evitar el paralaje.

La realidad engendradora de la
poesía es la que nos sirve de entor-
no, de sustento y, al mismo tiempo,

de tortura, porque luego de esfor-
zarnos enormemente, no alcanza-
mos la nuez, la esencia de aquello
que hemos elaborado inútilmente
en el silencio de nuestro insomnio,
tal como lo habrán padecido otros
muchos, cerca o lejos de nosotros:
“cuántos aquí/ estarán haciendo lo
que yo”.

¿Quizá la solución sea elabo-
rar un libro en el que las palabras
desaparezcan, un curioso libro en
blanco?

Uno se hace viejo
sin haber escrito algo con la palabra
ternura
y se llena de arrugas como de frus-
traciones
pensando las líneas que se necesi-
tan
para no hablar
en páginas y páginas de la torpeza.

El fin de esta sección, en que
parecía iba a elevarse la llama del
poema, termina casi en desencanto.

En “Aquí hay un indicio”, que
cierra el libro, se da como una suer-
te de resignación impotente, no so-
mos nada frente a un universo que
nos puebla y nos aniquila, la idea
del poema se pierde lenta, segu-
ra, para siempre, en la repetición
letánica de una frase en la que se
consume el todo de la experiencia
poética y humana:

“Soy la presunción de una som-
bra, la garantía de una superficie
seca bajo la tormenta, la repetición
rigurosa de un oficio, misión o des-
tino...”.

Y sin embargo, y esa es la vi-
sión relativa del paralaje: somos,
estamos, persistimos, seguimos

soñando, el poema continúa latiendo, y como esperando emerger, en cualquier momento, de esa "superficie seca", aparentemente estéril, que puede constituir no solo nuestra rutina, sino la vida entera del hombre.

La prueba de que un día surge ese pequeño brote, que luego ha de convertirse en el árbol de poesía es este libro de Edison Lasso, claro testimonio de sus búsquedas, sus alucinaciones, sus martirios internos, su exploración incansable del ser mismo de la lírica y de su sentido último y humano.

No es obligatorio que los nuevos poetas intenten un experimento parecido, y que, finalmente puede resultar algo un tanto vacío por el empeño de las búsquedas e imitaciones, pero no creo que el trabajo de Lasso deje indiferente a nadie que se interese en producir o conocer la nueva lírica de calidad, en el país y fuera de él.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ
ACADEMIA ECUATORIANA
DE LA LENGUA

SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS
Andinismo en la azotea,
Buenos Aires, Buenos Aires Poetry,
2019, 71 p.

Un buen libro, sobre todo si se trata de poesía, permite que las obsesiones del autor se cuelen por el lado oculto de la voz poética, sin contaminarla con la presencia del autor, ese estorbo que tantas veces puede destrozar un texto.

Y resulta que *Andinismo en la azotea* es un libro de poesía, construido de obsesiones, pero desde la autenticidad de lo que su propio cauce exige. Aquí, la autora, Sandra de la Torre Guarderas, hace un ejercicio de desaparición, permitiendo (al mismo tiempo) que sus obsesiones aparezcan, reflejadas en la obsesión de la propia poesía que, en estas páginas, resume fondo y forma en lo que me inclino a llamar *el vértigo de la fugacidad*: la fugacidad de la vida e –inclusive– de la escritura.

Leer esta obra es leer, al mismo tiempo, el conjunto milenar de la experiencia humana respecto a lo que implica enfrentar la muerte. Pero no solo se trata de textos contruidos a partir del diálogo con lecturas fundamentales, como el libro del *Eclesiastés*, cuyo espíritu es un constante guiño al lector, así como tampoco se limita a una "conversación" con autores de diversas épocas, incluyendo a Ovidio y a escritoras contemporáneas de la talla de Damiela Eltit, sino que se trata de una construcción poética edificada con la esencia de la experien-

cia humana: la inevitabilidad de la muerte.

La poesía de estas páginas, entonces, se convierte en una serie de instantáneas de la vida y de su (a veces) triste vanidad. Pero siempre retorna al hecho tremendo y liberador de que nada de lo que creemos ser o poseer va a quedarse en parte alguna, pues hasta las palabras son fugaces si reflexionamos en el hecho de que algún día, incluso lo escrito habrá de desaparecer.

De ahí que esta obra no pretenda dar cuenta del mundo. Es, simplemente, lo que es: una reflexión poética en la que tienen cabida la imagen, la locura, la fotografía, el cuerpo, la enfermedad, el goce, la belleza (y tantas otras cosas que el lector encontrará directamente, desde su propio asombro).

Por ello, como una lectora más –y no necesariamente la mejor– reconozco que en este nuevo trabajo de Sandra de la Torre, la poesía, por su inutilidad “práctica”, llega a ser el reflejo más fiel de la fugacidad del ser humano: un ser que vive al filo de eso que Roberto Juarroz identifica como “realidad y poesía”. Y es que ¿puede haber algo más real que la poesía? Dicho de otra manera: ¿puede haber alguna manera más profunda, intuitiva y certera de conocer la realidad?

El conocimiento que la poesía nos ofrece del mundo sensible, así como de los mundos no captables por los sentidos, es un conocimiento que trasciende a los demás tipos de conocimiento. Por ello, la inútil poesía está en todo, permea las artes, las ciencias, la realidad, los

pensamientos. Esto no quiere decir que los dote de sentido, pues quizá no lo tengan al momento de hacer las cuentas finales de la existencia; pero, al menos, les da la trascendencia del instante: la que, si bien escapa (como todo), nos marca o estremece lo suficiente para que haya valido la pena vivir nuestros fugaces días.

Dice el Eclesiastés: “¿Quién le contará al hombre lo que habrá bajo el sol después de él?”. Por ello, de nada le vale trabajar “para algo”. Y sucede igual con la poesía: no se puede escribir “para algo”. En esa “inutilidad” del quehacer humano (y de la poesía) está justamente el tesoro, pues las cosas aparentemente útiles se perderán irremediablemente. Igual que las inútiles, sí, pero al no haber pretensión en lo inútil, hay en ello la autenticidad del don, que se basta a sí mismo porque no pretende ser lo que no es. Por ello, la poesía (cuando hay impostura) deja de ser poesía. Afortunadamente, *Andinismo en la azotea* es un libro sin aspavientos, donde el punto de partida es la inutilidad de todo esfuerzo “para”, y donde cada palabra ocupa el sitio que debe ocupar. Ningún verso es obra de la casualidad o de la retórica. Ningún epígrafe está puesto gratuitamente. No hay intento de demostrar cosa alguna.

“Los que trepan las montañas para no hacer nada allá en la cima” (Bernardo Soares) quedan puestos en evidencia, al igual que los que corren tras el viento. Es decir, la humanidad entera, en sus distintas eras. Y digo *distintas* porque,

si bien este libro trata asuntos que han angustiado al ser humano desde siempre, también está plagado de escenas que se ubican en nuestros días. He ahí un rasgo de versatilidad que puede fascinar al lector: lo milenario y lo actual, conjugado en íconos de nuestro tiempo, como el malabarista callejero, el que se traga fuego en los semáforos, la azotea misma, como un lugar al que puede escalar una persona, puesta los crampones y derruyendo los muros; el ascensor que lucha contra “la gravedad de la ley” y que revela como “aún mi santo afán debajo del sol era humo”. El afán, una vez más, de todos por lograr algo. Ese algo que irremediamente va a esfumarse.

Pero no hay un solo hilo conductor en esta obra. Una vez más, he resaltado el que más cuenta para mí, como lectora (y, repito, no necesariamente la mejor). Sin embargo, también es justo mencionar que muchos textos de *Andinismo en la azotea* experimentan con la forma (un rasgo constante en la poesía de Sandra de la Torre), que –quizá por su cercanía con el cine y con otras formas de arte, incluyo aquí la fotografía– ha jugado siempre en un borde que a veces puede terminar en “poemas-guión”, o “poemas-dibujo”, o “poemas-rompecabezas”... Y, de pronto, el salto (formal) a una

oda, pero una oda tan irónica y graciosa, que pone en entredicho a la oda misma: “Oh gran olmo plantado entre mis sienes (...) por piedad ¡Dame peras!”.

Y, tan solo a unas páginas de distancia, algo tan apocalíptico y descorazonador como estos versos, que eliminan toda esperanza posible (y que considero mis líneas favoritas en esta obra): “Los pájaros emigraron del hilo de luz / no se esperan sus cantos hasta el alba / no se espera el alba”. O: “Quizá porque en todo pecho duerme un cuerpo venido de ultramar que en vano envió su manuscrito en una botella”.

Y todo esto, para cerrar con una alusión maravillosa a Daniel Rabinovich, difunto integrante de los Les Luthiers, que siembra en el lector (o, por lo menos, en esta lectora que creo ser) la incómoda (y deliciosa) pregunta: ¿pero, era eso o un poema o una tomadura de pelo?). Porque, si volvemos a lo inevitable –y terrible– de lo fugaz, la risa llega a ser lo único que realmente puede valer algo. Y si la poesía le da cabida, entonces su inútil valor inagotable se multiplicará hasta el infinito.

MARÍA LUZ ALBUJA BAYAS

UNIVERSIDAD DE LOS HEMISFERIOS,

QUITO

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ,
Danza de fantasmas,

Colección Juvenalia, Letra Viva, 2.ª ed.,
Quito, Velásquez & Velásquez Editores,
2018, 94 p.

Danza de fantasmas tiene tres partes: la primera con doce relatos breves, algunos de los cuales son microcuentos; la segunda, “Peregrino en el tiempo”, con seis relatos que guardan cierta autonomía, pero que pueden ser leídos como una sola obra, una novela corta; y la tercera, que da nombre al libro, “Danza de fantasmas”, otra novela corta.

¿Qué une a las tres partes? Varios elementos. Pero el principal es la ubicación de los relatos en el ámbito de lo fantástico, entre lo extraño y maravilloso. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (1972) define la naturaleza de lo fantástico en relación con los extremos antes enunciados, lo extraño y lo maravilloso. Un hecho fuera de lo común pertenece al campo de lo extraño cuando existe una explicación lógico-racional para tal hecho. Por ejemplo, en “Peregrino en el tiempo”, un ángel de porcelana lee a Daniel las historias del libro que lleva consigo. El joven narrador se encarga de devolver el hecho maravilloso —la figura de porcelana que lee— al orden de lo extraño: “En la adolescencia, el pequeño ángel compartió muchas veces, como quien me consolaba, mis inexplicables momentos de tristeza y vino a leerme a mí en sueños fascinantes historias...” (Dávila 2018, 94). Bas-

ta para ese paso aquello de “vino a leerme a mí en mis sueños...”.

Una de las historias que primero le lee el ángel se refiere al nombre del anticuario que le obsequia: Moltavid, múltiples vidas. Francisco Moltavid aparece en cada uno de los seis relatos, tiene muchos pasados y lleva como pesada carga una serie sucesiva de existencias en distintos tiempos y lugares. “La narración aludía a la posibilidad de pasar de una época a otra, pero no explicaba el origen de esa especie de poder, que iba más allá de lo lógico y natural” (94), reflexiona para sí Daniel, que pregunta al lector si Moltavid es un ser sobrenatural. El ángel lo mira profundamente a los ojos y permanece en silencio. En ese momento, la presión de la mano de la madre de Daniel lo despierta. La alusión al sueño o al despertar no deja espacio a dudas para el lector. El relato se sitúa en el campo de lo extraño. Pero la pertinaz imaginación del narrador crea un margen de vacilación: ¿son las historias fruto de su propia voz o de la voz del ángel lector? Es decir, el personaje-narrador y, con él cada lector, regresan a las parcelas de lo fantástico.

En el extremo opuesto de lo extraño se halla lo maravilloso; personajes y lectores aceptan un pandeterminismo sobrenatural para explicar los hechos fuera de lo común. Todos admiten la irrupción de lo excepcional, aunque violento lo lógico-racional. Un texto que se ubica en este territorio es “Distraída”. Dos compañeros de oficina visitan el monasterio porque las monjas

quieren instalar un ascensor para la madre superiora, que está ya muy anciana y tiene dificultades para subir los tres pisos en el edificio del noviciado. Los recibe en el locutorio la hermana Margarita María, que anuncia a los vendedores del ascensor que la superiora los vería en el jardín. “Es un día soleado y quiere aprovechar el calorcito”, les explica. Y se retira para avisar a la superiora que los dos vendedores la esperan. El narrador prosigue:

Iban a decirle que sí, que sí, que si-
guiera, cuando les dio las espaldas
y la vieron flotar en el aire dorado
del jardín lleno de nardos y claveles
y lirios; de pronto, se elevó y desa-
pareció en el interior del convento.
Ellos se miraron sin palabras.
—¿Piensas que alguien va a creer-
nos...?— empezó el uno.
—No, así que cuidado con ir a co-
mentar esto. Van a pensar que he-
mos enloquecido (2018).

Tras la reunión con la madre su-
periora, uno de ellos confiesa el he-
cho inexplicable: la monjita que nos
atendió, al irse, se elevó del suelo,
le informa sin disimular su sobresal-
to. El narrador prosigue:

La monja hizo una mueca, que se
podía tomar por sonrisa.
—Ah, esta hermanita— y movió la
cabeza ligeramente—. Levita des-
de hace muchos años, y ahora le
ha dado por volar. Es tan distraída.
Bueno... espero verlos pronto.

La aceptación de lo extraordina-
rio como parte de lo cotidiano im-
plica que el lector y los personajes
aceptan una causalidad que va más

allá de lo natural. El relato se ubica
en el campo de lo maravilloso.

Esta narración se cierra con un
guiño de humor. Y con él, con una
sombra de incertidumbre.

Los dos vendedores quedaron sin
palabra. Hicieron un breve gesto
con la cabeza y se retiraron.

—No te distraigas— dijo Alfredo, el
que había recomendado que no
se comentara el incidente, cuando
estaban ya en la calle—. No te dis-
traigas —repetió—, no vaya a ser que
empieces a flotar como un globo,
maletín en mano.

Y ambos se rieron alegremente
(2018).

Lo fantástico se ubica, como
advertimos antes, entre lo extraño y
lo maravilloso: “Es —en palabras de
Todorov— la vacilación experimen-
tada por un ser que no conoce las
leyes naturales, frente a un aconte-
cimiento aparentemente sobrenatu-
ral...” (Todorov 1972, 34). Tanto la
incredulidad total como la fe absolu-
ta nos llevan fuera de lo fantástico;
lo que le da vida es la vacilación.
El efecto de lo fantástico se crea,
pues, en esa zona de ambigüedad
que permite fluctuar en la explica-
ción de acontecimientos fuera de lo
común por una causa natural o por
causas más allá de lo natural o so-
bre-naturales.

Los temas dominantes de lo
fantástico en el libro de Jorge Dávi-
la son las apariciones de personas
ya fallecidas, su irrupción en la vida
cotidiana de familiares o amigos,
la presencia de fantasmas, ciertos
objetos que muestran propiedades
excepcionales, las transformacio-

nes o metamorfosis de un mismo personaje que pasa por sucesivas existencias, el tiempo circular...

En los relatos de Jorge Dávila se puede ilustrar la observación de Julio Cortázar, gran maestro del género, acerca del cuento fantástico. Para él,

lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y en el futuro. Solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado (Cortázar 1974, 79-80).

El lector se enfrentará a las apariciones y objetos con propiedades excepcionales en “Doce cuentos”; con los fantasmas en la novela breve “Danza de fantasmas”; con la transformación de un personaje que pasa por distintas vidas y el tiempo que gira en redondo, en “Peregrino en el tiempo”.

En el cuento “Magnolia”, Víctor muere al subirse a un árbol de magnolia para ofrecer a una joven un ramo de las bellas flores. Veinte años después, tras una confidencia a la joven de sus pesares como adolescente, sube otra vez al árbol y baja de él para entregarle el ramo de magnolias. La madre —quizá la joven de 20 años atrás— reprocha a la hija el haber puesto en peligro su vida al subir al árbol que debió ser cortado cuando murió Víctor.

En otro relato, “Gardenia”, el

amante desdeñado en el pasado se aparece en el presente a la muchacha de la que se burlan por el nombre, cuando al regresar en la noche sola a casa pierde un arete y él se lo recoge. En “La ayudante”, la hermana retorna del más allá para ayudar al hermano a ordenar el cuarto de fotografía. Esa esporádica presencia evidencia también la soledad del viejo fotógrafo. Madre e hijo conversan de Silvia, la hermana muerta, en el cuento de ese título. El joven revela que la ve pasar hacia el jardín. La madre supone que se trata de una broma. En “Amigos”, una pareja de jóvenes que hace años se había ahogado en el río se aparece a un joven sensible, con el que establecen una relación de amistad.

Dos características sobresalen en este tema de las apariciones, común a los anteriores cuentos. 1. No se las presenta como motivos de miedo o terror. La irrupción de lo sobrenatural acontece dentro de la cotidianidad, sin el hálito de lo excepcional o extraordinario. 2. El escritor crea un ambiente de incertidumbre y evanescencia propicio para que lo sobrenatural se manifieste como un hecho natural.

Dos de los relatos se desarrollan entre fantasmas: en uno de ellos, un microcuento, cuando en una reunión de amigos suenan las 12 campanadas y la anfitriona, Dora Grimaldi, alude a la hora de los fantasmas, el mayor de los invitados afirma, con vehemencia, que los fantasmas no existen. “Todos estuvieron de acuerdo y Dora estaba a punto de excusarse —con-

tinua el narrador— cuando vio que empezaban a desvanecerse, y habría dado un alarido de esos que hielan la sangre en ciertas películas de miedo, si ella misma no hubiera sido parte del alegre grupo de espectros” (Dávila 2018 49). La brevedad, el final sorpresivo, operan con eficacia para conseguir el efecto de intensidad propio del gran cuento. También en “El nuevo” los personajes son fantasmas que provienen de una misma ciudad. El recién llegado ataca al de aspecto más distinguido, al que, en la ciudad, se daba aires de príncipe y miraba a los demás de hombros hacia abajo. Este no sabe si tiene sentido arrepentirse después de muerto por el orgullo y la arrogancia que exhibió en vida, pero concluye que en la condición actual todos son iguales y no conviene que haya abismos entre ellos. El relato puede pasar por una suerte de parábola o alegoría de la esencial igualdad entre los seres humanos. “Lástima que sea tan tarde —replica el recién llegado, el nuevo. Aparentemente, es tan simple vivir como iguales, en un mundo donde el día se levanta para todos y el atardecer pinta en el cielo los mismos colores anaranjados, para todos. Un mundo en que el agua sacia sedes idénticas y un bocado de pan satisface las mismas hambres... ¡Pero basta de discurso y sigamos penando” (84). En otro grupo de relatos, lo extraordinario y maravilloso parecen una propiedad de las cosas o lo fantástico se impone o invade la realidad: una botella guarda la voz de una persona a lo largo de los años; un árbol provee

frutos de sabores diversos según el ánimo de quien los pruebe; una casa vieja, ante la nostalgia de la muchacha cuando la familia se trasladada a una vivienda nueva, se desplaza hacia un terreno baldío junto a la flamante casa; un barco pirata cruza por el fondo de la bahía pero solo es visto por una joven tullida a la que creen loca y a quien no dan crédito: la incredulidad les cuesta caro porque los del pueblo no tienen fuerzas para resistir el ataque de los piratas.

Para Jorge Dávila, los temas de lo extraño, lo fantástico y maravilloso son sobre todo aperturas hacia la ficción, hacia la invención. Tienen sobre todo un carácter lúdico. Sería ingenuo pensar que las vidas sucesivas de Paco Moltovid o el tiempo circular en “Peregrinos en el tiempo” son indicios de que el autor cree en la transmigración de las almas, la reencarnación o se acerca a las religiones orientales; no, son sobre todo juegos de una rica fantasía.

El baile de máscaras de los espectros en la “Danza de los fantasmas” es también, sobre todo, pretexto para una colorida invención. A pesar del miedo que la narración de lo extraordinario suscita en uno de los personajes, este sentimiento no invade al lector, no es la intención del autor —me parece— crear una literatura del horror, ni apelar al efectismo de lo macabro. Más aún, hasta las situaciones de tensión y dramatismo tienen un anticlímax con momentos de humor. Por ejemplo, en “Danza de fantasmas”, tiene esta función la secuencia de las dos muchachas que se disfrazan

de fantasmas para asustar a los jóvenes que fueron hacia la casa abandonada. El azar lleva a que las descubra una vieja sirvienta que, al descargar un leño sobre la cabeza de una de ellas, le dice: “Si eres del otro mudo, me jodí, pero si eres de este, te jodiste” (157).

La irrupción de personas fallecidas en la vida de familiares o amigos en medio de situaciones cotidianas y no excepcionales sugiere los inciertos límites entre la realidad y el sueño, la memoria y el olvido, la vida y la muerte. Y sugiere también la fugaz presencia de los muertos en la frágil memoria de los seres vivos. La convivencia de unos y otros nos remite a la frágil tela con la que se hallan tejidas las dos realidades tan opuestas y distantes y, a la par, tan cercanas.

Termino mi lectura de *Danza de fantasmas* con la observación de dos rasgos más de la prosa narrativa de Jorge Dávila: el primero es la importancia que tiene el diálogo en sus relatos. La familiaridad del autor con el género teatral incide en su hábil uso: la presentación dramática es una forma de acercarnos a los personajes, sin la intermediación del narrador y acerca al lector al mundo narrado.

El segundo rasgo es el que, a pesar de que los relatos de este libro se ubiquen entre los límites de lo extraño y maravilloso, en la zona intermedia de lo fantástico, el autor

no renuncia a sus raíces realistas, como se muestra en el lenguaje de los diálogos, en la descripciones de personajes y ambiente o, sobre todo en la segunda novela breve, en las alusiones a la preparación de las comidas propias del Carnaval en Cuenca, el motepata, los tamales, el pernil, los dulces...

Danza de fantasmas, cuya segunda edición ve la luz en una atractiva y bien cuidada edición de Velásquez y Velásquez Editores, con ilustraciones de Tito Martínez, continuará con larga vida no solo entre lectores jóvenes, sino de otras edades, por las notables calidades del trabajo narrativo de Jorge Dávila Vázquez, uno de los maestros del género cuento en el relato ecuatoriano de nuestros días.

DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ
ACADEMIA ECUATORIANA
DE LA LENGUA

Lista de referencias

- Cortázar, Julio. 1974. “Del cuento breve y sus alrededores”. En *Último round*, II. México / España: Siglo XXI Editores.
- Dávila Vázquez, Jorge. 2018. *Danza de fantasmas*. Colección Juvenalia, Letra Viva. 2.ª ed. Quito: Velásquez & Velásquez Editores.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

REFERENCIAS

de publicaciones

Galo Guerrero-Jiménez,
Lecturas viajeras,
Toledo-Quito, Lanua Editora, 2017, 327 p.

En este libro del académico Galo Guerrero-Jiménez, docente de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador), se recogen 18 estudios acerca de la lectura y la expresión escrita. En ellos se desgranar experiencias didácticas e investigadoras desarrolladas en los últimos años. Estos textos son el resultado de conferencias y ponencias publicadas por el autor en el país y en el extranjero. Presentan un análisis certero de los problemas que surgen en torno a la lectura entre la población preuniversitaria.

Eloy Urroz,
Demencia (mapa de las lenguas),
México, Alfaguara, 2018, 224 p.

Dos asesinatos. Tres amigos. Dos hermosas pianistas. Una ciudad enloquecida y una historia trepidante son los ingredientes de este salvaje *thriller* capitalino escrito por Eloy Urroz, autor de *La mujer del novelista*. “No fuesen a asesinar me como a esa adolescente que mataron la semana pasada a cuchilladas...” Novela negra y surrealista, *Demencia* es el relato alucinado del violinista Fabián Alfaro, quien tiene comprometido el jueves 27 de junio para tocar públicamente las tres sonatas *Opus 30* de Beethoven. El tiempo apremia... Sin embargo, cada vez que intenta ensayar con Daniela, su acompañante al piano, aparece otra mujer: Herminia... mitad sueño, mitad bruja, posible medio hermana de Daniela. Pero ¿quién es esta mujer? ¿Acaso existe? ¿Por qué todo se despeña en la locura tras de su encuentro? ¿Qué imprecisa relación guarda Herminia con los dos asesinatos? ¿O es acaso su padre, “el hombre del bigotito ralo”, el verdadero imán que une y trastorna las vidas en

Demencia? De *Demencia* se ha dicho... “Una obra en la que nada, o casi nada, es lo que parece y en la que su autor, miembro destacado del Crack mexicano, se mueve con asombrosa facilidad por la delgada línea que separa el sueño de la realidad, la vigilia de la alucinación. De ritmo trepidante, en especial su primer capítulo, *Demencia* es un cóctel explosivo con elementos propios del *thriller* psicológico y otros más oníricos y surrealistas”. Ana Mendoza Zenda.

Carlos Vásconez,
Paruso,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2018, 140 p.

Esta novela denota, al decir de los editores, un alto nivel de construcción y lenguaje, con pasajes realmente memorables desde una perspectiva artística. Como en toda novela breve, la trama de *Paruso* descansa en un personaje central que, en este caso, es el sepulturero Paruso, una criatura literaria que entra con voz y figura propias al elenco de personajes inolvidables de la narrativa ecuatoriana. Antes, sus autor había inscrito con garbo libros de cuentos y otra novela, *Los días a tu nombre*, publicadas en este mismo sello editorial.

Ileana Espinel Cedeño,
La canción sin retorno,
Madrid, Colección Visor de Poesía / Universidad
de las Artes, 2018, 136 p.

Si quisiéramos marcar la génesis –anota Siomara España en la introducción de esta antología de Ileana Espinel Cedeño– de la poesía ecuatoriana contemporánea, sería sin duda alguna, Ileana Espinel Cedeño, en su conjunto más amplio, quien configuraría el camino en el que la poesía moderna del Ecuador se circunscribe de manera directa. Ileana Espinel Cedeño (Guayaquil, 1931-2001) edifica un discurso poético personal, que a partir de la década de los cincuenta, empezaría a abrir el tránsito para nuevas generaciones de poetas, hacia el desencantamiento y búsquedas personales, alejadas del exacerbado lirismo que lo antecedía.

Roberto Ramírez Paredes,
No somos tu clase de gente,
Quito, Centro de Publicaciones, Pontificia
Universidad Católica del Ecuador, 2018, 470 p.

En una calle de negocios tradicionales, llena de “mascotas” (personas que se disfrazan para promocionar), conviven los protagonistas de esta irreverente fábula: Guillermo, escritor que se disfraza de gallina; Gardenia, una atractiva mujer que, como una leona, busca pagar una deuda; y el Lléntelman, un caballero de sombrero de copa y frac, cuya voz es inconfundible.

Cuando la apertura de un centro comercial amenaza con sacarlos del negocio, el Lléntelman convoca a las masas, arma la protesta y levanta una mítica *resistance*... ¿Pero quién es realmente este héroe de la clase trabajadora? Quizá lo único que se sepa de él es su calidad de Don Juan, que ama a su perro Cambó y que tiene más poder del evidente.

A medida de que Guillermo y Gardenia intentan responder esta interrogante, se adentran en el corazón de la protesta y en la mente del Lléntelman: usando tácticas más anárquicas y terroristas que revolucionarias, él quiere resistir a lo que el centro comercial representa, quiere convertirse en un mensaje, en el símbolo definitivo, sin importar las consecuencias.

El jurado del Premio Aurelio Espinosa Pólit 2017 decidió premiar a *No somos tu clase de gente* porque “simboliza la crisis del trabajo en un sistema capitalista”, es una “alegoría firme” que combina una “escritura desenfadada y humorística, y una estructura novelística sólida”, en la que “tiene un enorme mérito la recreación de la oralidad ingeniosa, chispeante y socarrona del personaje Lléntelman”.

Rita Segato,
Contra-pedagogías de la crueldad,
Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018, 101 p.

Llamamos “pedagogía de la crueldad” –anotan los editores de este volumen– a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. Esto supone la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar en su lugar la inercia y esterilidad de la cosa mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en la actual fase apocalíptica del capital. El ataque sexual y la explotación sexual de las mujeres, por ejemplo, son actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa.

Raúl Serrano Sánchez y Andrés Echavarría, eds.
***Antología Ecuador-Uruguay. Clásicos de la narrativa
ecuatoriana-uruguaya 1900-1950,***
**Montevideo, Ministerio de Relaciones Exteriores / Administración
Nacional de Educación Pública / Consejo de Educación Técnico
Profesional-UTU / Embajada del Ecuador en Uruguay, 2018, 484 p.**

Dentro de las varias actividades que se organizaron en la Feria del Libro de Montevideo, cuando Ecuador fue el país invitado de honor, el 7 de octubre de 2018, en el salón José de la Cuadra, se presentó la *Antología Ecuador-Uruguay/ Clásicos de la narrativa ecuatoriana-uruguaya*, auspiciado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay, la Embajada del Ecuador en ese país y el Consejo Uruguayo de Educación Técnico Profesional.

Es un libro de excelente factura que tiene en su portada un cuadro del pintor ecuatoriano Camilo Egas y que recoge relatos de los más destacados narradores ecuatorianos y uruguayos de la primera mitad del siglo XX. La selección de los autores uruguayos estuvo a cargo del escritor de esa nacionalidad Andrés Echevarría; y la de los autores ecuatorianos por el escritor y académico Raúl Serrano Sánchez. Ellos mismos escribieron interesantes estudios introductorios para analizar el contexto histórico y literario de la primera mitad del siglo XX y destacar la vida y obra de los autores y autoras escogidos.

En la selección de autores ecuatorianos aparecen relatos de Elysa Ayala González, Mary Corylé (seudónimo de María Ramona Cordero), José de la Cuadra, Pablo Palacio, Jorge Icaza, Humberto Salvador, Joaquín Gallegos Lara y César Dávila Andrade. Mientras que en la selección de autores uruguayos constan relatos de Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana, Carlos Reyles, Horacio Quiroga, Juana de Ibarbourou, Juan José Morosoli, Enrique Amorín y Felisberto Hernández.

La edición estuvo al cuidado de Alfredo Coirolo, director de este proyecto editorial que ha publicado a los más destacados autores uruguayos y latinoamericanos.

El embajador del Ecuador en Uruguay, el escritor Galo Galarza, quien fue el principal impulsor de esta iniciativa, destacó en su presentación la forma generosa con que las autoridades uruguayas acogieron su pedido, lo mismo que el trabajo desinteresado y eficiente que desarrollaron los antologadores. En su presentación dijo: “Este libro se fue tejiendo con paciencia y amor, como tejen los sombreros las mujeres azuayas o manabitas de mi país. En este pabellón podrán ver y conocer a una de ellas. Verán la laboriosidad, paciencia y perfección de su trabajo”. Señaló igualmente que aspiraba que este volumen se complementara con otro –que debería estar a cargo del Ecuador– con una selección de narradores y narradoras –que los hay excelentes– uruguayos y ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX que

podría presentarse en la Feria de Libro de Quito cuando Uruguay, ojalá, sea el país invitado de honor.

Que este sea, en definitiva, el comienzo de un relacionamiento mayor entre las literaturas de nuestros países, hermanados desde finales del siglo XIX cuando José Enrique Rodó se convirtió en el exégeta de Juan Montalvo y escribió aquel brillante ensayo que todos conocemos y que se publicó en su libro: *Motivos de Proteo*.

Ricardo Sumalavia,
Enciclopedia mínima,
Quito, Cactus Pink, 2019, 2.^a ed., 98 p.

Sumalavia derrama –anota el escritor Leonardo Valencia en el texto de presentación de esta segunda edición– ahora la gota más bella por sugerente y concisa, la que el lector extenderá en cada relectura. Estos relatos también se extienden, de facto, a espacios remotos entre sí. Aluden a Perú –una Tarma personal, una promiscua calle Huatica–, a la Francia de Van Gogh, a las *kisaeng* coreanas del siglo XVI y a otros fantasmas de geografía dispersa. Muchos de estos relatos fueron escritos en los mismos escenarios. También es cierto que a los fantasmas, todavía más si son literarios, poco les importa la distancia y su evanescente etiqueta nativa. Si les interesa la voz residual, contenida, verás y profundamente ficticia, que el autor construye en su diálogo y, por qué no, humorada con Oriente.

Karina Sánchez,
Los senos maravillosos,
Quito, Festina Lente, 2018, 58 p.

Quizá la lectura de quien escribe con imaginación y valentía –anota el crítico Pablo Barriga en torno a este texto de la escritora y librera quiteña Karina Sánchez– no es del todo ordinaria. Porque si bien en muchos libros hay de lo uno y lo otro, no siempre vienen juntas como en esta escritora, que recurre tanto a pasajes de su diario cuanto a citas de autores que le ayudan a pensar y, diría, a sostenerse en el proceso doloroso de su enfermedad.

“Hace casi cuatro años que sueño con hombres que oscilan entre mendigos y delincuentes. Sospecho que ellos son la enfermedad, intuyo, incluso, la muerte”. El sueño es un protagonista para la autora, quien en varias ocasiones nos cuenta lo soñado en imágenes que, a pesar de la diversidad, no dejan de ser símbolos de su estado de salud.

Preguntas en relación a los sueños y la enfermedad permiten descubrir un cuerpo que, hasta entonces, se ha mantenido inexplorado. Pensamientos que reafirman su vocación al arte, a la humildad de la persona ante el universo, a la vulnerabilidad de la condición humana, son trasladados a la escritura como una lección de vida.

**Eduardo Halfon,
Biblioteca bizarra,
Saragoza, Jekyll & Jill, 2018, 110 p.**

Este volumen reúne seis crónicas literarias y personales sobre la relación de Eduardo Halfon con su entorno, con su país de nacimiento, Guatemala, con el lenguaje, con los libros. Una dialéctica entre el oficio de ser escritor y el oficio de vivir.

Según Jordi Puntí, estos textos son un canto a la imaginación, a la fascinación por la lectura que quizá podríamos resumir con una obviedad: yo soy mi biblioteca.

**Alejandra Costamagna,
El sistema del tacto,
Barcelona, Anagrama, 2018, 183 p.**

Esta es una novela sobre el desarraigo y la pertenencia, sobre dos países separados por una montaña, sobre la familia, sobre las ausencias, sobre los recuerdos y las palabras como las que escribe el tío Agustín en sus cuadernos de dactilografía, o como las que rescata Ania, fascinada por las erratas, en sus clases como maestra de escuela. Una narración en dos tiempos, entre los que van asomando otros textos complementarios: entradas de una vieja enciclopedia, novelitas de terror, manuales de comportamiento para migrantes, dictados dactilográficos que parecen haber sido clavados con furia sobre el papel, fotografías a medio desteñir, cartas de un continente a otro y decenas de archivos dispersos.

El sistema del tacto (finalista Premio Internacional de Novela Anagrama 2018) aborda la búsqueda de la identidad y su inevitable disolución con un estilo delicadísimo que deslumbra sin necesidad de alzar la voz. Una obra que confirma a Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) como una de las escritoras más potentes y sutiles de la literatura latinoamericana del presente.

Santiago Páez,
Moradas provisionales,
Quito, Cactus Pink, 2018, 162 p.

Los editores de esta novela del escritor ecuatoriano Santiago Páez, comentan: “Amantes, sensualidad y violencia. Quito limita al sur con extensas playas de arena gris. La ciudad alberga odio, celos y crueldad. Cris se desliza como en una pintura en movimiento a través de vivencias que podrían ser narradas por un axolotl que espía tras los vitrales de un dúplex. Cambia de sexo durante la historia. El personaje busca la plenitud y descubre que al hacerlo debe abandonar lo que realmente es en medio del tumulto de una ciudad mutante”.

Lucía Moscoso C,
Relaciones ilícitas en la plebe quiteña (1780-1800),
Quito, Serie Magíster, v. 236,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018, 70 p.

A finales del siglo XVIII, en el marco de las Reformas borbónicas y una crisis económica que afectaba a los sectores subalternos de la ciudad de Quito, se conformó una estructura social caracterizada por las relaciones ilícitas entre la plebe. Prácticas de adulterio, concubinato y amancebamiento desarrolladas al margen de la legalidad y del control estatal ilustrado fueron comunes en la sociedad quiteña. Estas prácticas, impulsadas por razones afectivas, sociales y económicas, enfrentaron al Estado ilustrado que cuestionaba las relaciones extramatrimoniales e insistía en imponer sus lógicas de relacionamiento. Preocupadas por el control de la moral pública, las autoridades coloniales emplearon dispositivos legales para reglamentar la vida familiar, limitando así las relaciones de género en la plebe quiteña. Ambos, los dispositivos de control y las prácticas ilícitas, quedaron registrados en los procesos judiciales coloniales, que en este libro de la historiadora Lucía Moscoso C., se convierten en la principal fuente de investigación.

C O L A B O R A R O N en el presente número de *KIPUS*

Fernando Balseca. Ecuatoriano. Doctor en Literaturas Hispánicas por State University of New York en Stony Brook. Estudió Literatura Comparada en Emory University de Atlanta y Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Profesor principal de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Columnista de diario *El Universo* de Guayaquil. Como poeta ha publicado: *Cuchillería del fanfarrón* (1981); *De nuevo sol, abajo frío* (1992) y *A medio decir* (2003). Como ensayista: *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad* (2010). Ha escrito artículos sobre poesía y narrativa ecuatoriana actual para importantes revistas locales y latinoamericanas. Consta en algunas antologías de poesía ecuatoriana contemporánea. En la actualidad es docente y coordinador del Doctorado en Literatura Latinoamericana del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <fernando.balseca@uasb.edu.ec>.

Luis Carlos Mussó. Poeta y docente ecuatoriano. Ha publicado una docena de poemarios, entre ellos *Propagación de la noche* (2000), *Tiniebla de esplendor* (2006), *Evohé* (2008), *Cuadernos de Indiana* (2014), *Mea Vulgata* (2014). También ha publicado las novelas *Oscurana* (2011) y *Teoría del manglar* (2018), el volumen de ensayos *Épica de lo cotidiano* (2013), el libro de crónicas *Rostros de la mitad del mundo* (2016). Responsable, con Juan José Rodinás, de *Tempestad secreta* (2010). Editó *La astillada sombra de Sodoma* (muestra de poesía ecuatoriana, 2013) y *Sangre de spondylus* (2016), e-book antología de poesía del Ecuador. <recio.gandul@gmail.com>.

Myriam Merchán Barros. Ecuatoriana. Profesora Principal de la Escuela de Lengua y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Doctoranda

del programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Desarrolla su proyecto de tesis en una investigación sobre la palabra como búsqueda y testimonio de la identidad con la utilización de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en nueve novelas latinoamericanas. Forma parte del programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana de la PUCE en el Seminario de Ensayo Hispanoamericano. Ha publicado artículos de crítica literaria en revistas de su país, Chile y Perú. Código ORCID: 0000-0002-6708-5569. <myriamster@gmail.com>.

Santiago Rubio Casanova. Ecuatoriano. Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Candidato a PhD en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ponente invitado en los encuentros *Quito, Ciudad de Letras* 2012 y 2013. La mayor parte de su vida laboral la ha dedicado a la investigación ensayística y a procesos editoriales en instituciones como Editorial El Conejo, FLACSO, ILDIS, revista *Línea Sur*, entre otras. Recientemente, participó como ponente en el IV Congreso Iberoamericano de Estudios sobre Oralidad y Literatura en Cali (2017); como ponente y moderador en el XIII Congreso Internacional de Literatura en Quito (2017) y ponente en el XXI Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas (2019). En la actualidad, está enfocado en su investigación doctoral alrededor del discurso cimarrón ecuatoriano como poética de combate y resistencia, y se desempeña como docente titular en la Universidad de Las Américas-Quito en Lenguaje e Investigación de textos académicos. <rubioc.santiago@gmail.com>.

Santiago Cevallos González. Ecuatoriano. Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Dr. Phil. en Filología Románica por la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich. Sus campos de investigación son el barroco iberoamericano, la narrativa latinoamericana de los siglos XX y XXI, el ensayo latinoamericano, el trabajo intelectual, la violencia y el totalitarismo. <santiago.cevallos@uasb.edu.ec>.

Felipe Bastidas López. Ecuatoriano. Psicólogo Clínico por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Docente de Lingüística, Epistemología y Teoría Psicoanalítica en la Facultad de Psicología de la PUCE. Miembro de la Escuela Freudiana del Ecuador (EFE). Publi-

caciones: *La construcción de los imposibles en Macedonio Fernández* (2019). <fel_tidas@hotmail.com>.

James Rodríguez Calle. Colombiano. Candidato a doctor en Literatura Latinoamericana (2015-2020) y magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (2010). Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Profesor e investigador en Comunicación Oral y Escrita del Departamento de Lenguajes de la Universidad Icesi y de Literatura, Lenguaje y Práctica Pedagógica e Investigativa, en la Universidad de San Buenaventura, Cali. <hjrodriguez@usbcali.edu.co>.

Juan Carlos Arteaga. Ecuatoriano. Ha publicado los libros de ensayo *El juego de la sexualidad virtual* (2011), *Educación gestáltica* (2013), *Lectura y escritura de lo obscuro* (2014), *Canibalismo, fuego y poder* (2017) y *Contra el silencio* (2018). Y en cuento, *Transtextos* (2006) en coautoría con Andrés Cadena. <mimo3185@gmail.com>.

Sebastián Terán Ávalos. Ecuatoriano. Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y tiene un pregrado en Sociología con mención en Ciencias Políticas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha publicado el artículo “Modernización y horca: *Vida del aborcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio y los destellos vanguardistas para el siglo XXI” en revista *CartónPiedra* n.º 274 (29 de enero de 2017); y fue parte del equipo investigador del libro *La dominación progresista. El poder como instrumento de dominación* (2017) y *Territorios disidentes. Ensayos sobre las sociedades en movimiento* (2018), de Natalia Sierra Freire publicado por Ediciones La Tierra y Ediciones Abya-Yala, respectivamente. <seterevol@gmail.com>.

NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del n.º 43 (I semestre 2018), *KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES* aplicará el Subsistema Autor-Año (SAA) y los criterios de citación (adaptación del *Manual de Chicago*) del Manual de estilo de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 5.ª ed. 2018, en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el Manual de estilo de la UASB, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación de *El manual de la UASB* que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: raul.serrano@uasb.edu.ec, paola.ruiz@uasb.edu.ec.

– *KIPUS: revista andina de letras
y estudios culturales*

Corporación Editora Nacional

Apartado postal 17-12-886

Código postal: 170523

Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras
y estudios culturales*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Área de Letras

Apartado postal 17-12-569

Código postal: 170525

Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a (de 100 a 150 palabras).
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para las secciones *Legados* (destinada a celebrar a autore/a/s y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4.750 palabras; los de *Crítica* 9.500 palabras, incluida las notas (aclaratorias o explicativas) a pie de página y la bibliografía. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra *Times New Roman*, número 12, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 2.500 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencia y otros detalles se seguirán los criterios o referencias parentéticas del “Subsistema de referencias autor-año y número de página” del *Manual de estilo* (2018) de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec (La Universidad / Normas de la Universidad / Manual de estilo).
- Después de los paréntesis que contienen la referencia bibliográfica [Ejemplo: (Adoum 2002, 20).] deben ir los signos de puntuación.
- Los títulos de libros, periódicos, diarios, revistas y películas, van en cursiva. Los títulos de artículos, cuentos, capítulos de novela y poemas, van entre comillas.
- Los títulos y subtítulos, en el ensayo, van en negritas, en altas y bajas. (No se usa el subrayado).
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- Para citar una fuente, inmediatamente anterior, se suprime el nombre del autor y el año, se anota solo el número de página: (21).
- La lista de referencias va en orden alfabético:
Adoum, Jorgenrique. 2002. *De cerca y de memoria: Lecturas, autores, lugares*. La Habana: Arte y Literatura.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “idem”, “id.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis, sí se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
 - Deberán estar incorporados en el texto de forma ordenada.
 - Deberán contener fuentes de referencia completa.
 - Cada uno/a contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo:
Tabla 1. Nombre de la tabla
 - El texto en las tablas debe estar en interlineado sencillo, fuente Times en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
 - Los gráficos deben enviarse de forma separada (respaldos) en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor/a. Para asegurar la calidad final el autor/a hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en cd, zip, usb u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deben venir acompañadas de un pdf generado directamente por el programa.

Kípus se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de cuatro meses. Igualmente señalará a los autore/a/s una fecha probable de publicación.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

César Montaña Galarza
RECTOR

Santiago Cevallos
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Simón Espinosa
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2019
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

Precio: USD 33,60

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

CRÍTICA

Luis Carlos **MUSSÓ**

El laberinto en la poesía de Iván Carvajal

RESEÑAS

Marcelo **BÁEZ MEZA**

Levitaciones, cuentos de Solange Rodríguez

Galo **GUERRERO-JIMÉNEZ**

Miguel Riofrío. El hombre y el escritor,
ensayo de Hernán Rodríguez Castelo

Gustavo **SALAZAR CALLE**

La sonrisa hueca del señor Horudi,
novela de Efraín Villacís

María Luz **ALBUJA BAYAS**

Andinismo en la azotea,
poemario de Sandra de la Torre Guarderas

Diego **ARAUJO SÁNCHEZ**

Danza de fantasmas, cuentos de Jorge Dávila Vázquez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

