

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



47

I SEMESTRE
2020

ISSN: 1390-0102

e-ISSN: 2600-5751

DOSSIER

Más allá de la literatura: adaptaciones y nuevas formas de expresión cultural en Ecuador

Alejandra **VELA**

La abyección de lo femenino como amenaza a Dios en "La mirada de Dios" de César Dávila A.

Carlos **BURGOS JARA**

Apuntes sobre el pirandelismo ecuatoriano

David **MACÍAS BARRÉS**

El cholo costeño más allá de la literatura

V. Daniel **ROGERS**

Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ivonne Gordon

Manuel F. **MEDINA**

La imaginación en el espacio urbano de la narrativa de Luis Aguilar-Monsalve

Marlene **MORET**

José de la Cuadra, intelectual poliédrico: entre literatura y política

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Ariruma Kowii

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 Y CORRECCIÓN: Grace Sigüenza

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 47, ENERO-JUNIO 2020

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 latinoamericanista. *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

GALO GALARZA 7

En el centenario de Mario Benedetti

DOSSIER

MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA: adaptaciones y nuevas formas de expresión cultural en Ecuador

Presentación 15

ALEJANDRA VELA 21

La abyección de lo femenino como amenaza a Dios en
“La mirada de Dios” de César Dávila Andrade

ÁLVARO ALEMÁN 37

Metaficción y novela gráfica ecuatoriana: el caso de
El ejército de los tiburones martillo (2019) de Fabián Patinho

CARLOS BURGOS JARA 55

Apuntes sobre el pirandelismo ecuatoriano

DAVID MACÍAS BARRÉS 71

El cholo costeño más allá de la literatura

V. DANIEL ROGERS	85
Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ivonne Gordon	
MANUEL F. MEDINA	93
La imaginación en el espacio urbano de la narrativa de Luis Aguilar-Monsalve	
MARLENE MORET	107
José de la Cuadra, intelectual poliédrico: entre literatura y política	

RESEÑAS

<i>La hoguera huyente</i> , novela de Abdón Ubidia	129
Gabriela Ponce	
<i>El cóndor de Père-Lachaise</i> , cuentos de Fernando Iwasaki	131
Adolfo Macías	
<i>Niños de agua</i> , cuento de Sandra de la Torre Guarderas	134
Alicia Ortega Caicedo	
<i>El buen ladrón</i> , novela de Marcelo Báez Meza	137
Dalton Osorno	
<i>El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky. Thriller</i>	139
(afro)ecuatoriano, novela de Juan Montaña Escobar	
Michael Handelsman	
<i>Viajera. Memorias de una neoyorquina en el Ecuador de principios del siglo XX. Portovelo 1916-1928</i> , crónica de Alice Lovell Kellogg	144
Roy Sigüenza	

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 147

COLABORADORES 159

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

GALO GALARZA 7

On the Centenary of Mario Benedetti

DOSSIER

BEYOND LITERATURE:

Adaptations and New Forms of Cultural Expression in Ecuador

Presentation 15

ALEJANDRA VELA 21

The Abjected Feminine as a Threat to God in
César Dávila Andrade's "La mirada de Dios"

ÁLVARO ALEMÁN 37

Metafiction and Ecuadorian Graphic Novel: the Case of
El ejército de los tiburones martillo (2019) by Fabián Patinho

CARLOS BURGOS JARA 55

Notes on Ecuadorian Pirandellism

DAVID MACÍAS BARRÉS 71

The *Cholo Costeño* Beyond Literature

V. DANIEL ROGERS 85
The Sacred and the Profane in the Poetry of Ivonne Gordon

MANUEL F. MEDINA 93
Imagination in the Urban Space of
Luis Aguilar-Monsalve's Narrative

MARLENE MORET 107
José de la Cuadra, a Multifaceted Intellectual:
Between Literature and Politics

REVIEWS

La hoguera huyente, by Abdón Ubidia (novel) 129

Gabriela Ponce

El cóndor de Père-Lachaise, by Fernando Iwasaki (short stories) 131

Adolfo Macías

Niños de agua, by Sandra de la Torre Guarderas (short story) 134

Alicia Ortega Caicedo

El buen ladrón, by Marcelo Báez Meza (novel) 137

Dalton Osorno

El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky. Thriller 139
(afro)ecuatoriano, by Juan Montaña Escobar (novel)

Michael Handelsman

Viajera. Memorias de una neoyorquina en el Ecuador de principios 144
del siglo XX. Portovelo 1916-1928, a chronicle by Alice Lovell Kellogg

Roy Sigüenza

PUBLICATIONS REFERENCES 147

CONTRIBUTORS 159

IN MEMORIAM



En el centenario de Mario Benedetti

On the Centenary of Mario Benedetti

GALO GALARZA

Investigador independiente, Ecuador

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2020

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En el centenario del nacimiento de Mario Benedetti, prolífico y destacado escritor uruguayo, en este texto se hace un recuento de su memoria y de sus aportes a la literatura latinoamericana del siglo XX. Un autor que como pocos del continente supo granjearse en vida el cariño y respeto de propios y extraños, aun cuando no compartieran su ideología y sus posturas políticas y literarias. Como pocos autores también consiguió que su vasta producción (más de ochenta libros de muy diversos géneros) llegue a tanta gente de Uruguay y del mundo.

PALABRAS CLAVE: Mario Benedetti, Uruguay, poesía, narrativa, América Latina, centenario, compromiso.

ABSTRACT

On the centenary of the notable and prolific Uruguayan writer Mario Benedetti's birth, this text traces his memory and contributions to twentieth-century Latin American literature. Like few others in the region, during his lifetime, this author earned the sympathy and respect of all and sundry, even when they did not share his ideologies nor political and literary views. Like few authors, he also succeeded in disseminating his vast literary production (more than eighty books of diverse genres) among many in Uruguay and the world at large.

KEYWORDS: Mario Benedetti, Uruguay, poetry, narrative, Latin America, centenary, commitment.

EN ESTE AÑO 2020, tan sonoro y cabalístico, se recuerda el centenario del nacimiento de Mario Benedetti, uno de los escritores uruguayos más queridos y leídos por su pueblo y por muchos de América Latina. Una época –los setenta y ochenta del siglo XX– fue un autor de cabecera ya sea por sus decenas de poemas que seducían a adolescentes y afebrados militantes, ya por su novela *La tregua* y otros cuentos de oficina que seducían a toda la fauna burocrática que no perdía esperanzas de encontrar el amor de su vida entre escritorios y archivadores, ya por sus agudos ensayos sobre la literatura uruguaya y latinoamericana, ya por sus letras de canciones (hay un disco muy hermoso que grabó con su compatriota Daniel Viglietti), ya por sus polémicas con otros escritores (es célebre la que tuvo con su tocayo peruano Mario Vargas Llosa en diario *El País* de España), ya por su agudo sentido periodístico, ya por sus memorables antologías de poetas truncos, por sus obras de teatro y sus guiones (él mismo actuó en la famosa película de Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón*). Un autor que fue traducido a varios idiomas y que tuvo, además, una extraordinaria distribución de sus libros.

A Mario Benedetti tuve el gusto de conocerlo personalmente en La Habana, a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, cuando yo

trabajaba en la Embajada del Ecuador y él en la Casa de las Américas (de manera esporádica). Recuerdo haberlo visto muchas veces en ese espacio que se convirtió en un símbolo y en un refugio para muchos escritores latinoamericanos que escaparon de las dictaduras militares del sur del continente. Benedetti siempre iba a pie desde el lugar donde vivía en El Vedado a la Casa de las Américas, que entonces presidía el pintor Mariano Rodríguez. Lo veo en mi memoria con una nitidez absoluta cruzando las calles habaneras, apresurado y sudoroso, con una camisa blanca de manga corta y una cartera de cuero café llena de papeles y libros, colgándole del hombro. ¡Cuántos otros recuerdos maravillosos vienen entonces!

Tendría el autor de *La tregua* la edad que yo tengo ahora, llevaba un bigotito entrecano y tenía una expresión de inmensa bondad en los ojos y en la sonrisa. Era un hombre bueno y sabio. Lo escuché, gracias a las invitaciones que me hacía su compatriota Horacio Verzi (el destacado novelista, autor de *El infinito es solo una forma de hablar*), en un par de conferencias y en la presentación de algunos libros. Casi estoy seguro de que fue él quien presentó una colección de cuentos de Julio Cortázar (*Queremos tanto a Glenda*), allá por el año 1982 o 1983. No puedo creer ahora que haya tenido la suerte de haber estado sentado detrás de ese gigante con cara de niño que, de cuando en cuando, regresaba su rostro barbado para mirar a los que estábamos –mitad azorados, mitad deslumbrados– en las sillas de La Casa, viendo cómo se querían juntar sus ojos muy separados para formar el del Cíclope. Tuve esa enorme suerte y agradezco a la vida y a la literatura. En todo caso conocí allí a Mario Benedetti.

Otra vez lo escuché hablar en Quito, cuando fue de jurado a un concurso de novela (me parece que premiaron la novela *El desencuentro*, de Fernando Tinajero), convocado por la Universidad Central del Ecuador. Su obra, sin embargo, la de Benedetti, no me deslumbró tanto como la de otros autores uruguayos: Quiroga, Onetti, Hernández, Galeano, Leverero, Villarino, Di Giorgio, Vitale. Perdonen la franqueza. Sobre todo esa poesía edulcorada (recogida en la serie *Inventario*) de la que se apropiaron más tarde colegialas y diletantes para enamorar, agitar corazones o adornar almanaques. Tuvo, sin embargo, una producción literaria gigantesca en muchos géneros. Cuando trato de recordar algunas páginas de sus ochenta libros, muy pocas, para mi vergüenza, se salvan en mi memoria, salvo las de su novela *La tregua* (1960) y un estudio que realizó sobre su compatriota José Enrique Rodó. De todas formas, fue un autor fundamental de nuestra

América; un hombre comprometido con su tiempo, un ser inclaudicable (que por sus ideas sufrió persecución y exilio) y también un formidable e infatigable trabajador y polemista. En una guía que el Gobierno uruguayo reparte a los visitantes, es el único escritor que consta entre los grandes hombres de la nación. Está junto al general José Gervasio Artigas, los compositores Julio Sosa y Gerardo Matos y los pintores Joaquín Torres García y Carlos Pérez Vilaró. “Es el más prolífico de los escritores uruguayos –se dice allí–. Narrador, poeta, autor teatral, ensayista, crítico literario, cronista y periodista”.

Nació en Paso de los Toros (Tacuarembó), en 1920, y murió en Montevideo en 2009. Una larga vida para un hombre que tuvo una larga obra y un largo nombre: Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugia, se llamó en verdad Mario Benedetti. Cuando murió se hizo un gran sepelio en el Congreso Nacional (Uruguay, para ejemplo del mundo, sabe honrar a sus escritores) y sus restos fueron acompañados por cientos de obreros y estudiantes hasta el Panteón Nacional. Así leo en las crónicas de esos días.

Por todo ello, cuando llegué a Uruguay, hace cuatro años, una de las primeras cosas que hice fue visitar su tumba, en el Cementerio Central de Montevideo, siempre adornada con flores. Allí está enterrado junto con su compañera Luz López Alegre. En su lápida consta un pequeño canto a la alegría, justamente a la alegría:

Defender la alegría como trinchera
defenderla del escándalo y la rutina
de la miseria y de los miserables
de las ausencias transitorias y definitivas.

Fue amigo del Ecuador y de algunos escritores ecuatorianos. Hay una fotografía en la que se lo ve en la laguna de Yaguarcocha, en la provincia de Imbabura, acompañado de Abdón Ubidia y de su compatriota Eduardo Galeano, otro referente fundamental de aquellos años. Jorgenrique Adoum lo recuerda en su libro *De cerca y de memoria* (2005). Allí dice:

Cada libro o artículo de Mario es una reafirmación de lo que la vida en distintos países le llevó a pensar y creer, una declaración de fe en los principios –ya se sabe que son fines– que defiende. Creo que con su fe en el amor como justificación de la vida, con su nostalgia, su pesimismo combatiente, su ternura y su violencia, jamás ha escrito un solo renglón

con el cual quienes entonces éramos, y seguimos siendo, “nosotros” no estuviéramos de acuerdo. [...] Y, viendo hacia atrás su vida de perseguido errante, Mario tiene derecho a apropiarse del retrato trazado por Bertolt Brecht: “Me parezco al que llevaba el ladrillo consigo/ para mostrar al mundo cómo era su casa”. (Su casa, su parte de humanidad, es América Latina: en una bibliografía no muy completa, puesto que data de 1986, he contado quince obras suyas sobre nuestro continente, sus “ofensas a la vida”, sus “defensas” contra ella, sus escritores).

Y Benedetti dijo de Adoum:

Hay en él un disfrute muy peculiar en la palabra, que es desintegrada y vuelta a integrar, redistribuida en combinaciones y estructuras nuevas, enriquecidas por un humor y una ironía que le sirven sobre todo como implacables forjadores de sus preocupaciones sociales.

Ahora me propongo, a lo largo de este año, como un homenaje personal a Mario Benedetti y a Uruguay, leer con más atención todos los libros de su autoría que pueda, particularmente sus cuentos recogidos en *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas*, *Con y sin nostalgias*, *A imagen y semejanza*, género en el cual fue un verdadero maestro y supo retratar como pocos el alma de los uruguayos; sus novelas: *Primavera con una esquina rota*, *La borra del café*, *Gracias por el fuego*; y sus ensayos y artículos periodísticos (hay uno muy célebre sobre Proust y su monumental *En busca del tiempo perdido*). Incluso me propongo leer con más afecto y menos prejuicios sus poemas recogidos en tres gruesos volúmenes, porque ya sabemos –y decirlo es hasta una especie de lugar común– que el mejor homenaje que se puede hacer a un escritor es leer su obra. ❖

Montevideo, enero de 2020

**MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA:
adaptaciones y nuevas formas de expresión
cultural en Ecuador
(Ponencias del Congreso de la Asociación
de Ecuatorianistas, Quito, julio de 2019)**

*BEYOND LITERATURE:
Adaptations and New Forms of Cultural Expression in Ecuador
(Papers presented at the Congress of the Asociación
de Ecuatorianistas, Quito, July 2019)*

Presentación

JULIO RAMOS EN *Ensayos próximos* reflexiona a partir de las crónicas de José Martí y los textos de José Enrique Rodó acerca del lugar del escritor y el crítico cultural finisecular en América Latina. Frente a los procesos modernizadores de finales del siglo XIX, estos pensadores buscarían reencontrar su lugar y su rol dentro de este nuevo campo cultural que para ellos estaría en crisis. Como anota Ramos (2012), en este momento se construye una “diferenciación entre territorio de lo bello y la industria, oposición que presupone la noción moderna de autonomía” (82). Como se lee más adelante en el mismo texto, en la posición de estos intelectuales, “[s]e trata, en efecto, de un concepto aurático de la cultura, ligado a la ‘experiencia verdadera’ del arte” (82).

En este sentido, las posiciones de Martí y Rodó son muy interesantes de analizar, pues ellos construyen una serie de nociones hacia finales del siglo XIX que aparecen en los debates actuales sobre los trabajos creativo, intelectual y académico. Ambos pensadores buscarían construir, para legitimar y autorizar su propio trabajo, un lugar apartado de todas las dinámicas sociales y políticas que atraviesan su propia reflexión:

Es decir, su discurso está comprometido con la legitimación de la esfera cultural en el interior de la modernización que ellos pretenden “ver” o representar. En su reclamo de distancia (el “ver de lejos” de Martí) estos intelectuales proyectan la representación objetiva y desinteresada de la sociedad. Pero su representación –su visión, más bien– es en sí un hecho social, sujeto también al impacto de la modernización, y participante en las pugnas que forman el mundo social “representado”. La representación –nunca neutra o inocente– está mediada por los intereses, por el lugar que intelectuales como Martí o Rodó ocupan en la competencia entre discursos que la modernización instaure (82).

A partir de lo que anota Ramos en esta cita, me parece importante remarcar que esta idea de crisis del campo cultural que sostienen estos dos intelectuales no es neutral ni objetiva. Ellos buscan, más bien, construir y autorizar su propio lugar y trabajo desde la idea de la crisis, y, a partir de ahí, desarrollar una nueva noción de autonomía. Este “ver de lejos” al que se refiere Ramos con respecto a Martí tiene que ver justamente con esta nueva noción de autonomía, “que proyectaba el carácter ‘puro’ incontaminado (por el mercado) del campo literario” y que “fue uno de los fundamentos de su virtual autoridad social” (84).

Este debate tiene que ver ciertamente con una concepción de cultura y sus implicaciones, pues una “acepción de ‘cultura’ presupone una diferenciación entre distintos tipos de facultades intelectuales; implica cierta reducción del campo de lo cultural al territorio de la actividad intelectual *desinteresada*” (81; énfasis en el original). Esto, como veíamos más arriba, tiene que ver además con una idea y una función específica de crisis, pues esta

se convirtió en una notable narrativa de legitimación, de apelación carismática, mediante la cual intelectuales desplazados de sus funciones tradicionales (como administradores del sueño racionalizador, modernizador) reclamaban autoridad precisamente argumentando que eran voces autónomas del mercado y por eso capaces de criticar la modernización (83).

Justamente a esto se refiere Ramos al abordar el reclamo de autoridad social de los intelectuales como Martí y Rodó, quienes “podían hablar de la crisis de los ‘verdaderos’ valores, porque –según se autorrepresentaban– no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban *arriba y afuera*” (84; énfasis en el original).

Este debate de finales del siglo XIX se puede pensar en términos similares el día de hoy, seguramente con una diferencia muy importante, pues la autoridad social del intelectual en la actualidad y la construcción de su lugar en el campo de la cultura se la realiza a partir de la idea de autonomía, ya no con respecto al mercado, sino con respecto a la política, a una idea reducida de la política.

Esta posición que se quiere lejana, supuestamente objetiva y neutra, empobrece la noción de cultura –y literatura–, dificulta abordar de-

bates urgentes sobre las condiciones materiales sumamente precarias de los trabajos creativo, intelectual y académico. Remedios Zafra (2017) en *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, anota lo siguiente:

Uno de los riesgos del asentamiento de nuevas formas de valor en el mundo conectado es la primacía de criterios meramente cuantificados camuflados como neutrales. Criterios a los que parecen ceder sin demasiada resistencia las instituciones que gestionan el conocimiento. Y me parece que la academia (doblegada a lograr índices de impacto y entretenida en burocracias y procesos de evaluación permanentes) es cómplice de esta deriva y debiera repensar su cesión a este dominio, y atreverse con una transformación que revalorice el libre pensamiento y el arte (237).

Resulta así urgente abordar este debate desde las universidades, pues tiene que ver con el trabajo que realizamos, que no es neutro y que no puede ser lejano o distante. Zafra anota más adelante en su texto que coincide

con las palabras de Adrienne Rich al afirmar que *objetividad* es el nombre que han dado muchos hombres a “su propia subjetividad”. Y justamente esta equivalencia está aún latente, a mi modo de ver, en la homogeneidad de quienes a comienzos del siglo XXI siguen ostentando el poder académico (78).

Además, según la misma autora, “[c]egada por el espejismo de exactitud y de predecibilidad estadística y matemática, la academia parece haber sucumbido a una inquisitoria racionalidad apoyada en tres pilares: precariedad, burocracia y objetivación numérica” (79).

Marina Garcés (2018) en *Ciudad princesa* aborda una problemática similar al pensar en la relación entre teoría y práctica. Ella anota que “[e]n el grupo de afinidad que empecé a frecuentar cada semana, hablábamos de ‘poner el cuerpo’” y que esta “[e]ra una expresión intuitiva que señalaba una posición donde, precisamente, filosofía y práctica no se podían separar” (20). Garcés en este sentido reflexiona acerca de un pensamiento que transita los bordes, que rompe los límites.

“Poner el cuerpo” significaba que solo se puede pensar actuando y que solo se puede actuar pensando. Es decir, que pensamiento y acción se

transforman y empujan uno a otro y que no nos valía, por tanto, la separación entre intelectuales y militantes, entre grupos de acción y grupos de reflexión, entre academia y movimientos sociales (20).

De lo que se trataría, según la filósofa catalana, es de abrir caminos y sentidos. Esta sería la labor de toda teoría:

Con el paso de los años, “poner el cuerpo” también ha sido la idea que ha guiado mi pensamiento y mi escritura filosófica. El aprendizaje de esos años me enseñó a leer y escribir de otra manera y a entender que la teoría no representa el mundo sino que es una herramienta para desplazarnos y para aprender a percibirlo de otra manera. Los conceptos no capturan sentidos, sino que son llaves que abren caminos, los caminos de lo impensado. [...] Toda teoría es la de un cuerpo involucrado en la realidad que vive y que percibe, que le afecta y que le concierne. Por esto toda teoría es parcial. [...] De ahí la peligrosa proximidad de la teoría y de los intelectuales con los poderes fácticos. Aprendiendo a poner el cuerpo, aprendí a salir de la esfera de la representación para entrar en el espacio del compromiso. La esfera de la representación funciona sobre la base del reconocimiento y, por tanto, de la identidad. El espacio del compromiso solo depende, en cambio, de nuestra capacidad de afectar y dejarnos afectar sin rompernos por el camino (21).

Garcés opone el espacio de la representación al espacio del compromiso, pues el primero estaría estrechamente relacionado con lo individual, la autoridad y el poder. Garcés opta por el espacio del compromiso, de la desclasificación de las identidades, pues “solo hay política cuando dejamos de ser lo que representamos y dejamos de hacer lo que nos está asignado y nos mostramos capaces de una voz y de una acción que ni teníamos ni nos era legítima”. Es decir, que es necesario pensar la política como “un proceso de desclasificación respecto a las identidades políticas anteriores, de sensibilización personal y de capacitación colectiva inesperados” (40). A partir de esto se desprenden preguntas como: ¿Qué espacio es actualmente la universidad y qué lugar hay allí para la política? ¿Qué rol tiene el pensamiento crítico en la academia? ¿Cuál es el lugar de la literatura en la universidad y la sociedad?

En este marco me permito presentar las ponencias que se encuentran a continuación, situar la importancia del Vigésimo Primer Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas (Quito, 17-19 de julio 2019), y resaltar sobre todo la articulación de la Asociación con nuestra Universidad y

su Área de Letras y Estudios Culturales, que da cuenta de un trabajo y un pensamiento académicos situados, en diálogo con una serie de problemáticas sociales y políticas. ❖

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

Lista de referencias

- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ramos, Julio. 2012. *Ensayos próximos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Zafra, Remedios. 2013. *(h)adas. Mujeres que crean, prosumen, teclean*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

La abyección de lo femenino como amenaza a Dios en “La mirada de Dios” de César Dávila Andrade

*The Abjected Feminine as a Threat to God in
César Dávila Andrade’s “La mirada de Dios”*

ALEJANDRA VELA

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.1>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2019



RESUMEN

En este trabajo la autora analiza el cuento “La mirada de Dios” (1949) del escritor ecuatoriano César Dávila Andrade, conocido como El Fakir, donde se propone que coexisten dos fuerzas en pugna: una femenina representada en los espacios, metáforas del cuerpo de doña Emperatriz; y otra fuerza patriarcal encarnada en la mirada de Dios. La relación sexual entre los personajes, doña Emperatriz y el sacerdote, cuestiona sus posiciones sociales; y esto les permite entrar en un espacio femenino abyecto donde lo establecido por el poder pierde sus límites. Se toman las nociones de “pureza” e “impureza” de Mary Douglas y ampliadas por Julia Kristeva, para entender cómo se constituye el ámbito femenino en lo impuro y, por lo tanto, en amenaza para el sistema hegemónico.

PALABRAS CLAVE: César Dávila Andrade, Ecuador, cuento, abyección, pureza, impureza, cuerpo femenino, Dios, hegemonía.

ABSTRACT

In this work, the author analyses the short story *La mirada de Dios* (1949) by Ecuadorian writer César Dávila Andrade, known as the Fakir. It suggests the coexistence of two forces in dispute: a feminine force represented by spaces which act as metaphors of Doña Emperatriz' body; the other is a patriarchal force embodied by God's gaze. The sexual relationship between the characters, Doña Emperatriz and the priest, challenges social positions, allowing them to enter into an abject feminine space where the limits imposed by power lose their strength. It uses Mary Douglas' notions of “purity” and “impurity” extended upon by Julia Kristeva, to understand how the feminine realm is constituted in the impure and, is therefore a threat to the hegemonic system.

KEYWORDS: César Dávila Andrade, Ecuador, short story, abjection, purity, impurity, feminine body, God, hegemony.

LA NARRATIVA DEL ecuatoriano César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-1967), a pesar de tener un corpus considerable, todavía no ha sido explorada en su totalidad por la crítica. Especialmente, sus textos no han sido vistos desde una perspectiva de género y de la representación del cuerpo. Este estudio pretende ser parte de una propuesta de relectura de las obras ecuatorianas en general, y en particular de principios del siglo XX, desde nuevas perspectivas contemporáneas que nacen de la mirada femenina. Puntualmente, en el presente trabajo se quiere analizar, en el cuento “La mirada de Dios” (1949), el retrato de la feminidad como ámbito impuro y abyecto, y la masculinidad como el mundo simbólico/hegemónico que controla dicha impureza.

Brevemente, el cuento trata sobre una soltera de clase pudiente de 55 años que encuentra en la iglesia una posibilidad de esconder y contener

sus necesidades sexuales (“Una lujuria tormentosa le devoraba desde los tobillos”. Dávila Andrade 1984, 29) reprimidas por mucho tiempo. El sacerdote de esa iglesia, cada vez más cercano a la beata, termina seduciéndola y, posteriormente, renunciando a sus votos para casarse con ella. Viven una pasión que el narrador describe como grotesca y que finaliza por hacerles sentir vergüenza y una sensación pecaminosa: “un crudo ambiente de malestar se hizo entre los estrambóticos amantes” (31). Después de la luna de miel, doña Emperatriz Argudo y Gonzaga, la soltera, amanece muerta. El sacerdote queda solo y encerrado en la casa que perteneció a su mujer, mientras aumenta la certeza de que Dios lo mira: “El Señor me mira, ¡Pobre de mí!” (32). Siente la presencia constante de una mirada divina y juzgadora que lo va deteriorando hasta matarlo.

Tomando en cuenta la trama de la historia, se propone que hay dos fuerzas en pugna: una femenina abyecta representada en las casas y la protagonista; y una hegemónica patriarcal personificada en la mirada de Dios. Así, el cuerpo de doña Emperatriz está metaforizado de manera abyecta en las casas donde habita. El sacerdote, por su parte, transita desde un término puro, según el cristianismo, hacia uno impuro, característico de la vuelta a lo femenino. Adicionalmente, se defiende que la presencia de lo simbólico o ley patriarcal, como fuerza que pretende mantener la impecabilidad del orden establecido, está representada en la mirada fulminante de Dios, que termina matando al sacerdote.

EL ESPACIO/CUERPO FEMENINO

La corporeidad femenina en este texto está metaforizada en el espacio físico: la casa de doña Emperatriz es también su cuerpo. Este lugar es la representación en diferentes aspectos de la anatomía de la mujer que simbólicamente ha estado marcada por la represión, la sexualidad y la maternidad. Desde un comienzo, la casa aparece en primer plano con una entrada muy subjetiva que recuerda la forma del órgano reproductor de la mujer. El narrador nos invita a entrar: “Conozca la casa. Tiene una puerta verde y delgada como un junco. A distancias iguales, flanqueándola, dos ventanas de antepecho de hierro forjado, verdes también, sobre el frontis virginalmente enjalbegado” (29). Así la puerta de entrada a aquel mundo es “delgada como un junco”, como una vagina, y las ventanas a distancias iguales

parecen senos sobre una blanca piel virginal. Al traspasar la estrecha puerta, sigue el recorrido del narrador: “El zaguán es angosto y a dos metros de la entrada se abren hacia él gemelas puertas fronteras” (29). La metáfora anatómica continúa, pues la descripción de la entrada por el zaguán angosto parece referirse al cuello uterino que termina dividiéndose en las trompas de Falopio: las dos puertas gemelas. El color verde de la puerta y las ventanas, en esta descripción, podría adquirir una connotación de fertilidad. La casa, en tanto matriz femenina, posee dos aspectos asociados al cuerpo de la mujer: la sexualidad como placer y la maternidad como reproducción.

Sin embargo, si relacionamos la casa con su dueña, estos aspectos parecen estar reprimidos en su virginidad (recordemos el “frontis virginalmente enjalbegado”). En el interior de la casa, el lector encuentra “seis puertas eternamente cerradas” (29) que guardan una cantidad considerable de objetos empolvados y dañados, muchos pertenecientes a actividades femeninas, en un espacio sin tiempo como los “relojes de pared con su cucullillo desalado” (29) que ahí reposan. Entre los objetos embodegados, hay sillas de montar de señora, ropa femenina, “corpiños, manteles, miriñaques, guardainfantes, fustanes y basquiñas” (29), objetos de su juventud, momento de gloria y elegancia de su clase social. En contraste con ese pasado memorable, doña Emperatriz en el presente narrativo representa a una clase alta caduca que ha perdido su poder, pues ella es “la única sobreviviente de una familia provinciana que pretendió durante cincuenta años la nobleza y el gobierno del lugar” (29). Su nombre parece ser irónico. Esta feminidad joven de su mejor momento ahora está guardada, olvidada y reprimida en los cuartos cerrados de la casa.

La juventud se le había pasado y con ella la posibilidad de cumplir los roles sociales que se esperaba de una mujer: esposa y madre. No obstante, esa fuerza sexual todavía estaba presente en ella que se guardaba “morbosamente, con una suerte de ininterrumpida contracción de alma y cuerpo. Con frecuencia pensaba para sí: ‘Prefiero hincharme con el flujo de mi naturaleza que permitir que un hombre la derrame’” (29). Para Kristeva, el cuerpo debe negar su naturaleza para pertenecer al mundo simbólico (como se cita en Creed 2007, 61); así, la protagonista reprime conscientemente esa naturalidad para mantenerse dentro del sistema. Doña Emperatriz tiene dos aspectos: lo social, es decir, lo simbólico, representado en su posición de clase; y lo corporal, que es el deseo latente dentro de ella, que se complementa con una fuerza oculta: la insinuación

del narrador de que tiene sangre indígena: “Una suerte de oculto resentimiento contra Dios le encrespaba la sangre aindiada que circulaba a lo largo y, sobre todo a lo ancho, de su cuerpo moreno” (29). Así, su naturaleza sexual confluye con su parte indígena para contraponerse al deseo de pertenecer al sistema. Claramente, en la cita se entiende que, a pesar de ser una mujer “correcta” dentro del estándar social, algo en su cuerpo de mujer mestiza quiere cuestionar el orden. Por lo tanto, se puede afirmar que la voz del narrador invita a entrar a la casa, como si invitara al lector a conocer a este personaje con una feminidad compleja, metáfora del cuerpo de la protagonista que, aunque contenga una feminidad caduca, representa una potencial amenaza al sistema hegemónico y patriarcal de la religión.

ESTADOS DE PUREZA: LA SOLTERÍA Y EL SACERDOCIO

Ambos personajes al principio de la narración tienen una condición que dentro del cristianismo se asocia a la pureza. Como sacerdote y como soltera, ninguno tiene acceso al contacto corporal/sexual, y en ese sentido son puros, pues están alejados de los deseos de su corporalidad que los pueden llevar a lo ambiguo. El rechazo del deseo es el rechazo de lo abyecto. Creed (2007) explica que excluir lo abyecto “[...] is necessary to guarantee that the subject take up his/her proper place in relation to the symbolic” (54). Al mantenerse puros, garantizan su entrada en lo simbólico. Además, la pureza es aquel estado que calza en una categoría establecida dentro de un sistema cultural y hegemónico que lo dictamina, y que, en este caso, es la religión y por extensión, Dios. La impureza, por otra parte, se refiere a estados de transición, anómalos, que ponen en duda las categorías impuestas. Santiago Rubio Casanova (2005) dice que los temas en la narrativa daviliana giran en torno a “Lo excrementicio como abono de nueva vida y todos los elementos despreciados por la sociedad, su lado oscuro, lo repugnante, sexual, etc., como forma legítima de crítica a los parámetros establecidos por la sociedad” (s.p.). Esta idea se refleja en el pensamiento de Kristeva (1982), para quien “[...] es repugnante aquello que desobedece a las reglas de clasificaciones propias del sistema simbólico dado” (124). Lo impuro o repugnante cuestiona los límites del orden. Por eso, aquello que doña Emperatriz reprime celosamente es justamente una latente amenaza para las categorías.

El cuerpo masculino, en cuanto pertenece al orden simbólico, es puro porque está delimitado y separado del otro sexo. Para Kristeva (1982), “a boundary is drawn between feminine and masculine as a means of establishing an order that is ‘clean and proper’” (como se cita en Creed 2007, 110). No hay en el cuerpo masculino ninguna ambigüedad en cuanto se encuentre bien separado del femenino. Adicionalmente, la condición de sacerdote en el personaje le permite habitar el Templo, lugar puro para el culto, que para Kristeva es donde la pureza y la impureza determinan las clasificaciones del orden simbólico (1982, 123). Es decir, ahí se establece qué es puro y qué es impuro, pues al Templo solo entra lo puro, en cuanto es el lugar de la ley del Uno (Dios) que “no existe sin una *serie de separaciones* orales, corporales, e incluso, de una manera general, materiales, y en última instancia relativas a la fusión con la madre” (Kristeva 1982, 126). El sacerdote habita y es parte del sistema estable, donde se determinan los órdenes, libre de lo femenino y lo ambiguo.

En contraste, el cuerpo femenino es impuro en tanto se caracteriza por fluidos como la menstruación o los del parto que contaminan el orden simbólico patriarcal. Es el sitio ambiguo para el individuo que nace: es parte y no de la madre. Mary Douglas (2002) explica que “Pollution ideas relate to social life... I believe that some pollutions are used as analogies for expressing a general view of the social order” (3). La autora agrega que “many ideas about sexual danger are better interpreted as symbols of the relation between parts of society, as mirroring designs of hierarchy or symmetry which apply in the larger social system” (4). Así, lo relacionado al cuerpo femenino como impuro representa el deseo del orden patriarcal y religioso de separarse y diferenciarse de la mujer, la madre y las religiones paganas, para poder ser individuos o instituciones sin ambigüedades, ya que estar cerca de lo materno o femenino es acercarse peligrosamente al mundo presimbólico, a lo ambiguo. Por eso, se relaciona lo femenino con lo monstruoso: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (Creed 2007, 26-7). Así, doña Emperatriz es pura en su soltería en cuanto niega su feminidad y su sexualidad reprimiéndolas, de lo cual, la casa con los cuartos cerrados es una alegoría. Sin embargo, su feminidad está presente como una amenaza al orden y en potencia; al abrir la casa, se abre su cuerpo hacia la impureza y la ambigüedad.

Su feminidad es abyecta porque permite entender lo femenino, no como oposición a lo masculino, sino como feminidad monstruosa que

hace confluír dos roles: madre y amante, relaciones que no deberían converger por la prohibición del incesto, pero que, no obstante, lo hacen en ella. El espacio de la casa es un vientre materno pero también un órgano sexual. Por tanto, cuando ella deja de reprimir sus deseos se convierte en un cuerpo abyecto que transita entre madre y amante, como la misma casa, lo que deja al descubierto la ambigüedad de su cuerpo:

La pregunta es, en definitiva, si lo abyecto, en tanto no puede ser pensado desde el ideal regulatorio del sexo ni desde los principios de visión y división del sistema de oposiciones de lo masculino/femenino, es decir, en tanto es el exterior del poder, aquello que el poder rechaza, invisibiliza, reniega de nombrar, puede permitir pensar la cuestión del cuerpo y del sexo desde una perspectiva ajena a las categorías producidas por aquel poder (Grandinetti 2011, 2).

Justamente, lo abyecto es lo que le permite cuestionar el binarismo de los sexos y entrar en una feminidad cuestionadora, abyecta, más allá de las separaciones entre madre y amante.

En la historia, los dos personajes, el sacerdote y doña Emperatriz, se encuentran y terminan seduciéndose. Esta relación los lleva a abandonar su estado de pureza, y a ingresar a un término de impureza, marcado por lo femenino y paralelo al ingreso a la casa. Cuando los personajes entran a la casa, entran a un ámbito femenino y ambiguo, abandonando así los sistemas estables, simbólicos y puros: el sacerdocio y la soltería. La relación sexual implica el contacto con estados de transición: es decir, manchados, que acercan a ambos al cuerpo de la madre, representado en ese vientre que es la casa. Si bien la primera casa está asociada a la anatomía de la mujer, no es el único espacio que mantiene esta semejanza. La casa de hacienda donde los protagonistas pasan la luna de miel se describe como un lugar puro que terminan por transgredir: “La casa de la hacienda –blanquísima, cúbica, nítida... En este recinto puro, casi religioso, vivió la ridícula pareja durante tres meses” (Dávila Andrade 1984, 31). La sexualidad destruye la pureza virginal del espacio, lo que otorga a lo sexual una sensación de pecado. Por eso, aunque sí estaban casados, las relaciones entre el clérigo y doña Emperatriz adoptan un sentir de adulterio, porque rompen simbólicamente con la pureza de ambos metaforizada en la casa prístina, y los ingresan en un estado de impureza del cual no podrán retornar.

Desde el psicoanálisis, la separación de estados anómalos impuros, relacionados con la madre, es necesaria para establecerse como individuo

hablante, es decir, que conoce y actúa en el mundo simbólico. “The primary drives that the symbolic represses and the semiotic obliquely indicates are now understood as maternal drives, not only those drives belonging to the mother, but those which characterize the dependency of the infant’s body (of either sex) on the mother” (Buttler 1989, 107). Lo simbólico debe reprimir esa conexión con el cuerpo materno para poder imperar. No podemos ser y tener una identidad propia sin superar la cercanía íntima con la madre, pues la madre representa la indiferenciación entre sujeto y objeto, estado arcaico donde somos uno con ella. Kristeva (1982) explica que en el judaísmo la circuncisión es el ritual religioso que separa al mundo masculino de lo simbólico del femenino: la diferenciación de los sexos funciona como una extensión del acto de cortar el cordón umbilical, que representa la separación del macho de su madre para poder entrar en el mundo simbólico. La autora explica que “la identidad del ser hablante (con su Dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violenta diferencia de los sexos” (133-4). Entonces, acercarse al cuerpo de la mujer, que en el cuento es entrar en la casa, implica la aproximación a los fluidos corporales que metaforizan estados transitorios impuros del individuo.

El sacerdote y doña Emperatriz, al violentar la limpidez de la casa, que se había mantenido pura y definida, como ellos mismos al principio de la narración, y alterarla con sus relaciones, se aproximan arriesgadamente al ámbito de lo materno de lo semiótico, que es la posibilidad de cuestionar lo simbólico. “For Kristeva, the semiotic expresses that original libidinal multiplicity within the very terms of culture, more precisely, within poetic language in which multiple meanings and semantic non-closure prevail” (Butler 2002, 113). El espacio de la casa se convierte en el lugar donde habitan estos cuerpos de multiplicidad libidinosa, productores de significados infinitos. Ingresan a la casa como al cuerpo de la mujer, como si volvieran al vientre, al sitio de origen.

En este espacio no es clara la distinción entre ellos; aquí los sujetos pierden los límites que los delimitan. La descripción de la relación sexual es bastante ilustrativa en este sentido: “Agazapados en sí mismos, formaban un apasionado monstruo de dos cabezas, con algo de cuadrúpedo que forcejea hacia su propio centro y algo de pulpo que abraza sus espaldas contrarias, pugnando por reducir su contrapuesto e inverosímil cuerpo libidinoso”. Los límites borrados de los seres se expresan en lo grotesco y viscoso: la pareja estaba “envuelta en la mucilaginoso red un sombrío

contubernio” (Dávila Andrade 1984, 31). Tanto el monstruo bicefálico formado por los dos, como la sensación de viscosidad en la unión corporal, representan la falta de delimitación del mundo exterior a la realidad simbólica; lo cual se manifiesta en la indiferenciación entre amante y amado.

En este estado, los personajes vislumbran el espacio presimbólico donde se mezclan las categorías, entonces su relación se convierte en abyecta y los lleva a un estado de narcisismo, tal como lo entiende Kristeva. El narcisismo en este caso se concibe como la falta de la ley simbólica del padre, la cual hace que el niño (el sujeto) y la madre se confundan, amándose en realidad a ellos mismos:

Solo la instancia paterna, en tanto introduce la dimensión simbólica entre el ‘sujeto’ (niño) y el ‘objeto’ (la madre), puede generar una relación objetal estricta. Si no, aquello que llamamos “narcisismo”, aunque no siempre sea forzosamente conservador, es el desencadenamiento de la pulsión tal cual es sin objeto, que amenaza toda identidad, aun la del sujeto (Kristeva 1982, 63).

Dentro del espacio materno, los personajes se alejan de la ley simbólica del padre, representado en el Dios que luego aparecerá. Además, en la indiferenciación entre sujeto y objeto, o estado narcisista, queda el ser paradójico y ambiguo que es dos y uno al mismo tiempo: ese monstruo que describe Dávila Andrade, el cual es ciertamente un cuestionamiento a la ley de Dios.

La abyección de la pareja del relato problematiza fuertemente el sistema hegemónico porque pone en duda las categorías socialmente aceptadas, especialmente en torno al rol de la mujer como reproductora y al sexo como práctica joven. Para ilustrar esto, se puede considerar que la condición impura/abyecta de la relación interroga la universalidad del sexo normativo. La división sexual ha sido una forma de control de los cuerpos:

el “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas (Butler 2002, 18).

Si el sexo normativo (heterosexual y joven) es una imposición de ciertos comportamientos que regulan el cuerpo, la relación de los perso-

najes es algo así como una copia deformada de una pareja heterosexual de recién casados: los protagonistas no están jóvenes ni puros, ni tampoco pueden continuar con la reproducción de la especie, sino que se los considera socialmente guardados y caducos. Sus cuerpos no son lo que se entiende como cuerpos sexualmente activos.

Especialmente doña Emperatriz, en su soltería y sus cincuenta años, es el retrato de una feminidad que ya no sirve para cumplir su rol social como mujer: ser madre, por eso su cuerpo debe cubrirse: “el antiguo y abigarrado follaje había sido sustituido por la austera manta de seda sobre la cabeza y los hombros, y la ancha y pesada falda de paño negro sobre las grandes caderas y los ocultos muslos ajamonados” (Dávila Andrade 1984, 29). Es una mujer que oculta con telas pesadas su cuerpo caduco, que es como se lo entiende dentro de la sociedad normada. Doña Emperatriz y el sacerdote traspasan esta imposición social y cuestionan con sus relaciones el sexo normativo: permiten a sus cuerpos viejos experimentar el placer sexual más allá de la reproducción. Ella libera su femineidad y su deseo sexual reprimidos por tantos años. Por eso, el narrador, reflejo de la ley simbólica de su sociedad, los ve como “ridícula pareja” o “enamorados esperpentos”, porque transgreden las normas y ensucian las categorías delimitadas.

La pareja parece hasta aquí contestataria porque interroga la sexualidad normativa y se atreve a ingresar en lo femenino/materno, espacio ambiguo de significación múltiple, cuestionador de la ley simbólica del padre y Dios. No obstante, esta transgresión tiene un precio, pues la ley de Dios usa sus modos para imponer su orden. Una de las estrategias es la culpa que ambos protagonistas sienten por sus actos: “Al cabo de los tres meses, volvieron a la ciudad, y se encerraron, lívidos de pecado y de vergüenza, en la casa de las puertas verdes” (31). Sienten que han cometido una falta grave que ha puesto lo sagrado (en el caso del sacerdote) en riesgo porque “sacred things and places are to be protected from defilement” (Douglas 2002, 9); además, han arriesgado su propia condición de individuos dentro del sistema simbólico al acercarse a lo semiótico. Si bien doña Emperatriz siente culpa, finalmente muere inesperadamente una noche, sin experimentar más vergüenza. Es en realidad el sacerdote, el hombre, quien va a sentir y vivir el castigo y la fuerza por haber traspasado los límites y la ley de Dios. Como hombre, y aún más como sacerdote, él debía haberse mantenido limpio/puro y alejado de lo femenino, lo impuro, pues transgredir es traicionar.

Las religiones paganas, para Kristeva (1982), se asocian a la madre; mientras que el cristianismo y el judaísmo, al padre, y por eso, exigen el alejamiento de lo maternal: “se trataría de separarse de la potencia fantasmática de la madre, de esa Diosa Madre arcaica que realmente ha colmado el imaginario de un pueblo en guerra con el politeísmo circundante” (134). La autora explica que la intención de alejarse de la mancha femenina “se arraiga, históricamente (en la historia de las religiones) y subjetivamente (en la estructura de la identidad del sujeto) en la investidura de la función materna: de la madre, de las mujeres, de la reproducción” (122). El hombre, en cuanto sujeto, debe alejarse de la madre para ser tal; paralelamente, el monoteísmo debe alejarse de la veneración a la madre Tierra para que el Dios Uno pueda existir. La intención de separarse de la madre se traslada desde el ámbito más general de la religión, al espacio individual del sujeto, pues “la identidad del ser hablante (con su Dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violenta diferencia de los sexos” (Kristeva 1982, 133-4). Por consiguiente, el sacerdote traiciona su condición de individuo macho, hombre de Dios, al dejar lo sagrado y volver al espacio femenino, representado metafóricamente en las casas y la impureza de su relación con doña Emperatriz. Como explica Kristeva (1982), “Ahora la impureza será aquello que conlleva un ataque a la unidad simbólica, es decir, los simulacros, los subrogados, los dobles, los ídolos” (138). Su adoración a la mujer reemplaza su adoración a Dios, y esto lo amenaza no solo a él, como individuo simbólico, hablante, sino al sistema. El ingreso al ámbito femenino implica una traición.

LA MIRADA DE DIOS

Con la relación ambigua entre doña Emperatriz y el sacerdote, el protagonista ha cuestionado el mundo y poder simbólico de Dios. Es él quien siente la culpa y castigo por esa traición, y no doña Emperatriz. Las campanadas son la presencia de un ser superior que viene a pedirles cuentas sobre sus actos: “Los repiques argentinos de Santa María de la Huella, llegaron nítidamente y revolotearon sobre la casa y sobre el lecho de los enamorados esperpentos. Al oírlos separáronse instintivamente, vencidos por un espanto incommunicable” (Dávila Andrade 1984, 31). Esta separación es el impulso necesario del sujeto que “Asustado, se aparta” (Kristeva

1982, 7) ante la visión de lo abyecto; el sujeto debe alejarse de ello para poder existir porque lo abyecto es aquel espacio, que atrae, pero “donde el sentido se desploma” (8), donde se deja de ser. La separación implica un alejamiento violento del espacio materno, que tanto les había seducido, para regresar al mundo simbólico: “the female sex as the site of the origin also inspires awe because of the psychic and cultural imperative to separate from the mother and accept the Law of the Father” (Braidotti 1997, 66). Por tanto, los protagonistas se separan violentamente el uno del otro, pues ven la abyección en ellos mismos, en su propia unión. Muerta ella, el sacerdote solo tiene que dar cuentas a Dios, representación de la ley patriarcal.

Para enfrentar esta presencia divina y aterradora, el viejo clérigo sale de la casa, aquel lugar que lo había acogido en lo femenino: “el extraño viudo salió temblequeante y humillado, apoyándose en las paredes del angosto zaguán” (Dávila Andrade 1984, 32). Sale por el mismo lugar que al inicio del cuento hacía referencia al cuello del útero; es decir, abandona lo materno para enfrentar a la ley de Dios. Es un renacimiento de vuelta a lo simbólico después de haber traspasado los límites permitidos: “Su escaso cabello mostraba una consistencia de lana amarillenta y la barba habíasele erizado sobre la piel azulosa, en la que se extendían grandes placas quebradizas de color de yodo pálido” (32). Esta descripción muestra un cuerpo enfermizo pero que, sin embargo, se asemeja al de un recién nacido por la cromática: amarillo, como las secreciones maternas, azul por la falta de aire y rojo por la irritación de la piel. Parece un recién nacido esperpéntico por la barba y la decadencia del viejo sacerdote.

Adicionalmente, la interpretación del renacimiento se demuestra en que el personaje abandona un lugar apretado y cómodo, similar al bienestar del bebé en el vientre. El narrador describe: “Hundido en un butacón de la pequeña sala y embutido hasta las sienes en un pesado abrigo de corte eclesiástico, dormitaba a lo largo del día” (32). De este espacio apretado y confortable, sale a la luz del sol del patio, como en un parto. Entonces abandonar la casa es volver al mundo simbólico, al cual alguna vez perteneció, como en un segundo nacimiento. Renacer no es placentero, pues el mundo lo recibe como a un extraño culpable de delito: “Señor, Tú que eres el Anciano de los Días, ¡ten compasión de mí!” (32), dice el sacerdote. La presencia de Dios aparece constante y omnipresente, juzgadora y castigadora. El mundo exterior a la madre es el mundo de la culpa y de la moralidad. El placer que ha sentido con doña Emperatriz es afuera casi

una enfermedad. Freud explica que “imaginar la sexualidad como enfermedad es un síntoma de la presencia estructurante de un marco moralista de culpa. En este texto, Freud sostiene que el narcisismo debe dar paso a los objetos y que finalmente uno debe amar para no caer enfermo” (como se cita en Butler 2002, 104). La enfermedad del clérigo es el resultado de su vuelta al mundo regido por la ley de padre, de carácter moralista, que castiga los desvíos de los comportamientos corporales.

La presencia divina, pero amenazante, al entrar en escena provoca nuevamente abyección en el personaje, pues es el Otro, lo simbólico, la ley del padre, que lo separa obligatoriamente del estado preobjetal de la madre para establecer la identidad del sujeto:

Solo experimento abyección cuando un Otro se instala en el lugar de lo que será “yo” (moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento: estar allí de lo simbólico que un padre podrá o no encarnar (Kristeva 1982, 19).

Ese Otro con mayúscula que impone la ley y la culpa en la narración es el Dios que lo posee de manera omnipresente y lo precede desde tiempos remotos (en la religión), que se impone ante él y le hace darse cuenta de su propia abyección, de que es un ser despreciable por haber transgredido el umbral de la moral: en este caso, haber vuelto al espacio femenino. Frente a las leyes morales, él se ha atrevido a ignorarlas, poniendo en riesgo al propio sistema, por eso debe soportar su juicio: “El exclérigo creía ver constantemente fijo sobre él, ese ojo hialino y turbador que la simbología inscribe dentro del triángulo esotérico” (Dávila Andrade 1984, 32). El Dios se convierte en la ley que impone reglas, clasifica, separa, y, aunque no la veamos, es una presencia fantasmal que rodea y vive en los individuos. Está relacionada con el mundo autoritario del orden faló que para Kristeva (1982) es el ámbito “donde entran en juego la molestia, la vergüenza, la culpabilidad, el deseo” (100). ¿La referencia al triángulo en las alucinaciones del sacerdote no es acaso un señalamiento al triángulo edípico donde el padre ocupa el ápice de la ley y convierte a la madre en objeto de deseo del niño? Dice el narrador: “Veía entonces, emerger de un rincón y posarse en el muro el triángulo de fuego, dentro del cual chispeaba la pupila del Eterno” (Dávila Andrade 1984, 32). Es la ley de la religión ligada al padre, como una mirada invisible pero que el clérigo

siente y de la cual no puede escapar: “la pupila incandescente de Jehová, escrutaría sus más recónditos pensamientos y se proyectaría sobre sus más nimias y ocultas acciones” (32). El poder lo rodea y no necesita hablar para comunicar violentamente lo que quiere decir: el sacerdote ha roto la ley.

La mirada de Dios está asociada al ejercicio del poder tanto de una sociedad predominantemente patriarcal como religiosa. Se puede relacionar el poder omnipresente de Dios en el cuento con los aspectos del poder que propone Michel Foucault (2008). Para este autor, “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de ‘enderezar conductas’” (199). El sacerdote se ha desviado de lo que se esperaba de él como individuo dentro del orden simbólico, y ahora se espera corregirlo para que vuelva a su posición. Por lo tanto, la mirada de Dios se presenta como una metáfora del poder social relacionado con la religión que controla de manera omnipresente y sin ser coercitivo al individuo.

Adicionalmente, es interesante que sea justamente la mirada la que causa ese efecto de miedo en el clérigo: “aquella mirada irreal y sin embargo irrefutable, le chupaba la sangre como una hidra esplendorosa e insaciable” (Dávila Andrade 1984, 33). La mirada es justamente como Foucault (2008) define el control del sistema hegemónico sobre el individuo, el poder no necesita ser violento, basta con que el sujeto sepa que está siendo observado. “El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican” (200). En la narración no hay, entonces, una fuerza física que castigue al sacerdote, pues la sensación de ser visto es suficiente para que sienta culpa, vergüenza y miedo por sus actos. Aunque busque nuevamente refugio en la casa, ya no hay consuelo ni espacio donde quede libre porque la mirada es omnipresente y omnipotente: “A pesar de la oscuridad que le rodeaba, la encontraba siempre fija en él, desde todos los sitios, desde todos los ángulos, desde todas las sombras; aun desde aquellas que pueblan el ámbito extras espacial de la memoria” (Dávila Andrade 1984, 33). La mirada lo rodea y el efecto, como muestra la cita anterior, es como la del panóptico foucaultiano: no hay dónde esconderse. Esta forma de ejercer el poder sobre los individuos, para Foucault (2008), “permite al poder disciplinario ser a la vez absolutamente indiscreto, ya que está por doquier

y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra” (207).

Este estado de paranoia y pánico, producto del ejercicio del poder, lleva al sacerdote a la locura y a un sinnúmero de alucinaciones sobre Dios. Las alucinaciones refieren momentos histórico-bíblicos que representan al poder omnipresente como castigador y fuera del tiempo. El sacerdote veía que la mirada “Flotaba sobre la cabeza de Caín; calcinaba la Torre de Babel; escocía los techos de Sodoma; centellaba en la túnica sacerdotal de Melquisedech; fulgía sobre la dolorosa arena del Éxodo; e iluminaba la vespéral ceniza del Eclesiastés...” (Dávila Andrade 1984, 33). Así como Dios castiga en estas escenas, con la misma fuerza, lo castiga también a él. El temblor de la tierra anuncia la muerte que viene por él, descrita así: “Una inmensa bestia innumerable parecía retorcerse furiosa en su guarida subterránea” (34). Por segunda vez, el clérigo sale de la casa al patio central como en un nacimiento: sale por un canal estrecho donde encuentra la luz: “rompió el temeroso encierro... vio cómo el diáfano azul del cielo, enmarcado entre las líneas de la techumbre, se contraía como una plancha de goma” (34). Al ver la luz, enfrenta la mirada de Dios directamente, hecho insostenible y, como si Dios fuera Zeus, le lanza un rayo que lo fulmina: “Y –por última vez– miró abrirse la irresistible pupila del Señor en el fondo cenital, y disparar su rayo indesviado. Bajo su dardo, cayó fulminado en la mitad del patio” (34). Por lo tanto, ese poder de lo simbólico ligado a la religión y al padre, que nos separa de lo materno para darnos la identidad de individuos en la sociedad, es un poder irreal pero irrefutable, tan fuerte que causa la muerte al que contradice su existencia. La vida fuera de lo simbólico es imposible.

CONCLUSIÓN

Para finalizar, se puede decir que en el cuento “Mirada de Dios”, de Dávila Andrade, encontramos dos fuerzas que cohabitan el universo narrativo: por un lado, el mundo de lo femenino que se retrata como una amenaza al *statu quo*; por otro lado, la presencia de un sistema hegemónico religioso patriarcal encarnado en la mirada de Dios. El mundo de lo femenino está presente en las dos casas del cuento, en cuyas descripciones descubrimos similitudes al órgano reproductor/sexual de la mujer. La primera casa, de puertas y ventanas verdes y que se asemeja al útero, es un espacio donde se ha guardado y reprimido el potencial de la feminidad y el deseo de doña Emperatriz

por mucho tiempo. Mientras que la casa de la hacienda, descrita con una fachada virginal, es el sitio donde el deseo reprimido encuentra su liberación. Los protagonistas, al entrar en estos dos espacios, ingresan al ámbito de lo femenino, a lo abyecto, donde los límites del mundo se pierden. La pérdida de límites se muestra en el monstruo bicéfalo y viscoso que forman al unirse sexualmente los personajes, en el cual pierden su condición de individuos y vuelven a un estado de indiferenciación entre sujeto y objeto de deseo, similar al estado presimbólico del vientre materno. Así pues, entran en lo abyecto que, a su vez, amenaza la existencia del mundo simbólico. En contraste, el poder hegemónico patriarcal está representado en la mirada de Dios que aparece para juzgar los actos del sacerdote. Es una fuerza que pretende disciplinar y poner las cosas de vuelta en su sitio para así mantener su poder. ♣

Lista de referencias

- Braidotti, Rosi. 1997. "Mother, Monsters, and Machines". En *Writing on the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, 59-79. Nueva York: Columbia University Press.
- Buttler, Judith. 1989. "The Body Politics of Julia Kristeva". *Hypatia* 3 (3): 104-18.
- . 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Creed, Barbara. 2007. *The Monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Nueva York: Routledge. <http://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2018/02/Barbara-Creed-The-Monstrous-Feminine-2007.pdf>.
- Dávila Andrade, César. 1984. "La mirada de Dios". En *Obras completas II*, 2: 29-34. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca / Banco Central del Ecuador.
- Douglas, Mary. 2002. *Purity and Danger*. Nueva York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2008. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Grandinetti, Juan. 2011. "El cuerpo y lo abyecto". Ponencia presentada en IX Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 8-12 de agosto.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia UP.
- Rubio Casanova, Santiago. 2005. "Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Quito. <http://fakirediciones.com/tesis-lo-grotesco-en-la-cuentistica-de-cesar-davila-andrade/>.

**Metaficción y novela gráfica ecuatoriana:
el caso de *El ejército de los tiburones martillo* (2019)
de Fabián Patinho**

*Metafiction and Ecuadorian Graphic Novel:
the Case of El ejército de los tiburones martillo (2019)*
by Fabián Patinho

ÁLVARO ALEMÁN

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.2>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2020



RESUMEN

La novela gráfica de Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo* (2019), consiste en un ejercicio de metaficción, congruente con múltiples novelas ecuatorianas, escritas y publicadas en la misma clave en la última década. El ensayo argumenta que la novela de Patinho opera como un dispositivo de legitimación para la naciente novela gráfica ecuatoriana; es decir, como un documento que propone un doble origen para este medio expresivo: por un lado, la obra plástica (desaparecida) de Camilo Egas; por otro, la obra literaria, de traducción, de Francisco Alexander. La visión revisionista emitida por *El ejército* implícitamente plantea tanto una nueva visión y versión de la historia literaria y la historia plástica ecuatorianas como un nuevo pacto de lectura (que incluye una perspectiva de género) entre lectores contemporáneos escépticos y autores (como Patinho) autorreferenciales.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela gráfica, metaficción, historia literaria, historia del arte, Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*.

ABSTRACT

Fabián Patinho's *El ejército de los tiburones martillo* (2019) (An Army of Hammerhead Sharks) consists of metafictional critique, a mode of novel writing that has surfaced often in Ecuadorian Letters in the last decade. The article holds that Patinho's text works as a means of legitimizing the emergent field of the Ecuadorian Graphic Novel; that is to say, it presumes to establish a double origin as befits this hybrid medium. On the one hand, the graphic aspects of the text seek validation in the mythic mural painting produced by Camilo Egas for the New York World Fair of 1940. The literary side of things seeks support in the Spanish translation done by Francisco Alexander of Walt Whitman's *Leaves of Grass*. This revisionist history of Ecuadorian literary art history works to establish a new version and vision of Ecuadorian High Culture that can be formulated as a reading pact (that includes a gendered reading) between a new and skeptical, group of readers and a new authorial, self-referential sensibility.

KEYWORDS: Ecuador, graphic novel, metafiction, Literary History, Art History, Fabián Patinho, *El ejército de los tiburones martillo*.

EXISTE LA TENDENCIA a pensar en la metaficción como un desprendimiento más de la producción cultural posmoderna, como una “moda” más entre muchas, a lo que se responde que la metaficción no es un invento reciente. La tendencia a confundir relato y construcción del relato aparece ya en los textos de Homero, que evocan a las musas y piden auxilio e inspiración en la tarea narrativa. Se observan elementos ficcionales en textos de la tradición latina (Catulo), en el medioevo (Chaucer, Boccaccio), evidentemente, las crónicas de la invasión europea son textos de metaficción, al igual que los textos más citados como antecedentes de este tipo de novela: los de Sterne (*Tristram Shandy*) y Cervantes (*El Quijote*).

En el caso ecuatoriano, dependiendo de cómo se conceptualiza el inicio de la narrativa local, la metanarrativa podría encontrarse en cualquier intento de establecer un origen. La *historia del reyno de Quito*, del jesuita desterrado Juan de Velasco, menciona la mano de autores previos en la creación nacional, la presencia del apóstol Pablo en tierra ecuatoriana, por ejemplo, junto con los grandes relatos del período precolombino y la saga de la invasión y la colonia europea. Si, por otro lado, elegimos como punto de partida la obra de Juan Montalvo, nos convertimos nuevamente en testigos de que el inicio de la literatura ecuatoriana, por ejemplo, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, es metaficcional, una novela de una novela, tal vez la más famosa y metaficcional de todas. Si, por último, de la pluma de Juan Valdano, por ejemplo, decidimos que la narrativa ecuatoriana tiene como origen el cuento de Pablo Palacio “Un hombre muerto a puntapiés”, volvemos a constatar en ese momento, 1927, un relato sobre un relato (aparecido en un periódico de Quito).

REBRANDING LA HISTORIA LITERARIA NACIONAL

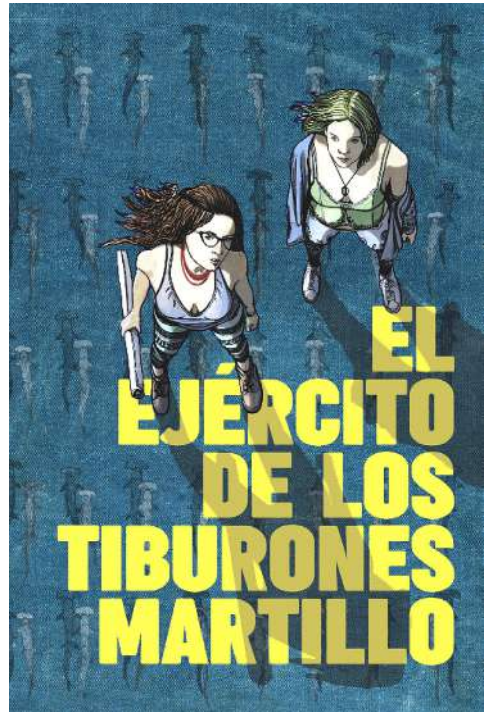
Uno de los gatillos de la construcción metaficcional, paradójicamente, es la celebración histórica. Cada hito histórico y centenario promueve una nueva ola de revisiones sobre las imágenes y contenidos de la historiografía canónica. El primer centenario de la Independencia ecuatoriana fue uno de esos momentos en que, en manos de Roberto Andrade inicialmente, se cuestionó la versión aristocrática y heroica de la Independencia a favor del protagonismo, no de grandes hombres sino de fuerzas populares. Este revisionismo permanente, tanto dentro de la disciplina de la historia como de la literatura en la arena cívica, se exagera durante las conmemoraciones cívicas. Así, hoy en día, a las puertas del bicentenario de la Independencia, en Ecuador observamos un revisionismo rampante, informado tanto de la lucha por el significado de nuestros mitos, figuras fundacionales y textos canónicos como por el fermento teórico resultante del llamado “giro lingüístico” en las ciencias y artes, y finalmente por la batalla a escala global que se libra desde la política autoritaria por desacreditar toda posible noción de verdad.

En ese contexto, y dentro del ámbito de la literatura ecuatoriana contemporánea, podemos identificar un subgénero específico dentro de la metaficción, algo que podríamos tentativamente llamar *una espectrografía literaria ecuatoriana*; es decir, la aparición de figuras literarias y artísticas del Ecuador del siglo XX, como personajes, en las páginas de novelas escritas en la última década. *El pinar de Segismundo* (2013), de Eliécer Cárdenas, es un ejemplo de ello. Una novela que presenta como personajes centrales a Benjamín Carrión, Gonzalo Zaldumbide, Jorge Icaza y César Dávila Andrade; un segundo ejemplo se observa en la novela *Memorias de Andrés Chilibuinga* (2012), de Carlos Arcos, en donde el mismo Jorge Icaza (e incluso el personaje de su novela más famosa, *Huasipungo*) se inscribe en el universo de la novela. Otros textos que podemos señalar en este sentido son *Y amarle puede*, de Alicia Yáñez Cossío (2012), sobre la poeta decimonónica Dolores Veintimilla; *El nuevo Zaldumbide* (2019), de Jorge Izquierdo, sobre Gonzalo Zaldumbide y Jorge Salvador Lara, entre otros personajes significativos de las letras ecuatorianas del siglo pasado; *Tatuaje de naufragos* (2009), de Velasco Mackenzie, sobre el poeta Fernando Nieto. A finales de la segunda década del nuevo milenio, Raúl Patiño contribuye a esta tendencia con su novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* (2019), en donde figuran, entre múltiples personajes, Camilo Egas (1889-1962), Francisco Alexander (1910-1988), Gonzalo Escudero (1903-1971), Germania Paz y Miño (1913-2002) y Carmen Villalama (1928-2011).

Como todo ejercicio metaficcional, la novela de Patiño pone en tela de duda la historia convencional, en este caso, la historia del arte ecuatoriano, y sustituye esa expresión hegemónica por una historia policial. Para Patiño, como se señala en el inicio mismo de su texto, la historia del arte ecuatoriano parte de un crimen jamás resuelto: la desaparición del gigantesco mural de Camilo Egas, elaborado en colaboración con Bolívar Mena Franco y Eduardo Kingman y expuesto en el pabellón ecuatoriano en la feria mundial de Nueva York de 1940.

El ejército de los tiburones martillo constituye así un proyecto revisionista de la historia de la cultura ecuatoriana, una recuperación de la historia secreta jamás divulgada por las fuentes oficiales, una reconstrucción de los vasos comunicantes entre arte (Egas) y literatura (Escudero), entre las élites (Tobar Donoso y Durán Ballén) y la clase media (Alexander, Paz y Miño), que constituye, en esencia, el secreto del indigenismo y del discurso emergente que en pocos años brotará de la Casa de la Cultura Ecu-

toriana (1944). Lo interesante en la novela de Patiño, además de una ilustración soberbia y excepcional en cuanto a su captura gráfica de la ciudad de Quito, en distintos momentos históricos, es su representación del pasado por medio de la figura del crimen artístico. El pasado ha sido borrado; el mural de Egas, de existir hoy en día, posiblemente la pieza clave de la historia del arte moderno ecuatoriano, *desapareció*, y es tal el importe de ese acto que la novela entera se constituye como un ejercicio de restitución, un acto imperativo sobre el que se juega la posibilidad misma de la justicia. *El ejército de los tiburones martillo*, una intervención concreta en el ámbito de la novela gráfica ecuatoriana es



entonces, entre muchas otras cosas, un ejercicio crítico en busca de origen, un origen inexistente en el panorama de la narrativa gráfica ecuatoriana, huérfana de antecedentes prestigiosos. La novela de Patiño identifica entonces un origen mítico para sí misma: la obra de Egas, una obra formada por “veintiún paneles de nueve metros cuadrados cada uno”. Una obra construida por los titanes del arte ecuatoriano del segundo tercio del siglo XX y ensamblada en “un coloso de veinte metros de largo por siete de altura”. La novela gráfica ecuatoriana, como la figura del ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, parte de sí misma, se genera y se justifica a sí misma, y lo hace a partir de la paradójica figura de un crimen perpetrado con la finalidad de hacer justicia. Sin revelar demasiado sobre la novela, que se despliega de manera paralela, en el pasado y el presente, podemos ofrecer al lector interesado la pista de que la novela plantea, efectivamente, la necesidad de conspirar en contra de la conspiración. Tal vez una manera de señalar el contenido y la forma de la novela de Patiño sea por medio de la formulación ofrecida por Gonzalo Sobejano sobre la metaficción, un tipo de narrativa que “al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura”.

Mi interés en lo que sigue es hacer una aproximación a este fenómeno reciente desde las páginas de la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* (ETM), de Fabián Patinho, publicada en junio de 2019. Mi tesis central es que ETM opera como un dispositivo de legitimación de la novela gráfica ecuatoriana; es decir, como un alegato paradójico que propone un doble origen para este medio: por un lado, la obra plástica (e invisible) de Camilo Egas, por otro, la obra literaria, de traducción, de Francisco Alexander. Esta legitimación por contagio consiste en un trabajo tanto de prestigio como de prestidigitación; consiste en un ejercicio que a la vez otorga antecedentes inexpugnables para la naciente novela gráfica ecuatoriana y, al mismo tiempo, argumenta que estos se encuentran ocultos o desaparecidos. Será entonces el trabajo del lector, un lector interesado en la historiografía literaria y plástica ecuatoriana, recuperar una obra tácita para así establecer las bases de colaboración necesarias –un nuevo pacto entre lector escéptico y autor autorreflexivo– para la consolidación de la novela gráfica en Ecuador a futuro.

La relación entre novela gráfica y metaficción, por otro lado, es estrecha. Existe una tendencia marcada hacia la metaficción, algo que Camille Baurin ha llamado el “metacómico” y que coincide con la promoción del término “novela gráfica” para hacer referencia a textos ilustrados de largo aliento dentro de la tradición de la historieta mundial. Patricia Waugh define a la metaficción como “una celebración del poder de la imaginación junto con cierta ambivalencia sobre la validez de sus representaciones, una forma de autoconciencia extrema ante el lenguaje, la forma y el acto de ficcionalizar, una inseguridad generalizada sobre la relación entre realidad y ficción, un estilo de escribir paródico, lúdico, excesivo o falsamente ingenuo”.

Ortega y Gasset escribe: “la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida”. El filósofo español llama la atención aquí al hecho de que toda representación artística se percibe a través de estructuras o encuadres. La metaficción contemporánea destaca el “encuadre” como problema y examina los procesos de encuadre en la construcción tanto del mundo histórico como de la novela. El problema que plantea es ¿qué es un encuadre?, ¿cuál es el marco o montaje que separa la realidad de la ficción?, ¿se trata de algo adicional a la cubierta de un libro, la cortina que precede a la obra de teatro, el título o la frase que

decreta el fin de una obra? El análisis del encuadre es, finalmente, el análisis de la organización de la experiencia, al aplicarse a la ficción implica el análisis de la organización formal y convencional de la novela, pero también a nuestra comprensión de la realidad, al hecho de que ni la experiencia histórica ni la ficción literaria es directa, viene acompañada de mediaciones y procesos, elaboraciones y protocolos. En el caso de la novela gráfica, el encuadre aparece, indefectiblemente, en la forma física de la viñeta o panel, la reflexión sobre el punto de vista y marco referencial encuentra su corolario visual en la forma misma de la novela gráfica.

Ahora, el cómic o la historieta viene acompañado, por lo general, de su propia historia vergonzante. El origen del cómic moderno en las Américas porta la marca inexpugnable de objeto comercial. Los nacientes medios masivos de comunicación, en la forma de los imperios periodísticos nacientes a finales del XIX, enrolaron al cómic al servicio de la promoción de mercancías y luego lo pusieron al servicio del consumo de contenidos infantiles, de ahí su engañosa designación e identidad con la comedia. En el caso de la narrativa secuencial latinoamericana, ese es el origen secreto del personaje de tiras cómicas más reconocible de la región, Mafalda, que aparece inicialmente para promocionar una línea de electrodomésticos en Argentina. La historieta viene así acompañada de una triple descalificación de partida: por ser un instrumento comercial, por desplegarse desde el centro mismo de una cultura concebida como industria y finalmente por asociarse con contenidos pueriles, intrascendentes y con la infancia.

Es esto lo que genera la necesidad (inexistente, por otro lado, en otras tradiciones de narrativa gráfica ya legitimadas como el mundo francófono y Japón) de legitimación. *ETM* no solo que es, dentro de la tradición del *pirandelismo* (descalificada en nuestra historia cultural por Gallegos Lara), una novela de personajes en busca de un autor, sino una novela gráfica en busca de legitimidad. Parte de su estructura narrativa se encuentra comprometida con la tarea de justificar su existencia como producto “serio”; es decir, adulto, civilizado y artístico. De hecho, desde sus propias redes sociales, Fabián Patinho la anuncia no como la primera novela gráfica ecuatoriana (ya se han publicado varias), sino como la primera novela gráfica *de más de doscientas páginas*. La compleja estructura narrativa, argumental y gráfica de la novela se puede leer así como una búsqueda de afirmación que, de manera interesante, no se encuentra en el padre sino en la madre, como se verá más adelante.



ETM se sirve de varios géneros narrativos masivos, el principal de ellos es la literatura detectivesca, como ya hemos visto previamente, pero *ETM* enrola otros géneros populares, la novela rosa, el voyerismo semi-pornográfico, el suspenso, lo gótico, la saga familiar, la novela en clave, el relato superheróico. En todas estas instancias, lo serial, la serie, fundamentalmente televisiva, juega un papel importante.

El primer lugar donde *ETM* muestra sus credenciales de metaficción está en el equívoco mismo del título del texto. El título, de claros antecedentes surrealistas, se explica al inicio de la novela, consiste en el título de un cuadro que F. Alexander le entregaría a Camilo Egas a cambio del manuscrito de su traducción de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. El cuadro es tomado en préstamo por Flavia Rumazo, historiadora de arte, cuando esta lo descubre entre otras obras de Camilo Egas ocultas en un taller. Su objetivo es, por un lado, copiarlo para mantener su imagen fija en territorio ecuatoriano y, por otro, utilizarlo para descubrir el paradero del mural perdido de Egas. La novela pronto devela que el cuadro tomado en préstamo, una vez expuesto a la luz, es falso, aunque un personaje siniestro, un comerciante de arte, promete entregarlo a cambio de sustituir el mítico cuadro *Calle 14* de Egas por una copia.



ETM parecería ser entonces, como objeto, un cuadro de enorme significado, tanto porque no aparece en el registro histórico de las pinturas de Camilo Egas (cuyas iniciales implican un conocimiento del que como lectores estamos privados), como por el hecho de que en su interior se oculta la clave para descubrir el mítico mural desaparecido, y porque consiste, además, en una de las partes de un pacto desconocido entre arte plástica y literatura. No voy a revelar el final de la novela sino solo decir que el *ETM* es una cosa muy distinta, ciertamente, no es un cuadro o pintura, entre otras cosas es el título de una novela gráfica, de una sociedad secreta, de una conspiración, y, por último, no es un sustantivo sino una actividad, una militancia. La novela devela, sin embargo, un anhelo que es a la vez una imagen histórica que nunca tuvo lugar y un momento genético. *ETM* plantea que la novela gráfica ecuatoriana descende de la reunión del texto poético de Alexander con la pintura de Egas. De una actividad desestimada (la traducción) con una imagen inexistente, la novela gráfica, el *ETM* sería entonces la traducción de lo inexistente, o lo inexistente como traducción.

Así, la novela de Fabián Patinho es una máquina de producción de incertidumbre, pero esta se tramita por medio de la dificultad que surge de la dualidad de la narración en una novela gráfica en donde cada pensamiento, descripción y tramo de diálogo viene acompañado de una secuen-

cia de imágenes. La estructura de la novela gráfica es tal que la narrativa verbal siempre se incorpora en el campo espacial, que en el caso de *ETM* recibe prioridad ontológica.

Por asunto de espacio, lamentablemente no puedo más que describir brevemente la estrategia metaficcional de Patinho, tanto a nivel de argumentación como de ilustración. Me limitaré a señalar dos asuntos: la negación de la negación como estrategia de resistencia a la dominación y el establecimiento del protagonismo femenino como forma de liberación.

1. La novela inicia con un acto de vandalismo emancipatorio: las “pillas” (una organización anárquica de jóvenes) roban o sustituyen los negativos de un fotógrafo de Quito de mediados del siglo pasado que han sido destinados a las llamas por parte de su nieta. Es decir, roban la carpeta que contiene los negativos, los sustituyen por otros y luego devuelven el objeto a su lugar de origen. Una testigo presencial en la calle observa este acto, que pasa desapercibido, y acusa a gritos a Kika, la protagonista de la novela, de robar. Kika no puede evadirse, intenta huir, pero eventualmente es apresada por la policía, y debido a su edad es llevada a un centro de rehabilitación para menores.

Este acto es paralelo al que hemos observado unas páginas antes, donde Gonzalo Escudero y Francisco Alexander “roban” a los empleados puertorriqueños los paneles del mural de Camilo Egas, destinados por fuerzas oscuras a las llamas. De hecho, toda la novela se desprende de estos dos actos equívocos y sobredeterminados; la quema de archivos culturales es ya un signo universal de infamia, la oposición a la destrucción, la marca del héroe cultural. Observamos así la continuidad entre eras, los años cuarenta en los EE. UU. y la época contemporánea. Kika es así la heredera del espíritu rebelde de los intelectuales ecuatorianos cosmopolitas del siglo pasado, y también la portaestandarte de la resistencia ante la fetichización del patrimonio intangible del arte ecuatoriano. En Kika tenemos múltiples configuraciones de la figura protagónica. Desde la perspectiva de las formas populares y del cómic, Kika representa una encarnación criolla, izquierdista y ecuatoriana del superhéroe, desde su mismo nombre, Kika simula de manera imperfecta la aliteración que todo metahumano conocido ostenta (Peter Parker, Doctor Doom, Bruce Banner, Clark Kent, Luisa Lane y un largo etcétera). Pero el superheroísmo es, por supuesto, irónico. Observamos esto, entre otras cosas, en la alusión que hace la novela a la que podría ser la novela gráfica más popular de todas: *Watchmen*, de Alan Moore –la

biblia de la metaficción de los superhéroes—, otra novela autorreferencial que inicia con la detección de un crimen.



Desde la literatura detectivesca, las habilidades y destrezas de Kika, más su arrojo, astucia, ingenio y actitud combativa la designan, indiscutiblemente, como la principal detective en la novela.



ETM hace referencia a la novela gótica, al *thriller*, y a la novela en clave, definida como una novela fáctica, recubierta con una fachada de ficción. La “clave” de la novela consiste en la identificación de personajes reales que aparecen, imbricados en el tejido de la novela, como sujetos de ficción, pero identificables mediante técnicas literarias, y en el caso de la novela gráfica, representaciones realistas.

La novela en clave aparece, entre otras razones, para evadir o soslayar repercusiones legales y acusaciones de difamación o injuria, al igual que la llamada “regla del pene pequeño”, una estrategia para evitar una querrela legal. Según el *New York Times*, los abogados especialistas en difamación usan lo que se conoce como “la regla del pene pequeño”. Una manera en la que los escritores pueden protegerse de juicios por difamación, según el abogado Leon Friedman (citado en el artículo de Felicia R. Lee), es decir, que el personaje tiene un pene pequeño, esto bajo el supuesto de que ningún hombre va a hacer una denuncia en que alegue: “¡Ese personaje con el pene muy pequeño soy yo!”. No voy a decirles de quién se trata, querida audiencia, veamos si ustedes pueden descifrar la clave:





Por último, *ETM* es el vehículo para la revisión de un relato mítico, nada menos que la *Odisea*. En la versión propuesta, Kika hace el papel de un Telémaco inconforme y justiciero; Flavia, la esposa de Ulises Tejada (el sujeto masculino pivotal de la novela y el doble del autor), el papel de una Penélope subversiva, una mujer que toma la iniciativa en toda oportunidad; y es Odiseo el sujeto pasivo de la novela, el testigo silencioso de un drama femenino.

Resumiendo las acciones principales de la novela:

Se combate el robo o la destrucción del arte por medio del robo, se castiga la impunidad impunemente, se conspira en contra de la conspiración, al final de la novela, se simula un crimen para lograr la exoneración de los participantes en el mismo, se hace copias de las copias de las obras de arte. En todos los casos, se combate una acción por medio de la misma acción. Se niega la negación. Para Hegel, y luego Marx, la negación de la negación implica el advenimiento de lo nuevo, no la repetición idéntica sino la modificación de una circunstancia inicial que aparece modificada de manera sustancial. Así, robar al ladrón, copiar la copia, simular la simulación no implica una repetición sino una superación histórica de las circunstancias.

2. El protagonismo femenino en la novela aparece de distintas formas. Obvias y evidentes, como la conformación de colectivos de mujeres, junto con algo que podríamos llamar una superagencia cívica. Simbólicas y difusas como el texto poético de Alexander, enigmático y surreal, que embruja a toda la novela con su tenue y sugerente lirismo. En la dedicatoria que Francisco Alexander hace a Camilo Egas del manuscrito de su monumental *Hojas de hierba*, la traducción del *magnus opus* de Walt Whitman que le tomó al ecuatoriano 30 años de trabajo, dice: “sigue la luz del ocaso al final de la calle/ busca las tropas donde anidan los escualos/Martillos que

avanzan sobre el graznido del tiempo/Nada destruirá a la mujer gigante”.

Esta es la clave secreta de la novela, la “llave de fuego” como diría Jorge Carrera Andrade, un poeta que exhibe en su propia obra la misma actitud esotérica ante los misterios que la versión de Fabián Patinho hace de su contemporáneo, Alexander. El corolario visual de estos versos es el gigantesco mural de Egas, Mena Franco y Kingman.



Lo que tienen en común, tanto el mural de Egas como el texto (“ficcio”) de Alexander, es la centralidad de la figura de la Gigante, una representación simbólica que gobierna, desde el horizonte utópico de *ETM*, toda la representación artística ecuatoriana. La tragedia de la pérdida del mural de Egas consiste en la pérdida y el ocultamiento del protagonismo femenino que preside el arte moderno en Ecuador. De alguna forma, esa centralidad, en la forma de la negación de la negación, aparece en uno de los paneles menos ostentosos de la novela, uno donde una de las “pillas”, el colectivo anárquico feminista que preside Kika, en espera de que los guardias del museo de cera de la ciudad duerman, para así perpetrar el hurto del mítico *Calle 14* de Camilo Egas, mata el tiempo tomándose un *selfie* con la estatua de cera de Juan de Velasco, el autor, según Benjamín

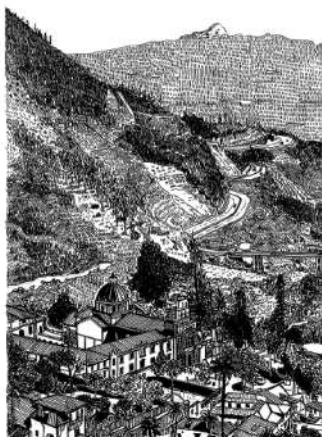
Carión, de la “primera novela ecuatoriana” que es, a la vez, la primera Historia del Ecuador. Ese acto feminista de apropiación de la apropiación que hace Juan de Velasco del tiempo y el espacio de lo que en su tiempo fue la Real Audiencia de Quito, constituye, tal vez, el centro del *ETM*.



Coda: El *ETM* es también un texto de Quito, un documento interesado en la captura en todas sus formas. La captura de información fugaz, de ladrones, de abusadores, de secretos, pero sobre todo de imágenes; toda captura conceptual va acompañada en todo momento de la captura por medio de la ilustración de una representación llena de tiempo, el dibujo, que demanda de nosotros una inversión de consumo paralela y comparable a la de su producción. Este juego doble, específico de la novela gráfica, esta técnica de oposición al consumo desechable que la novela desdeña, finalmente, imita la reciprocidad que la novela propone entre lo irreal del arte y lo prosaico de lo real.



• KIBICI AL LA KIBICI KIBICI KIBICI



Termino, al igual que Fabián Patinho, con un alegato a favor de la importancia de lo chico, de los chicos y de las nuevas formas de la literatura ecuatoriana. ❖



Lista de referencias

- Alexander, Francisco. 1953. *Hojas de Hierba*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Barrera Argawal, María Helena. 2010. “En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939”. En *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 31. <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/117>.
- Baurin, Camille. 2012. “Le metacomíc. La réflexivité dans le comic book de super-héros contemporain”, Disertación doctoral, Université de Poitiers. <http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/These.pdf>.
- Carrera Andrade, Jorge. 1950. “La llave de fuego”. En *Aquí yace la espuma*. París: Presencias Americanas.
- De Velasco, Juan. 1946. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Engels, Federico. 2014. *La revolución de la ciencia del Sr. Eugenio Dühring o el Anti-Dühring*. Colección Clásicos del Marxismo. Fundación Federico Engels. https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels_antiduhring_interior.pdf.
- Homero. 2014. *La Odisea*. Traducido por José Manuel Pabón Suárez De Urbina. Madrid: Gredos.
- Lee, Felicia R. 2006. “Columnist accuses Crichton of Literary Hit-and-Run”. *The New York Times*, 14 de diciembre. <https://www.nytimes.com/2006/12/14/books/14cric.html>.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ensayo de imitación de un libro inimitable. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/132353.pdf>.
- Newberry, Wilma. 1973. *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*. Nueva York: State University of New York Press.
- Ortega y Gasset, José. 2005. “La deshumanización del arte”. En *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- Palacio, Pablo. 1927. *Un hombre muerto a puntapiés* (cuentos). Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Patinho, Fabián. 2019. *El ejército de los tiburones martillo*. Quito: El Fakir.
- Sobejano, Gonzalo. “La novela poemática y sus alrededores”. En *Cervantes Virtual*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.
- Valdano, Juan. 1999. *La prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*. Quito: Abya-Yala.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction-The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York: Routledge.

Apuntes sobre el pirandelismo ecuatoriano

Notes on Ecuadorian Pirandellism

CARLOS BURGOS JARA

University of San Diego, USA / Universidad Complutense de Madrid, España

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.3>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2020



RESUMEN

El presente trabajo pretende revisitar una vieja polémica de la literatura nacional: la que enfrentó a Joaquín Gallegos Lara y Humberto Salvador alrededor de la obra *En la ciudad he perdido una novela*. Gallegos Lara escribe una negativa reseña sobre Salvador, al que acusa de “pirandelismo”. Esto es: haberse limitado en su novela a copiar a Pirandello. Rastrear lo que se esconde detrás de esa noción es interesante. En principio, porque es una categoría que complica la posición radical que tradicionalmente se le ha atribuido a Gallegos (el rechazo tajante de la narrativa experimental, la defensa inflexible del realismo social). Y, en segundo lugar, porque es una noción que proyecta como pocas el tenso espacio y las agudas disputas que se daban al interior del campo cultural ecuatoriano a finales de los veinte y principios de los treinta del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Joaquín Gallegos Lara, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Ecuador, pirandelismo, vanguardia, realismo social, marxismo, transculturación narrativa.

ABSTRACT

The present text aims to revisit an old controversy surrounding national literature: the confrontation between Joaquín Gallegos Lara and Humberto Salvador over the book *En la ciudad he perdido una novela*. Gallegos Lara writes a negative review about Salvador and accuses him of “pirandellism”. That is: of limiting himself to reproduce Pirandello’s method in his novel. Tracing that which lies behind this notion is interesting. First of all, due to the fact that the category challenges the radical position that had traditionally been attributed to Gallegos (a clear-cut rejection of experimental narrative, and a staunch defense of social realism). And, secondly, because this notion, unlike others, transmits the tense space and sharp disputes at the heart of Ecuadorian cultural circles in the late twenties and early thirties of the past century.

KEYWORDS: Joaquín Gallegos Lara, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Ecuador, Pirandellism, avant-garde, social realism, marxism, transcultural narrative.

UN VIEJO HÁBITO de nuestra literatura nos ha llevado a concebir la relación entre Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio en términos de una oposición. Lo mismo ocurre con la relación entre Gallegos Lara y el primer Humberto Salvador. El origen de ese hábito se encuentra probablemente en las críticas que el propio Gallegos dedicó a los libros de ambos. Gallegos se aproximó a Palacio y a Salvador como dos puntos de referencia polémicos. En su conocida crítica a *En la ciudad he perdido una novela*, confiesa no poder callar su placer ni su disgusto ante el texto de Salvador. Hacia el final, concluye:

En concreto creo que para su arte joven serían rico pasto y jugoso argumento las realidades de su medio que poseen valor histórico: el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir. ¿La

técnica pirandélica, aguda y adentradora, qué efectos no sacaría haciendo cortes en esa carnal cantera?” (Gallegos 2006, 146).

Me interesa detenerme en aquella pregunta final. Es decir, quisiera rastrear lo que Gallegos entiende por “técnica pirandélica” y sus posibilidades agudas y adentradoras. Pienso que aquella pregunta complica la posición radical que tradicionalmente se le ha atribuido al escritor guayaquileño (el rechazo tajante de la narrativa experimental, la defensa inflexible del realismo social). Resulta revelador que nadie se haya detenido en ella. Gallegos concluye con una interrogación un texto que se mueve de forma permanente en una tensión de opuestos: el placer y el disgusto, la admiración y el rechazo, la negación y la posibilidad.

Es curiosa la manera en que opera la noción de “pirandelismo” en Gallegos Lara. En primer lugar, porque no la asocia exclusivamente con Pirandello. En su texto, Gallegos traza una suerte de “genealogía pirandélica” cuyo origen sitúa en *Las mil y una noches* y continúa con Calderón, Shakespeare, Cervantes y Unamuno (145). Es decir, llama “pirandélicos” a autores que él apreciaba. El mismo Pirandello era bastante bien considerado dentro del pensamiento socialista europeo y latinoamericano. Gallegos no se encontraba ajeno a esa admiración.

Mariátegui sostenía que el autor italiano y él coincidían en un punto. Esto es: el intento de destrucción de un orden establecido por una burguesía que él veía como decadente, frívola e insensible. Mariátegui afirma que “en la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del alma desencantada de la sociedad occidental” (131). Una idea que, por otro lado, puede relacionarse con la que tenía Antonio Gramsci sobre Pirandello:

Lo importante es, sin embargo, que el sentido crítico-histórico de Pirandello le ha hecho superar y disolver, en el terreno cultural, el viejo teatro tradicional, convencional, de mentalidad católica y positivista, putrefacto, hundido en el fango de la vida regional o de los ambientes burgueses, obtusos y abyectamente banales (309-10).

Gallegos guarda una actitud parecida. El valor de Pirandello, para él, estaría dado en la destrucción de las convenciones “modernas” y “decadentes” del teatro de la época. En su texto sobre Salvador afirma:

Pirandello trata de hallar en este sorprender al arte en plena labor frente a la realidad, una salida al teatro moderno, que los franceses no pueden, con escasas excepciones, desempañar de los eternos conflictos conyugales de los menages-a-trois (145).

La literatura de Pirandello tiene potencial revolucionario en el plano cultural: transforma el teatro moderno, le da una salida al lugar que este había terminado por ocupar en el campo literario europeo de la época.

Peter Bürger, en su clásico texto *Teoría de la vanguardia*, va a plantear justamente como el rasgo central de las vanguardias su incesante búsqueda por romper con la concepción “institucional” del arte (lo que él llama la “institución arte”), tal como se había establecido en las sociedades burguesas europeas de las primeras décadas del siglo pasado. La vanguardia, según Bürger, no buscaría romper con el arte, sino contra el “estatus” del arte en aquellas sociedades, contra sus mecanismos de legitimación y distribución, para de esa forma devolverlo a una praxis vital (Bürger 1987, 62). La crítica del lugar del arte en Occidente sería, pues, uno de los gestos revolucionarios de la vanguardia.

En su pequeña nota sobre la novela de Salvador, Gallegos no condena a Pirandello ni a la “técnica pirandélica”. De hecho, le concede “agudas” posibilidades renovadoras. Es algo que puede concluirse con facilidad en una primera lectura. El problema de Salvador, para él, radicaba más bien en lo que llama “pirandelismo”. Es decir, el mero entusiasmo experimental, el simple tecnicismo que no va más allá de la simple novelería formal. Para Gallegos, ahí se encontraba la falla capital de la novela de Salvador: en limitarse a copiar un modelo (Gallegos 2006, 145).

El juicio de Gallegos sobre *En la ciudad he perdido una novela* es difícil de compartir. Entre otras cosas porque él mismo no se preocupa por demostrar lo que afirma ni siquiera a un nivel superficial. En su nota no logra establecer una conexión entre la novela de Salvador y la literatura de Pirandello. Y menos aún consigue probar que Salvador se haya limitado a copiar un modelo y poco más. Es la mayor debilidad de su crítica a la novela de Salvador. Y es una debilidad, sin duda, importante. No obstante, las ideas (muchas veces malentendidas) que Gallegos sostiene en ese texto merecen detenida atención. No tanto por lo que dicen sobre la novela como sobre el lugar del escritor nacional que se proyecta en su noción de lo “pirandélico”.

Antes de continuar, hay que realizar una aclaración fundamental. A diferencia de las ideas comunes que circulan sobre Gallegos, él ciertamente

no se oponía a la utilización de técnicas o modelos literarios europeos. De hecho, un mes antes de esta reseña sobre Salvador, había publicado un artículo en el que elogiaba la novela *El cemento*, de Fedor Gladkov, y la proponía como ejemplo de un “realismo social” bien escrito.¹ A su vez, arremetía contra los malos modelos del “realismo social” de otros novelistas rusos (143). El entusiasmo con que Gallegos acoge a Gladkov como inspiración para el realismo social (o incluso la aceptación de la “técnica pirandélica” como una posibilidad creativa) están algo lejos de las posiciones con que normalmente se define al escritor guayaquileño.²

Para él, el problema era más complejo y contradictorio de lo que aparentaba a simple vista. En efecto, ¿cómo sortear la dificultad básica del escritor nacional entre su amor al modelo (“pirandélico” o “gladkoviano”) y su necesidad de encontrar una manera de separarse de él? ¿Cómo superar la simple importación del modelo y ahondar en una voz autónoma? El dilema era el mismo tanto para la vanguardia como para el realismo social.

Aquel conflicto, cuya más acabada expresión se encuentra en el borgiano personaje de Pierre Menard, proyecta la situación del escritor hispanoamericano: un lector voraz que vive permanentemente entre el respeto, la admiración y sus tentativas de asimilar un modelo original, y la necesidad de producir algo nuevo que se oponga y eventualmente *niegue* ese modelo. Este “espacio *entre*” del escritor hispanoamericano, como lo ha llamado Silviano Santiago, es el espacio en el que Gallegos parece ubicarse. El problema no estaría en echar mano de lo “pirandélico”, sino en cómo utilizarlo para salir de Pirandello, cómo producir algo diferente de él.

Gallegos sabe que el escritor nacional debe jugar con los signos de otra escritura. Si algo subyace bajo sus ideas sobre Pirandello y Gladkov es

-
1. Aquella novela, que había sido un *best seller* en la feria del libro de Madrid del año 1929 y que fue extraordinariamente acogida por la intelectualidad comunista de varios países de América Latina, es hoy un texto absolutamente olvidado. La novela fue publicada originalmente en 1925 y fue traducida al español por José Viana en 1928. Se ubicó en el cuarto puesto de ventas de la Feria del Libro de Madrid de 1929 (después de la biografía de Isadora Duncan y dos novelas de guerra). Según Rubén Gallo, una segunda edición fue publicada por la editorial Cenit, de Madrid, en 1929 (246). Esta última, que fue ampliamente distribuida en América Latina, fue muy probablemente la que llegó a las manos de Gallegos Lara.
 2. Dice Jorge Dávila Vázquez: “Joaquín Gallegos Lara, uno de los mejores literatos de entonces y de siempre en el Ecuador, aunque también uno de los más cerrados mantenedores de la posibilidad creacional única: el realismo socialista. ¡Curioso fanatismo para nacer de un hombre tan brillante y lúcido como él!” (222).

precisamente un cuestionamiento a la libertad creativa del escritor hispanoamericano. Gallegos no propone ingenuamente una estética o un pensamiento nacional plenamente “originales” o “autóctonos”, sin ningún tipo de “contaminación” por parte de las literaturas centrales. De hecho, si se lee con atención, veremos que más que una postura de independencia cultural absoluta, lo que realmente hay es una búsqueda de una “inserción diferencial” dentro de los distintos proyectos de la modernidad que circulaban en ese momento. La pregunta por la diferencia es en su caso una pregunta por lo universal y también una profundización en las posibilidades de la repetición. La idea de repetición, como ha señalado Deleuze, no significa la réplica de un elemento que es idéntico a su “original”. Por el contrario, la repetición atenta contra la idea de esencia. Una esencia no puede replicarse idéntica (un árbol de eucalipto nunca es exactamente igual a otro). Siempre hay diferencias, y ahí justamente radica la fuerza creativa de la repetición: en producir elementos distintivos. De ahí que el concepto de “repetición” y “diferencia” vayan siempre de la mano.

La tentativa de buscar elementos locales que permitan una “inserción diferencial” dentro de un “proyecto moderno” fue la búsqueda en la que insistió con tenacidad la “inteligencia” latinoamericana desde el siglo XIX. Los nombres que ha tomado aquella búsqueda han sido muy diversos. Tal vez el de mayor influencia en la crítica cultural y literaria durante muchos años fue el de “transculturación narrativa” de Ángel Rama (concepto prestado, de paso, del antropólogo cubano Fernando Ortiz).

Rama arremete, por un lado, contra “el contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos” (Rama 2007, 19). Por otro, deplora de igual manera el “mero encandilamiento de las aportaciones de la novela vanguardista internacional” que produjo en el continente “una serie farragosa de meras imitaciones experimentales” (20). Rama aprecia, tanto en Rulfo como en García Márquez o Arguedas, una literatura que ha sabido manejar operaciones literarias completamente modernas y crear con ellas sistemas verosímiles y autosuficientes que se nutren ampliamente de fuentes latinoamericanas. El escritor se convierte, entonces, en una suerte de mediador. De esa mediación surgirían los diferentes procesos de transculturación:

Estas operaciones modernizadoras, en las cuales se percibe la función mediadora y transculturadora, pueden registrarse paralelamente en un campo más específico como es el de las formas narrativas. También

aquí hay recuperación de sistemas peculiares del medio rural, como por ejemplo el contar dispersivo y derivativo que sirve de dramático marco de significación. [...] Es una operación que se asemeja a la desconexión de elementos, propia de la escritura surrealista, que aunque extraída de la heteróclita yuxtaposición del mundo urbano, deviene transmisión de significados y por lo tanto sirve para evidenciar una cosmovisión (115-6).

Rama concluye que la literatura de un Rulfo no es una simple adición de unas técnicas modernas a unas fuentes locales, sino que de su fusión en la obra surge “una construcción nueva” que proyecta “una tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador” (116).

Gallegos se pregunta sobre los magníficos efectos que se conseguirían conjugando operaciones literarias modernas (que él llama “técnica pirandélica”) a una “carnal cantera” local y anónima. No desarrolla mayormente esa idea y es solamente una interrogante con la que concluye su texto, pero podemos ver en él ya ese conflicto permanente que pretenden resolver otros pensadores latinoamericanos de distintas épocas: la manera de conciliar las distintas operaciones de la novela moderna con la diferencia cultural. Esa maniobra, a la que Gallegos recomienda aspirar a Salvador, es justamente la que Rama celebraría décadas después.

Resulta curioso, en este sentido, que Gallegos resaltara el valor del indio y las clases anónimas en esta discusión. Es decir, subrayar el valor de elementos “no-modernos” para articular lo “moderno”. Pero hay que recordar, tal como hace Jorge Coronado, que pensar la nación desde “el indio” o “las clases anónimas” era en ese momento una forma distinta de pensarla, una manera de corregir el legado colonial y de intentar superar una realidad que no había cambiado significativamente desde la Independencia. “El indio” va a representar una forma diferente de pensar la nación a partir de un distanciamiento con las prácticas coloniales de la metrópoli (y de los criollos que le sucedieron).

Además, cuando Gallegos o Mariátegui mencionan al indio lo hacen también para invocar al marxismo. Para Gallegos, como resulta evidente, el realismo social tenía un correlato político en el marxismo. El marxismo como proyecto modernizador modela gran parte del pensamiento político andino de la época. El indio servía también para pensar el marxismo localmente. Aníbal Quijano sostiene justamente que un pensador como Mariá-

tegui, ante la imposibilidad de aplicar sin más el racionalismo del modelo socialista europeo a una realidad andina, siente la necesidad de dar paso a la cultura irracional y mítica del indio (Quijano 1972, xi). Quijano valora la importancia de aquel simbólico encuentro y concluye que, gracias a él, el Mariátegui de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* captura como nadie la esencia del problema del indio y logra una aproximación fiable a su pensamiento mítico, irracional, no-occidental.

Se ha discutido mucho aquel diagnóstico de Quijano sobre la fiabilidad de Mariátegui en capturar la esencia de la cuestión indígena.³ Pero me interesa menos suscribir sus conclusiones que sugerir que Gallegos, como muchos escritores de su generación, se encontraba ante una disyuntiva parecida a la del escritor peruano. Y la tarea de resolver ese conflicto, que Gallegos sugiere tanto a Palacio como a Salvador, es la que quiere imponerse él mismo.

La noción de lo “pirandélico” va a ahondar en aquella tensión irresuelta. Tal vez eso nos lleve a entender por qué para Gallegos el realismo social era más una “sensibilidad” que un “movimiento literario”. Su campo de acción desbordaba el plano estético. Es interesante que insista varias veces, en su reseña crítica a *Vida del ahorcado* de Palacio, que el “realismo social” no era una “escuela literaria” (Gallegos 2006, 177). No era solo una posibilidad creativa más o una mera tendencia de moda, sino una forma de entender la vida y el arte que abarcaba un campo más amplio: era, justamente, una manera en la que se podía resolver lo que él creía el enigma de la cultura nacional (y no solo del arte o la literatura).

Es imprescindible tener en mente este dilema a la hora de abordar este momento de nuestra narrativa. Para Gallegos, tanto la vanguardia como el realismo social debían hacer frente a una empresa parecida. Y eso nos obliga a repensar el hábito de leer ambas tendencias desde líneas absolutamente irreconciliables. María del Carmen Fernández ha dicho,

3. Jorge Coronado sintetiza, en *The Andes Imagined*, gran parte de aquellas críticas. Como recuerda Carlos J. Alonso, en el discurso ideológico latinoamericano, el indígena recibió igual trato que su opresor español; es decir, ambos fueron elementos *escritos*, normalmente adscritos al pasado, que por oposición o identificación ayudaban a configurar las diferentes narrativas de futuro que prometía la modernidad (16). Para Alonso, aquella mezcla (que en diferentes instancias se ha llamado “hibridez”, “heterogeneidad”, etc.) no conlleva necesariamente a una igualdad de agencia entre las culturas que participan en el proceso (2009, 27-8). Se puede vivir en una cultura “híbrida” y mantener intactos los mecanismos de desigualdad e injusticia entre una cultura y otra.

por ejemplo, que para el realismo social de Gallegos la literatura sería ante todo “un arma” para combatir la injusticia social (Fernández 1991, 21). Los autores más experimentales, en cambio, optarían por la posición contraria: la literatura como fin en sí mismo, un espacio aparte que no acepta someterse al campo político ideológico. Palacio sería un ejemplo.

La idea es curiosa. El primero en sorprenderse ante ella sería el propio Palacio. Es una postura, ciertamente, ajena a él. Palacio tampoco concibe la literatura como un fin en sí mismo. Su práctica narrativa, según él, sigue el “criterio materialístico”. Es también, en cierto sentido, una herramienta de intervención social. En su respuesta a la negativa reseña que había escrito Gallegos sobre *Vida del ahorcado*, Palacio no se defiende desde la autonomía literaria, sino desde el marxismo. Él no entiende su práctica como algo extraño a la ideología política. La metáfora del “arma para el cambio social” también puede ser aplicada a su pensamiento:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está todo bien lo que él [Gallegos] dice: pero respecto a la segunda, rotundamente no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra se refleje lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. De este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario (Palacio 2006, 179).

Para Palacio, la literatura es el reflejo de la realidad y de las condiciones económicas de un momento histórico determinado. El lojano responde desde Marx. Es una postura parecida a la que Gallegos esboza en su artículo “Vanguardismo y comunismo en literatura”: “Desde el punto de vista del materialismo histórico, considero la literatura como una de las tantas superestructuras erigidas sobre el desenvolvimiento económico de las sociedades” (2006, 173).

Palacio sabe, desde luego, que su literatura es distinta de la del realismo social, y así lo expresa con claridad. Dice que la suya es una literatura “sin comentarios”; es decir, una en la que el autor no se inmiscuye para exponer conceptos “románticos” o “aspirativos”. Pero quiere dejar claro, al mismo tiempo, que es una literatura que sigue un “criterio materialístico”, que también tiene un fin de intervención social. Curiosamente, busca

leer su novela tal como Mariátegui y Gallegos habían leído a Pirandello. Es decir, una obra que buscaba desmontar el momento de crisis y de decadentismo burgués que ellos veían como propio de la sociedad de aquel momento. El matiz es importante.

Ahora bien: es imposible negar que Gallegos sospechaba de la vanguardia. Más que nada, de la que él consideraba que se limitaba al mero entusiasmo juvenil y proponía poco. Pensaba que el realismo social era una estética que podía aproximarse mejor a los distintos dilemas de la cultura nacional. Pero Gallegos, sin duda, reconocía valores en la vanguardia y llegó a celebrar algunas de sus manifestaciones (y también a descartar apresuradamente otras). Siempre reconoció, tanto en Salvador como en Palacio, el talento y la calidad de sus escritos.⁴

Gallegos, en parte debido a sus propias declaraciones, siempre ha sido presentado como el “otro” de Palacio. En el caso de la reseña sobre *Vida del ahorcado*, es imposible negar que Gallegos peca de superficial y se lanza a atacar menos a la novela que a su autor, al que descalifica como vago, alusivo y deshumanizado. El blanco real de dicho texto, no obstante, parecería haber sido menos Palacio que Luis Alberto Sánchez, crítico literario peruano, con quien Gallegos Lara había tenido varias disputas en torno a su propia obra, según nos cuenta Alfredo Pareja Diezcanseco en *El aire y los recuerdos* (1959, 126). María del Carmen Fernández ha observado también que no fue casual que Sánchez, al publicar una reseña sobre *Vida del ahorcado*, empezara criticando al grupo de Gallegos, los jóvenes cultivadores del realismo social en Ecuador, para luego pasar a elogiar a Palacio y de cierta forma proponerlo como modelo (176-7). Ello explica en gran medida el tono que el autor guayaquileño usa en su texto sobre la novela de Palacio. También explica por qué Gallegos, más que proponer al realismo social como “posibilidad creacional única”, lo que hace es defenderlo de los ataques que pretendían negarlo:

Es muy frecuente, en este tiempo, decir que está superado el realismo en literatura. Habría que averiguar qué es lo que se cree supera-

4. Gallegos criticó, también arremetió más de una vez contra los exponentes del realismo social, incluso contra autores celebrados como Jorge Icaza. Llegó a afirmar que su estilo “carece de hermosura”, lo tilda de “chato” y advierte que novelas como *Huasipungo* no poseen “una sola página grandiosa”, punto en el que concuerda con la crítica que le hiciera a Icaza el escritor lojano Ángel Felicísimo Rojas, otro representante del llamado realismo social (Gallegos 2007, 519).

do con ese nombre. Porque es justo rechazar, dándolo por superado en nuestro momento, el realismo naturalista o zolesco, rudimentario y superficial hasta cierto punto. [...] Es interesante ver cómo los izquierdistas encuentran grosero el realismo. Es que el realismo descubre lo que ellos quieren ocultar, pues así conviene a quienes son sus adictos (2006, 177).

Palacio se encuentra en medio de un debate que tiene un origen anterior a *Vida del ahorcado*. Luis Alberto Sánchez aprecia su novela, pero también la utiliza para criticar a Gallegos Lara. A su vez, este utiliza a Palacio como un ejemplo que le servirá para cuestionar los postulados del crítico peruano y de algunos otros que él pensaba negadores del realismo social. Por lo demás, el autor guayaquileño en el mismo texto se refiere en buenos términos a *Un hombre muerto a puntapiés* y le parece que, incluso, *Vida del ahorcado* le resulta “admirativa a medias, a medias repelente”, una actitud parecida a la que tenía sobre *En la ciudad he perdido una novela* (Gallegos 2006, 178).

No hay que olvidar que la consolidación del “realismo social” en Ecuador es posterior a estas reseñas de Gallegos. En los años en que ambas se publican había una fuerte tensión dentro del ambiente literario y político nacional entre varias fuerzas que pugnaban por imponerse. Las obras mayores del realismo social se publican después de 1932, y el libro que se tiene como fundador de dicha corriente en el país, *Los que se van*, de 1930, fue en general mal recibido, según afirma Ángel F. Rojas (1948, 181). Las acusaciones fueron diversas: desde su excesiva crudeza y lenguaje brutal (aspectos criticados también por Luis Alberto Sánchez) hasta la exageración en la construcción de los personajes y su excesivo componente político. En aquel momento, el realismo social no era, ciertamente, una tendencia exclusiva y excluyente a la que todos los escritores nacionales tenían que pagar tributo para evitar ser relegados.

En este sentido, habría que revisar, por ejemplo, la tesis del “aislamiento” y de la “indiferencia” hacia la obra de Palacio. En primer lugar, porque era hasta ese momento uno de los escritores más publicados y prolíficos de la narrativa ecuatoriana joven (tres libros en cinco años). Además, su obra tuvo muy positivas recepciones críticas tanto nacional como internacionalmente, desde los escritos que le dedicaron los prestigiosos Luis Alberto Sánchez o Benjamín Carrión hasta la entusiasta acogida de gente como Gonzalo Escudero, Raúl Andrade o Jorge Reyes. El aislamiento de

Palacio, en realidad, se da posteriormente. Y no es la generación del treinta la responsable del problema (muchos de ellos escribieron, positiva o negativamente, sobre él), sino más bien las generaciones que la sucedieron.

Podríamos decir, siguiendo esta línea, que la postura de Gallegos Lara responde, en verdad, para usar una categoría de Bourdieu, a las agudas tensiones que se dieron en la época al interior del “campo” literario nacional. Bourdieu no utiliza la noción de “campo” como la mera suma de aquellos que se consagran a una determinada actividad, sino como el sistema que surge a partir de las posiciones y relaciones que se dan entre todos los que se encuentran involucrados en un determinado espacio social. La estructura de cada campo se mantiene o se transforma según los enfrentamientos entre las fuerzas que lo constituyen. La autoridad o el poder de un campo se obtiene acumulando “capital cultural”. Este “capital cultural” solo existe en la medida en que es percibido como un valor. Para que algo sea considerado como “valioso” se generan una cantidad de acciones cuya función es precisamente la construcción de esa apreciación.

Los debates y agudas polémicas que se dieron en Ecuador durante los últimos años de la década del veinte y los primeros de la del treinta, tienen su origen justamente en una redefinición del campo literario y también del campo político. La constitución del campo literario entre la década del veinte y treinta fue un fenómeno que no puede leerse únicamente desde el enfrentamiento de dos bandos coherentemente definidos y absolutamente irreconciliables. En el caso del mismo Gallegos esto es discutible. Pero no solo su caso: tal vez la figura más visible de la tensión del campo la representa el mismo Salvador, escritor que en poco tiempo pasó de ser uno de los narradores más experimentales del país, con *En la ciudad he perdido una novela*, a ser uno de nuestros más ortodoxos representantes del realismo social, con textos como *Trabajadores* o *Camarada*. En este sentido, resulta interesante volver sobre uno de sus textos breves, “La navaja”, que como pocos proyecta las distintas problemáticas que copaban el campo literario de la época.

En el cuento de Salvador asistimos justamente a la transformación que sufre el protagonista en el breve lapso que dura su visita a una peluquería de la Plaza del Teatro, en Quito. Al comienzo del cuento, el protagonista ataca el discurso del barbero. Este ha empezado a quejarse de las injusticias sociales: un rico lo ha atropellado, le ha destrozado las costillas, lo ha dejado lleno de gastos y sin trabajar por tres meses. Al protagonista

aquella charla le parece “ronca”, “monótona” e “insoportable” (Salvador 1994, 4). La estructura del discurso del barbero es conocida por él: lo aburre, la encuentra llena de “tonterías”, propia de un pobre hombre que razona con “lógica humilde” (6). La charla es tan vacía que el protagonista en un momento puede prestar atención al sonido del reloj de la peluquería. El artefacto, como la conversación del barbero, suena también cansado y monótono. Al respecto, reflexiona el protagonista:

(Los relojes modernos se adelantan con facilidad, porque también ellos comprenden a las doctrinas de vanguardia: no se resignan a la vulgaridad de ser exactos. Tienen terror de que la incompreensión humana pueda llamarles burgueses) (7).

El comentario se da justo en la mitad del cuento y aparece entre paréntesis, a la manera de un inciso, como algo que se dice de pasada. No obstante, es el momento que fractura al cuento. Las doctrinas de vanguardia se dan como lo opuesto a un sistema estructurado, exacto, invariable y por tanto “vulgar” a los ojos del protagonista. Los relojes modernos, que “comprenden” las doctrinas de vanguardia, están sujetos a que la “incompreensión humana” los llame “burgueses”. El calificativo “burgués” es una manera de despreciar, pero también se aplica sobre lo que no se entiende y se desecha sin mayores miramientos. Al mismo tiempo, el protagonista también se muestra insensible al drama del barbero, le aplica todos sus prejuicios y condescendencia. El barbero, en un momento, asocia al protagonista con el burgués que lo atropelló: “Pero si usted se parece a él. ¡Ah, es acaso el mismo!” (5).

Tanto el protagonista como el pobre barbero realizan representaciones estereotípicas del otro. Entre ambos, sin embargo, se interpone un elemento: la navaja. Es la amenaza constante de la navaja, manipulada por un hombre que es víctima de un sistema social opresivo, lo que obliga a reaccionar al protagonista. Progresivamente, el peligro real de ser cortado por ella lo obliga a repensar la condición del barbero y la forma de su discurso. El narrador, que es capaz de reflexionar sobre las doctrinas de vanguardia y burlarse del drama del barbero, de repente se siente conmovido por una injusticia social y siente la necesidad y la urgencia de narrarla. Pero... ¿cómo hacerlo sin caer en el estereotipo que él mismo critica? ¿Cómo actuar ante el barbero? ¿Cómo reaccionar ante el tamaño de la injusticia que se ha cometido contra él? ¿Lo humillará la propina

que piensa darle? ¿Contribuirá con un estado de cosas que debe terminar?

El protagonista se encuentra en medio de dos posiciones y no sabe cómo enfrentarse a ellas. Por un lado, la burguesía y la vanguardia marcan el primer momento del personaje. Un momento en el cual él se burla del discurso simple y vulgar del barbero. En un segundo momento, se conmueve ante el drama del barbero y siente la necesidad de narrar esta historia. Ese segundo momento, no obstante, está marcado desde la incertidumbre: el protagonista se aparta de la posición inicial, pero al mismo tiempo no sabe cómo ubicarse frente al barbero.

El drama del protagonista puede leerse perfectamente como el drama del mismo Salvador. A la vez, las tensiones que vive el protagonista entre sus dos momentos proyectan las tensiones del propio campo cultural. Salvador ejemplifica, como pocos escritores en América Latina, la manera en que el campo literario se estructuró en aquel momento específico de nuestra historia. Más que un grupo enfrentado a otro, vemos cómo el campo literario va armando sus posiciones y sus conflictos, y cómo estos se manifiestan en ocasiones en un mismo escritor.

Es indudable que al acercarnos más detenidamente tanto a las obras como a los escritos críticos de estos escritores, vemos un campo cultural marcado desde diferentes espacios, y a sus actores intentando posicionarse desde sus prácticas de escritura. Unas prácticas que, aunque en ocasiones quieren presentarse como definidas y cerradas, se definen más bien desde sus ambigüedades y contradicciones. Tal vez por ello, considero que es más productivo repensar este período desde el sistema de relaciones que trazan entre sí. La década del veinte y del treinta es una época donde estas relaciones se disparan de curiosas maneras y producen una efervescencia que da como resultado uno de los períodos literarios más fértiles de nuestra historia cultural. ❀

Lista de referencias

- Alonso, Carlos. 1998. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Oxford: Oxford University Press.
- Burger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Coronado, Jorge. 2009. *The Andes Imagined*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1987. “Tal era su iluminado alucinamiento”. En *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, editado por Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Nueva York: Columbia University Press.
- Donoso Pareja, Miguel. 1985. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo.
- Fernández, María del Carmen. 1991. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Libri Mundi.
- Gallegos Lara, Joaquín. 2006. “El cemento de Fedor Galdkov”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2006. “El pirandelismo en el Ecuador”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2006. “Vanguardismo y comunismo en literatura”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2007. *Obras selectas*. Guayaquil: Ediciones Municipalidad de Guayaquil.
- Gallo, Rubén. 2005. *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge: MIT Press.
- Gramsci, Antonio. 1967. *Cultura y literatura*. Madrid: Península.
- Mariátegui, José Carlos. 1950. *El alma matinal*. Lima: Amauta.
- . 1972. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, editado por Aníbal Quijano. Lima: Amauta.
- Palacio, Pablo. 2006. “Carta a Carlos Manuel Espinoza”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. 1959. *El aire y los recuerdos*. Buenos Aires: Losada.
- Rama, Ángel. 2007. *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rojas, Ángel F. 1948. *La novela ecuatoriana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Salvador, Humberto. 1994. *La navaja y otros cuentos*. Quito: Libresa.
- Santiago, Silvano. 2001. *The Space In-Between*. Durham: Duke University Press.

El cholo costeño más allá de la literatura

The Cholo Costeño Beyond Literature

DAVID MACÍAS BARRÉS

Universidad de Lyon, Francia
Universidad Nacional de Educación, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.4>

Fecha de recepción: 14 de enero de 2020
Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2020



RESUMEN

En la actualidad, para el discurso nacional y el estatal, la Costa ecuatoriana es ante todo mestiza. Se ha invisibilizado, así, la “indianidad” en la Costa. El pueblo cholo costeño, a pesar de no hablar una lengua ancestral, se apoya en sus orígenes ancestrales para pedir al Estado ecuatoriano que se lo reconozca como grupo étnico. En el siguiente trabajo el autor pretende poner de realce la *encrucijada discursiva* en la que tuvo que construirse la identidad de este pueblo que decidió apropiarse del término *cholo*, a pesar de su connotación peyorativa. Así, veremos cómo, a partir del discurso literario, surgió la identidad chola.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, cholos, Costa, identidad, discurso nacional, discurso estatal, imaginario colectivo.

ABSTRACT

Presently, within national and state discourses, the Ecuadorian coast is first and foremost viewed as mestiza. This has led to the invisibilization of the Coast’s “indianidad”. Although the cholo people of the coast do not speak an ancestral language, they draw strength from their ancestral origins to demand their recognition as an ethnic group by the Ecuadorian state. In the following piece, the author aims to highlight the *discursive crossroad* in which this group built their identity through the appropriation of the term *cholo*, despite its negative connotation. Thus, we will see how the cholo identity emerges from a literary discourse.

KEYWORDS: Ecuador, cholos, Coastal region, identity, national discourse, state discourse, collective imaginary.

INTRODUCCIÓN

COMO LO INDICA Smith (2015), para el imaginario colectivo y el discurso nacional, la Costa ecuatoriana es ante todo mestiza, es decir, virtualmente no habría grupos amerindios en la Costa. Fuera del grupo blanco-mestizo, se considera que existen dos grupos étnicos en la región costeña: los cholos y los montuvios (Macías Barrés 2014, 3). Sin embargo, estos dos grupos étnicos, lejos de diferenciarse plenamente, suelen ser confundidos sobre todo por las personas que no habitan en la inmediatez de los espacios geográficos ocupados por estos, es decir, la franja costera en el caso de los cholos costeños y las zonas ribereñas en el caso de los montuvios. Y es que sus marcadores étnicos, tales como la vestimenta o las danzas entre otros, se asemejan de tal manera que el observador inexperto tendría –tal vez– dificultad en distinguirlos¹ (“Danza del Cholo

1. Sin embargo, como lo indicamos en Macías Barrés (2014, 3), existen dos parámetros que parecieran diferenciarlos de manera más eficiente: su origen prehispánico y su ac-

Pescador”, 2013; “Alma Montubia-Gestores de Identidad Cultural Palenquís”, 2019).

Por otro lado, el término que ellos utilizan para autodefinirse –lo que complica aún más la caracterización de la identidad chola– es polisémico, no solo a nivel panhispanico sino, incluso, dentro del territorio ecuatoriano. El *Diccionario de la Lengua Española* (en adelante *DLE*) presenta dos significados para *cholo*: (1) “Mestizo de sangre europea e indígena” y (2) “Dicho de un indio: Que adopta los usos occidentales”. Ambas definiciones si bien coinciden en el mestizaje –indígena y europeo–, ya sea a nivel biológico (acepción 1) o a nivel cultural (acepción 2) presentan dos referentes distintos: (1) un mestizo y (2) un indígena. En la época de la Colonia se utilizaba este término para poner de realce las raíces amerindias de los miembros de una sociedad de castas, en la que se tenían en cuenta los factores raciales para ocupar un estrato social. Sinardet (2010) indica que en el Ecuador del siglo XX –aunque podamos extenderlo a la actualidad–, decir *cholo* permitía hacer alusión a un indígena, tanto en la Costa como en la Sierra, aunque, al fin y al cabo, el término *longo* se utilizara más en esta última región –en detrimento del otro–. Roitman (2008, 17) indica, basándose en entrevistas realizadas entre 2003 y 2005, a individuos de la clase alta, que los términos *cholo* y *longo* se utilizan respectivamente en Guayaquil y en Quito de manera peyorativa para hacer alusión a *identidades liminales* (*liminal identities*) dentro de la categoría mestizo. Dicho de otra forma, son identidades socialmente construidas para describir elementos que se encuentran en el limbo de la frontera étnica/cultural, entre lo blanco/hispano/occidental y lo indígena. En el país, vemos que el significante *cholo* puede evocar dos significados diferentes, tanto mestizo como indígena. Pareciera prevalecer el deseo de resaltar las raíces amerindias y, por ende, subrayar lo que no es hispano/europeo/occidental, ya sea a nivel biológico o cultural (Roitman 2008; Roitman y Oviedo 2017).

tividad económica. Los cholos pescadores provendrían principalmente del pueblo ancestral manteño-huancavilca, mientras que los montuvios serían descendientes de la cultura cayapa-colorado. En cuanto a su actividad económica, los cholos se dedican sobre todo a la pesca, mientras que los montuvios desempeñan actividades agropecuarias. Huelga decir que estas son generalizaciones y, por ende, no se pueden aplicar a cada uno de los miembros de estos pueblos. Además, cabe señalar que en Ecuador rige el principio de la autodeterminación. Por este motivo, virtualmente, cualquier ciudadano ecuatoriano, en cualquier región del país, podría autodefinirse como *cholo* o montuvio.

En la actualidad, se utiliza *cholo* incluso para menospreciar a una persona. El verbo *cholear* integró el léxico, en particular en la región andina. Según el *DLE*, dicho verbo significa: “Tratar a alguien despectivamente”. Los pueblos de la franja costera, llámense *cholos* o *comuneros*,² se encuentran invisibilizados en el discurso estatal, como lo indicamos en Macías Barrés y Sinardet (en prensa). Incluso, en Macías Barrés (en prensa) vemos que no son mencionados en los manuales escolares de historia del bachillerato general unificado. En el verano de 2018, Gilberto de la Rosa Cruz, líder de la FENAPUCHODEC (Federación Nacional del Pueblo Cholo), pide que los cholos sean reconocidos y que, por lo tanto, formen parte del artículo 56 de la Constitución actual (Palma 2018a; 2018b). En la presente contribución, nos centraremos en estos habitantes de la franja costera que se autoproclaman *cholos*, también conocidos en la literatura académica como *comuneros* (Álvarez Litben 2001).

En este trabajo no pretendemos hacer una revisión histórica ni establecer si los cholos son indígenas o no. Nuestro objetivo es, más bien, poner de realce la *encrucijada discursiva* entre el discurso de este pueblo sobre sí (*discurso intrínseco*) y el que le impone la cultura dominante (*discurso extrínseco*). Es en esta *encrucijada* en la que ha tenido que construirse su identidad apropiándose –además– del término *cholo*, pese a su connotación peyorativa, tal vez como estrategia discursiva y a manera de un proceso de empoderamiento (en el que el grupo minorizado se apropia de un término que le ha sido impuesto por el grupo dominante). En particular mostraremos cómo el discurso nacional y el estatal contemporáneos tienden a minorizar e incluso a invisibilizar a los cholos de la Costa, llevando a estos últimos a recurrir a la *reindigenización* como estrategia para adquirir mayor visibilidad, principalmente a nivel político. Bauer (2010) define *reindigenización* (*re-indigenisation*) como “la manera en que ciertas poblaciones, que han sido consideradas históricamente como mestizas, a pesar de su ascendencia indígena, han utilizado –de manera colectiva– sus propias experiencias para reformular su identidad, adoptando un discurso indígena”.³

2. El término *comuneros* propuesto por Álvarez Litben (2001), al igual que *cholos*, es poco definitorio. En efecto, puede haber comunas en cualquier lugar del país. Como lo indicamos en Macías Barrés (2019, 7), la LORC (2004) define *comuna* como cualquier centro poblado –en todo el país– que no tenga categoría de parroquia (art. 1), que no posea menos de 50 habitantes (art. 5) y que tenga (o no) bienes colectivos (art. 6).

3. Es nuestra traducción.

Así, en una primera parte, veremos cómo el discurso literario presenta el signo *cholo*, refiriéndose a estas poblaciones costeras, y lo introduce en el discurso local. Luego, estudiaremos cómo el discurso académico, sobre todo el antropológico, validó la existencia de este signo y lo posicionó en el área de las ciencias humanas como objeto de estudio. Finalmente, analizaremos la aparición del discurso “reindigenizante” –término que tomamos de Bauer (2010)– del pueblo cholo, como respuesta a los discursos estatal y nacional instalados en el paisaje étnico y cultural ecuatoriano.

EL DISCURSO LITERARIO: LA ENTRADA DEL SIGNO CHOLO EN EL DISCURSO LOCAL

Para Ferdinand de Saussure (1857-1913), el *signo* está formado por un *significante* (percibido ya sea por medio de la visión o por el oído) y por un *significado* (el concepto o la imagen mental que dicho significante desencadena). Como lo vimos en la introducción, el significante *cholo* posee varios significados, los que dependen del co(n)texto.⁴ La literatura realista social de los años treinta y cuarenta parece haber permitido la entrada, en el discurso local, del significante *cholo* con el significado siguiente: indígena costeño o su descendiente. En 1933 se publica *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta, una obra sobre los *cholos costeños*. Aguilera Malta formó parte del Grupo de Guayaquil que, como lo señalan Sinardet (2010) y Berge (2010), buscaba nuevas representaciones de la ecuatorianidad en lo auténtico, lo popular y lo autóctono, es decir, lejos del ideal hispano/europeo/occidental que dominaba la literatura decimonónica. La obra pretendía describir y denunciar, a la vez, la situación de los cholos de la Costa, quienes, según la narración, eran explotados por representantes del universo blanco e incitados a actuar en contra de tradiciones que Don Goyo defendía. Para Berge (2010), los cholos están presentados en la obra como condenados a perecer para dar paso a la modernidad, ya que su forma de vivir era incompatible con el progreso de la sociedad, tanto a nivel cultural (vivir en armonía con la naturaleza, en particular el manglar)

4. A través de *co(n)texto* hacemos alusión tanto al *contexto* (en el que desarrolla la comunicación) como al *cotexto* (elementos textuales que rodean al significante). Ambos influyen en la determinación del significado.

como económico (vivir de la pesca en lugar de talar el manglar para su posterior venta en Guayaquil).

Tal como lo hiciera ya en la obra colectiva *Los que se van* (1930) –donde se incluyen cuentos sobre el pueblo cholo costeño–, el discurso literario que se desprende de *Don Goyo* (1933) permite brindar, en esa época, cierta visibilidad al pueblo cholo. Para Sinardet (2010), el personaje epónimo –Don Goyo– se presenta no solo como una figura mítica sino también como padre –a la vez moral y cultural– de una parte de la nación ecuatoriana, situada concretamente en la Costa. En la novela se describe al pueblo cholo (en particular, en la segunda parte “Los mangles se van”) y a Don Goyo –su cacique– (sobre todo en la tercera parte “Don Goyo”). El cholo del manglar está descrito como alejado de la llamada “civilización” (representada en la novela por medio de la ciudad de Guayaquil) y viviendo en perfecta simbiosis con su entorno en el manglar, como lo indica Handelsman (2010). Sinardet (2010) subraya, además, que Don Goyo se presenta como una entidad –a la vez, entre lo divino y lo terrenal– con un papel fundador y matriz, como el padre de los cholos del manglar, cuyas tradiciones ancestrales representan el pasado y que, por ende, no pueden coexistir con el *modus vivendi* de una sociedad “moderna”. Y es que los cholos del manglar, cuando trataron de adoptar nuevas formas de economía, no lo consiguieron o, en todo caso, no sin terminar explotados por los “blancos” y sin tener que pagar dicho cambio con sus vidas mismas. Efectivamente, Don Goyo –defensor de las costumbres cholas– muere al llevarse a cabo esta transición. Los cholos tendrían, pues, que desaparecer para dar paso a una nueva era. Dentro del Grupo de Guayaquil, Aguilera Malta se destaca por ser aquel que exploró al cholo y sus costumbres, llegando a la cúspide con su obra *Siete lunas y siete serpientes* (1970). Como lo indicó el propio autor en una entrevista a Francisco Febres Cordero (2010): “*Siete lunas y siete serpientes* es un libro hecho con las técnicas más avanzadas, aplicadas a este mundo alucinante de los cholos de mi tierra”.

Esta visibilidad brindada por el discurso literario tal vez influyó o incluso inspiró a investigadores –en particular en antropología– a interesarse en los cholos de la Costa. Así, el signo *cholo*, cuyo referente es el indígena costeño o descendiente del mismo, incursiona en el ámbito académico.

EL DISCURSO ACADÉMICO Y LA VALIDACIÓN DEL TÉRMINO *CHOLO*

Casi 30 años después de la publicación de *Siete lunas y siete serpientes*, Silvia Álvarez Litben, profesora en la Escuela Politécnica del Litoral (ESPOL) en aquella época, publica la primera edición del libro *De huancavilcas a comuneros* (2001), producto de su tesis doctoral “Relaciones interétnicas en la Costa del Ecuador: la condición indígena como fundamento de un proyecto autónomo”, leída en 1995. Basándose en estudios de campo realizados en lo que actualmente se conoce como la provincia de Santa Elena, la autora asocia los elementos léxicos *comuneros*, *cholos* e *indios costeños* a un mismo referente (19 y 28 de su libro), tal como lo hacen sus informantes. Como lo subrayamos en Macías Barrés (2019), el término *cholo* es “problemático” no solo por su connotación peyorativa (Roitman 2008; Roitman y Oviedo 2017) sino también por ser poco definitorio. Y es que, como ya lo indicamos, detrás del significante *cholo* hay varios significados.

Bauer (2010), cuyos estudios de campo se realizaron en una de las comunas rurales de la parroquia Salango, cantón Puerto López, en la provincia de Manabí, recalca una tendencia a la “reindigenización” de esta comuna después de un incidente que tuvo lugar en 2001. Ese año, como lo señalan tanto los periódicos *El Universo* (2002) y *La Hora* (2004) como el Instituto Regional de Asesoría en Derechos Humanos (INREDH s. f.), un inversor ecuatoriano-suizo adquirió 34 hectáreas de tierras comunales, comprando –al parecer– los votos de ciertos líderes comunales. El autor señala que el Ministerio de Agricultura y Ganadería aceptó dicha venta porque los habitantes de estas tierras no eran indígenas sino mestizos o montuvios, como si la *Ley de Organización y Régimen de Comunas* (LORC 1937, actualizada en 2004) solo protegiera a las comunidades indígenas. Apoyándose en su patrimonio ancestral, esta comuna de Salango, que Baeur (2010) denominó Macaboa,⁵ decidió adoptar un discurso indígena y autoproclamarse manta-wankavilca⁶ (Bauer 2012, 114-5).

-
5. Bauer (2010) prefirió no dar el nombre exacto de la comuna para evitar que haya represalias contra las partes involucradas.
 6. Nótese que la comuna prefirió utilizar el significante *manta-wankavilca* (más próximo a la escritura en kichwa unificado) que *manta-huancavilca* o *manteño-huancavilca* (más cercano a la escritura en castellano).

Esta decisión, tomada por los líderes del pueblo cholo de la Costa, creó *disonancia cognitiva* en el resto de la población ecuatoriana, es decir, hubo un desfase entre la visión del propio pueblo –sobre sí mismo– y las creencias vehiculadas tanto por el discurso nacional como por el estatal. En efecto, para el discurso nacional (reflejo del imaginario colectivo), la Costa es ante todo mestiza. Smith (2015, 17) sostiene que en Ecuador la geografía está racializada (*racialized geography*): ciertos grupos humanos pertenecen (o están confinados) a espacios determinados. Concretamente se espera que los indígenas estén en la Sierra o en la Amazonía. Para la autora, esta geografía racializada se desprende no solo del discurso nacional sino también del estatal. Y es que vemos que los cholos de la Costa no constan en el artículo 56 de la *Constitución*: “Las comunidades, pueblos, y nacionalidades indígenas, el pueblo afroecuatoriano, el pueblo montubio y las comunas forman parte del Estado ecuatoriano, único e indivisible”. Vemos que, en el mismo, se reconocen los grupos étnicos que habitan Ecuador, pero entre estos no figuran los cholos de la Costa.

Podemos evidenciar que, a pesar de la existencia de un discurso académico en torno al cholo de la Costa y de diversos estudios centrados en este pueblo de la franja costera, su identidad parece confusa para el resto del país, como lo veremos a continuación.

REINDIGENIZACIÓN, DISCURSOS ESTATAL Y NACIONAL

En el presente análisis, el discurso estatal corresponde al que se desprende de los textos que rigen el Estado –en particular la *Constitución*–. El discurso nacional, en cambio, refleja el imaginario colectivo. Si bien tienen puntos de encuentro, no consideramos que sean lo mismo. En cuanto al discurso estatal, vemos en las dos últimas constituciones una mayor apertura hacia la diversidad cultural. En la precedente (1998), en el capítulo 5 “De los derechos colectivos”, se reconoce a los pueblos indígenas y a los pueblos afroecuatorianos. En la actual (2008), se reconoce además al pueblo montubio y a las comunas. En esta última no se ha añadido a los cholos. Según Álvarez Litben (2016, 338), “en la mesa 4 de Ordenamiento Territorial, no quedó claro, para algunos assembleístas ajenos a la región, que había que otorgar derechos sobre los territorios comunales de la

Costa a las comunas”. Tal vez, como lo indica la autora, los *cholos costeños* no constan porque para los asambleístas no quedaba clara ni la identidad chola ni su organización en comunas. Se encuentran, pues, invisibilizados en el discurso nacional y, por extensión, en el estatal.

Álvarez Litben, en una entrevista brindada a un diario de envergadura nacional (*El Universo* 2012), sostiene que los cholos son “el grupo etnográfico más grande que tiene el Ecuador, en cantidad y en posesión territorial”. Pareciera, entonces, que el discurso estatal y nacional tendieran a minorizar e invisibilizar al pueblo cholo. Ambos discursos tienden a distanciar la indianidad no solo en el espacio (en lugares específicos del Ecuador) sino también en el tiempo (en el pasado), tal como lo señala Smith (2015, 45). Es lo que Godreau (Bauer 2012, 115) llama *distanciamiento discursivo* (*discursive distancing*). En Ecuador, el imaginario colectivo no puede concebir un indígena en zonas urbanas, centros de difusión de la cultura dominante. Y es que un indígena, al vivir en la ciudad y adoptar elementos de la “modernidad”, es visto por el resto de la población como un mestizo.

Por otro lado, al no poseer una lengua ancestral, tanto el imaginario colectivo como el Estado consideran que los cholos costeños no son indígenas sino más bien mestizos. Dicho de otra manera, rompen el principio de *esencialismo lingüístico* (*linguistic essentialism*), es decir, “la creencia que el carácter único de un grupo está representado primero y ante todo por su idioma, el que conecta al grupo con su esencia cultural primordial, previo a cualquier contacto” (Smith 2015, 37; la traducción es nuestra). Así, en respuesta a los discursos estatal y nacional, surge la “reindigenización”. En efecto, al no poderse apoyar en el idioma como marcador étnico, los cholos recurren a la reindigenización de su patrimonio inmaterial, concretamente sus prácticas sociales (como recrear celebraciones que permitirían reactivar una cultura local ancestral, por ejemplo, la fiesta de la balsa manteña en Salango) y su discurso principalmente en el ámbito político (Macías Barrés y Sinardet, en prensa). Efectivamente, al analizar el discurso de Gilberto de la Rosa Cruz (Canal Manavisión 2018; Puerto López TV 2018), líder del pueblo cholo, se puede notar que durante sus entrevistas incluye elementos léxicos como (1) *autodefinición*, (2) *etnia* para referirse al pueblo cholo, (3) *minimizado* que se puede asociar al término *minorizado* de la literatura académica y la unidad léxica, (4) *Constitución incluyente*. Estos elementos, ya presentes en el discurso político indígena, brindan tintes étnicos al dis-

curso político cholo costeño. El pueblo cholo de la Costa recurre, pues, a la reindigenización de su discurso político para situarse a la par de los pueblos indígenas y así exigir sus derechos como miembros tanto del Estado ecuatoriano como de las comunas ancestrales del litoral.

CONCLUSIÓN

En la Costa, el discurso local asocia el lexema *chol-*, en su calidad de *significante*, con (a) ciertas características físicas, (b) ciertas actividades y (c) una historia ancestral. Estos son elementos semánticos que forman parte del *significado* de dicho lexema en el litoral. Como lo podemos evidenciar en videos preparados para el segmento “intercultural” de un noticiero nacional (RTS La Noticia 2017b; 2017c; 2017a; 2018) y que coinciden con lo planteado tanto por Estrada (1996, 22) como por Álvarez Litben (2001), el cholo de la Costa:

1. *grosso modo*, se caracteriza por ser bajo de estatura, corpulento, de tez oscura y de ojos rasgados;
2. se dedica esencialmente tanto a la navegación como a la pesca artesanales, a trabajar no solo la paja toquilla sino también la tagua;
3. se lo vincula a un patrimonio ancestral por ser descendiente de los pueblos indígenas que ocuparon la franja costera antes de la llegada de los incas y de los españoles, en particular el pueblo manteño-huancavilca (500-1530 d. C.).

Para activar dicho *significado* en el territorio nacional, se utilizan más bien, a manera de extensión semántica, las unidades léxicas *cholo costeño* o *cholo pescador* para así diferenciarlo del cholo de la Sierra.

En el discurso literario, Demetrio Aguilera Malta eleva al cholo a la categoría de figura fundadora y matriz de un tipo de ecuatorianidad alternativa al ideal blanco-mestizo, rompiendo con lo impuesto por la literatura decimonónica. Las obras de Aguilera Malta permitieron que se hablara del cholo y que este integrara el discurso regional. Queda, de esta manera, plasmado en el imaginario colectivo local que la Costa rural cuenta, esencialmente, con dos grupos étnicos: los cholos en la franja costera y los montuvios en las zonas ribereñas. Sin embargo, parece que ni el discurso literario –entre los años treinta y setenta– ni el discurso académico –a partir de los noventa– han conseguido que la identidad chola cuaje en el

discurso nacional y estatal. En efecto, contrariamente a los montuvios, los cholos no han sido incluidos en la *Constitución* actual, que data de 2008. Más allá de preguntarnos si los cholos son “indios de la Costa” o “mestizos”, cabe resaltar que, a pesar de que la “nueva” *Constitución* promovía el respeto a la diversidad cultural, los cholos de la Costa no aparecen en el artículo 56. Esto, lejos de mostrar una integración de este pueblo a la nación ecuatoriana, parece más bien perpetuar su exclusión. Y es que, sin su reconocimiento en la carta magna no habrá fondos públicos dedicados a preservar su cultura a través de las políticas estatales.

Entonces, la construcción identitaria del pueblo cholo se ha hecho en una *encrucijada discursiva*, es decir, el cruce entre el discurso que este pueblo genera sobre sí mismo y el del resto del país. Los cholos han tenido que recurrir a procesos de reindigenización para situarse a la par de las nacionalidades indígenas con el fin de adquirir mayor visibilidad a nivel político y, desde esa posición, exigir que se respeten sus derechos no solo comunales sino también ciudadanos. Así, en calidad de minoría étnica, podrían solicitar a instancias internacionales (como la OIT, la ONU, la UNESCO, entre otras) que intercedan por ellos cuando el Estado no respetara sus derechos. A través de la reindigenización, los cholos de la Costa esperan conseguir que su identidad sea reconocida “más allá de la literatura” –para retomar el título de la presente publicación–, y que esta intregre tanto el discurso nacional como el estatal. ♣

Lista de referencias

- Aguilera Malta, Demetrio. 1933. *Don Goyo*. Madrid: Cenit.
- . 1970. *Siete Lunas y Siete Serpientes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilera Malta, Demetrio, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. 1930. *Los que se van*. Guayaquil: Zea y Paladines.
- Álvarez Litben, Silvia Graciela. 2001. *De Huancavilcas a comuneros: relaciones interétnicas en la península de Santa Elena, Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- . 2016. “La importancia de tener nombre: identidad y derechos territoriales para las comunas de Santa Elena, Ecuador”. *Revista de Antropología Experimental*, n.º 16: 325-52. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>.
- Asamblea Constituyente del Ecuador. 1998. *Constitución de la República del Ecuador 1998*. Quito: Asamblea Constituyente. <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/ec/ec016es.pdf>.

- . 2008. *Constitución de la República del Ecuador 2008*. Quito: Asamblea Constituyente. https://www.oas.org/juridico/mla/sp/ecu/sp_ecu-int-text-const.pdf.
- Bauer, Daniel Eric. 2010. "Re-articulating Identity: The Shifting Landscape of Indigenous Politics and Power on the Ecuadorian Coast". *Bulletin of Latin American Research* 29 (2): 170-86.
- . 2012. "Emergent identity, cultural heritage, and el mestizaje: Notes from the Ecuadorian coast". *Journal of Latin American Cultural Studies* 21 (1): 103-21.
- Canal Manavisión. 2018. "Montecristi: la Federación Nacional del Pueblo Cholo pedirá a la Asamblea estar en la Constitución". Youtube. 6 de marzo de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=o3p0wHpbyqE&ct=64s>.
- Congreso Nacional del Ecuador. 2004. "Ley de Organización y Régimen de las Comunas". ACNUR: Agencia de la ONU para los Refugiados. <http://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2008/6614.pdf?view=1>.
- Danzas folclóricas Ecuador. 2013. "Danza del cholo pescador". Youtube. 24 de mayo de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=N-WsZomcGkU>.
- Danzas Salitre. 2019. "Alma Montubia-Gestores de Identidad Cultural Palenquis". Youtube. 8 de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hdwUzrtlcY>.
- El Universo*. 2002. "Comuna de Salango en pugna por venta ilegal de terrenos a un extranjero", 6 de diciembre de 2002. <https://www.eluniverso.com/2002/06/19/0001/12/2595F01479104E6A8F4DEB045610A6F1.html>.
- . 2012. "Los comuneros de la Costa son el mayor grupo étnico del país", 17 de enero. <https://www.eluniverso.com/2012/01/18/1/1380/los-comuneros-costa-son-grupo-etnico-pais.html>.
- Estrada, Jenny. 1996. *El montubio: un forjador de identidad*. Guayaquil: Poligráfica.
- Febres Cordero, Francisco. 2010. *El Comercio*, Suplemento cultural, 17 de enero de 1982, en Mora Abril.
- Handelsman, Michael. 2010. "Don Goyo y Sumak kawsay". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 71 (36): 279-94.
- INREDH. s. f. "Caso Salango: Afectaciones al territorio, áreas públicas, organización y a las relaciones sociales de Salango". Accedido 11 de febrero de 2019. https://inredh.org/archivos/pdf/caso_salango.pdf.
- La Hora*. 2004. "Bloqueo en Salango y Puerto López afecta turismo", 18 de junio. <https://lahora.com.ec/noticia/1000261082/bloqueo-en-salango-y-puerto-lc3b3pez-afecta-turismo>.
- Macías Barrés, David. 2014. "Patrimonio cultural y lingüístico: El montubio y el amorfino". *HISAL. Histoire(s) de l'Amérique latine* 10. <http://www.hisal.org/revue/article/Macias2014>.

- . 2019. “Políticas estatales e identidades en el Ecuador: etnicidades de la Costa y reindigenización”. *Crisol. Série numérique*, n.º 6: 1-16. <http://crisol.paris-nanterre.fr/index.php/crisol/article/view/152/134>.
- . En prensa. “EIB y discurso político-educativo. ¿Cómo se sitúan los cholos de la Costa?”. *ELAD-SILDA Diglosia y bilingüismo en Ecuador: los desafíos de la educación intercultural bilingüe* (3).
- Macías Barrés, David, y Emmanuelle Sinardet. En prensa. “Le Cholo de la côte équatorienne: réindigénisation et patrimoine immatériel”. *Noróis*.
- Mora Abril, Nancy. 2010. “Historia y mito en *Siete lunas y siete serpientes*”. Tesis de maestría, Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/2806>.
- Palma, Neptalí. 2018a. “Pueblo cholo busca su inclusión en la Constitución”. *El Universo*, 6 de abril. <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/06/04/nota/6792824/pueblo-cholo-busca-su-inclusion-constitucion>.
- . 2018b. “Pueblo cholo del Ecuador trata su reconocimiento en la Constitución”. *El Universo*, 30 de mayo. <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/05/30/nota/6783458/pueblo-cholo-trata-su-reconocimiento-constitucion>.
- Puerto López TV. 2018. “Gilberto de la Cruz. Presidente Nacional del Pueblo Cholo”. Youtube. 4 de septiembre. <https://www.youtube.com/watch?v=yJ-CEd6r01UQ&feature=youtu.be>.
- Roitman, Kareem. 2008. “Longos and cholos: Ethnic/racial discrimination among mestizos in Ecuador”. *Crisis Working Paper*, n.º 58.
- Roitman, Kareem, y Alexis Oviedo. 2017. “Mestizo racism in Ecuador”. *Ethnic and Racial Studies* 40 (15): 2768-86.
- RTS La Noticia. 2017a. “El cholo pescador: grupo étnico que mantiene sus costumbres intactas”. Youtube. 12 de enero. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmncDe-XNzk>.
- . 2017b. “El cholo pescador es característico de la costa ecuatoriana”. Youtube. 31 de enero. https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&cv=qWry_zYgLVw.
- . 2017c. “El cholo pescador: Grupo étnico característico de la Costa”. Youtube. 26 de junio. <https://youtu.be/D9APji1FdKk>.
- . 2018. “Conoceremos la historia de ‘El Cholo Pescador’”. Youtube. 16 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=TqxCOc4gIxA>.
- Sinardet, Emmanuelle. 2010. “¿Describir o inventar la tradición? La construcción de una figura mítica del cholo en Don Goyo (1933) de Demetrio Aguilera Malta”. En *Fêtes et traditions dans les monde luso-hispanophone. Mélanges en l'honneur de Nicole Fourtané*, 157-70. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Smith, Kimbra. 2015. *Practically invisible: Coastal Ecuador, tourism, and the politics of authenticity*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ivonne Gordon

*The Sacred and the Profane
in the Poetry of Ivonne Gordon*

V. DANIEL ROGERS

Wabash College, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.5>

Fecha de recepción: 23 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2019



RESUMEN

Este artículo desarrolla un acercamiento a la poesía de la escritora ecuatoriana Ivonne Gordon Vaillakis, con énfasis en su antología *Manzanilla del insomnio* (2002). El autor presta atención al uso de palabras e imágenes provenientes del hebreo; ve la poesía de Gordon como un acercamiento al tema de la transgresión de fronteras lingüísticas y culturales partiendo del concepto de la “zona de contacto” empleado por Mary Louise Pratt. El texto examina el estatus marginal de la voz poética en esta colección de poemas de Gordon Vaillakis.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, poesía, feminismo, judaísmo, subalterno, subjetividad, marginal.

ABSTRACT

This article develops an approach to the poetry of Ecuadorian writer, Ivonne Gordon Vaillakis, with an emphasis on her anthology *Manzanilla del insomnio* (2002). The author draws attention to the use of words and images derived from Hebrew and views Gordon's poetry as a reflection on the subject of the transgression of linguistic and cultural boundaries drawing on the concept of 'contact zone' employed by Mary Louise Pratt. The text examines the marginal status of the poetic voice in this collection of Gordon Vaillakis' poems.

KEYWORDS: Ecuador, poetry, feminism, Judaism, subaltern, subjectivity, marginal.

IVONNE GORDON ES una peregrina que ha viajado mucho, cultural, geográfica y espiritualmente, y su poesía demuestra las huellas de esas peregrinaciones.

Nacida en Quito y criada dentro del ámbito del español quiteño, pero también catrónica estadounidense con profundas raíces californianas, se doctoró en la universidad de California Irving donde estudió con el famosísimo hispanista Seymour Menton. Ha desarrollado una carrera destacada en la Universidad de Redlands. Entre sus libros más importantes cabe mencionar *Colibríes en el exilio* (1997), *Manzanilla del Insomnio* (2002), *Barro blasfemo* (2010), *Meditar de sirenas* (2013), y *El tórax de tus ojos* (2019). Entre estos libros y su propia crítica, ha navegado con éxito entre la frontera de la creación literaria y la crítica, emergiendo como una voz dinámica en las conversaciones sobre la hispanidad y el feminismo. Como dice el crítico Lon Pearson:

Born in Quito but having resided in Southern California for numerous years, Ivonne Gordon Vaillakis bridges two or more cultures as an active Latina writer. More accurately Hispana than Latina –because she is an immigrant [un hecho muy importante dado la época que estamos viviendo ahora]– she nevertheless writes criticism and poetry from the viewpoint of a Latina, having published on Sandra Cisneros and Helen Maria Viramontes as well as focusing on Latina alienation (100).

Pearson, afirmando que Gordon sabe navegar entre estos dos mundos de la poesía y la crítica, hace hincapié en su importante trabajo académico sobre la poesía latinoamericana y escritoras feministas chicanas en los Estados Unidos, cruzando varias fronteras en el intento. Son importantes, en particular, su investigación de la obra de Gabriela Mistral y la poesía feminista. La crítica Erin Finzer, en un artículo reciente sobre Mistral, publicado en *Hispania* (2015), subraya la importancia de la obra de Gordon y, en particular, su labor intelectual para situar a Mistral dentro de la onda de los poetas vanguardistas. Finzer anota que “Ivonne Gordon arguye exitosamente que la poesía difícil y socialmente comprometida de Mistral la ubica correctamente dentro de la rúbrica de los vanguardistas, vistos por la crítica más convencional como principalmente masculinos y preocupados por la masculinidad”. [Vailakis successfully argues that] Mistral’s difficult verse and socially engaged writings place her rightly within the rubric of the Vanguardists, seen by conventional criticism as predominantly male and preoccupied with masculinity (248).

En otras palabras, Gordon es reconocida por haber interrogado las ideas heredadas acerca de género y afiliación y, a la vez, ella propone que el cruzar de fronteras y la creación de nuevos espacios es lo que mejor describe los compromisos ecológicos y naturalistas en la poesía de la Mistral.

Eso de “cruzar fronteras”, debido a sus compromisos intelectuales, forma también un elemento fundamental en la producción poética de Gordon. Uno de sus traductores, J. C. Todd, siente tanto la dificultad y el peligro de la frontera cuando ella describe la experiencia de traducir un poema de Gordon titulado “La maleta estuvo repleta”, que se publicó en *The Wild River Review*, una reconocida revista literaria estadounidense. Todd dice: “In [the] Spanish [language], I am a displaced person, one whose sense of location is tenuous as if she stands on a bridge that threatens to become a barrier” (2019). Ese fuerte sentimiento de la falta de solidez, de base, que Todd experimenta es, no solamente producto de su estatus de forastero lingüístico y cultural, sino también una función de la poesía misma de Gordon. Su poesía provoca en los lectores, a veces de forma sutil y otras con mucho poder, una dislocación entre subjetividades públicas y privadas.

Otro interés académico de Gordon que alimenta la poética de dislocación evidente en su poesía es la obra de Jorge Carrera Andrade, quien también suele jugar con la imagen de puentes y fronteras (Hay,

por ejemplo, su poema curioso, “Canto al puente de Oakland” [1941] o “Puerto en la noche” [1972]). Como Carrera Andrade, Gordon explora lo inefable, lo esotérico y lo numinoso. Esa forma de cruzar fronteras, en particular, de lo profano a lo sagrado, es evidente en poemas que ha dada a conocer a lo largo de su trayectoria artística. En su colección temprana, *Manzanilla del insomnio* (2002), los poemas “Como árbol sin raíz”, y “Cansada de esperar”, demuestran la tensión entre lo profano y lo sagrado al cruzar la frontera que suelen separar los idiomas; lo hace empleando el español al lado de palabras del lenguaje hebreo.

La voz en esos dos poemas abre una zona de contacto textual que permite el flujo de signos y significados a través de dos distintos dominios culturales y lingüísticos. Aquí uso la noción de “una zona de contacto” en el sentido en que la empleó Mary Louise Pratt en su ensayo “Arts of the Contact Zone” (1991). Pratt se enfoca en textos coloniales, pero su perspectiva es relevante en discusiones de la producción artística transcultural a través de una variedad de tiempos y lugares. Pratt anota: “[these] texts constitute a marginalized group’s point of entry into the dominant... Culture” (35). Nota aparte, mientras Gordon y otros poetas optan cada vez más por publicar en medios electrónicos, se podría decir que estos textos también representan un punto de entrada (en el sentido de Pratt) de voces heterodoxas en los circuitos dominantes de la cultura digital. Pratt también dirá que los textos que abren la brecha de zonas de contacto, “[they] open ways for people to engage suppressed aspects of history including their own history, ways to move into and out of rhetorics of authenticity” (40).

Mientras la voz poética en “Como árbol sin raíz”, y “Cansada de esperar” pasa de un lado al otro entre el español y el hebreo, ella se sitúa en ambos dominios culturales haciendo posible un cambio de registro que solo sería posible para una interlocutora enterada. Los textos invitan a los lectores a hacer los mismos movimientos sugeridos por la voz poética, cuya autenticidad ayuda a evitar cualquier posibilidad de parodia. Desde que la voz entiende las normas comunicativas en ambos dominios, el lector también puede, en las palabras de Pratt, “mover a través de líneas de diferencia y jerarquía” (40), un posicionamiento que es, a la vez, subversivo (porque está desafiando categorías y géneros tradicionales) y es capaz de potenciar (porque deja control a un sujeto históricamente marginado y rara vez representado).

En “Como árbol sin raíz” se repite varias veces la palabra hebrea *aleph* a lo largo del poema. *Aleph*, como los lectores de Borges sabrán, es la primera letra del alfabeto hebreo (Rosh-Pinnah 214):

Se pierde
en todas partes del cuerpo
que empiezan con Aleph (9).

Y luego en el poema, para que el lector se olvide, la voz insiste: “Empezamos otra vez con Aleph” (9). Casi como una canción de niños para ayudar en la memorización del alfabeto, el poema nos dirige al comienzo de todo, un “aleph” personal.

Esa letra hebrea, en particular, trae consigo una historia larga de significados desde que Salomón Ibn Gabriel y Moisés de León, dos pensadores e innovadores en la España medieval que constituyeron la cábala judaica, comenzaron una tradición espiritual y literaria dedicada al estudio del significado místico de las letras del hebreo (Aczel 2000, 28-9). La península ibérica medieval era una zona de contacto potente entre la cultura de Occidente y Oriente. El libro sagrado que los dos rabinos produjeron en el siglo XIII se tituló *El Zohar*. De hecho, León dijo que él no era, en verdad, el “autor” del libro, sino el amanuense de una tradición mucho más arcaica que se remontaba al judaísmo pos-exilio. En otras palabras, el *Zohar* que aparece en la poesía de Gordon es el producto de una cultura en transición, de una gente cruzando fronteras, y una situación con ecos obvios en la vida y poesía de la autora. Uno de los detalles más curiosos del *Zohar*, con el que también tiene mucho que ver la obra de Gordon, es el hecho de que otro de los rabinos más destacados de la época, Abraham Abulafia, “abrió la práctica de la cábala a mujeres y gentiles en lo que llegó a ser uno de los desarrollos más controvertidos de la disciplina” (Aczel 30). Al hacerlo, Abulafia puso la cábala dentro de la “zona de contacto” entre las dos culturas, posicionándose en tensión con otras autoridades judaicas, por un lado, y el Santo Oficio por otro. La decisión del rabino Abulafia de abrir la tradición, abriendo sus libros sagrados a los que previamente no gozaban del derecho de hacerlo, aumentó la precariedad del sujeto judaico medieval posicionándolo entre las jerarquías culturales dominantes y lo subalterno. Aczel concluye su análisis del *Zohar* y la letra *aleph* con un comentario que ilumina el uso del referente en la poesía de Gordon:

Ein Sof (la palabra que significa “infinidad” en hebreo), comienza con *aleph* (À), la primera letra del alfabeto. *Aleph*, entonces, denota infinitud. La palabra para Dios en hebreo, *Elohim*, también comienza con *aleph* (tanto como la palabra que significa, “uno,” *Echad*). La letra *aleph* significa, entonces, el carácter infinito y la unidad de Dios (Aczel 44; la traducción me pertenece).

Amir Aczel es un estudioso de la historia de la matemática. Lejos de ser un escritor popular, su investigación comienza con la idea de que el estudio contemporáneo de la historia intelectual corre peligro si no reconoce las tradiciones literarias y religiosas que han informado y respondido ante la hegemonía occidental.

Las referencias al *Zohar* en la poesía de Gordon ocurren de forma directa e indirecta. Por ejemplo, en “Cansada de esperar” (también de la colección *Manzanilla del insomnio*), la voz poética nos indica:

regreso al país de origen
a recoger pasos sentados en las sillas

a recoger en las manos de los relojes ecos
de conversaciones grabadas en una cinta de oro,

y me pregunto dónde estoy que no estoy en mí.

Busco en la sinagoga el rezo impenetrable del rabino
el chorro de agua que cae de las palabras del Zohar (60).

El rabino entona su “rezo” como un “chorro de agua”. Sus palabras, “el Zohar”, abren habitaciones secretas y revelan conexiones inesperadas y raíces bajo la superficie de la conciencia. El sujeto poético pasa de un lado al otro en la zona de contacto que es la sinagoga. Por debajo de lo común y corriente, subyacente y medio dormido, se abre un espacio que tiene el poder de desafiar (o por lo menos sobrevivir) a la cultura dominante. Como Abraham Abulafia de la Edad Media ibérica, el rezo del rabino abre paso a una red de significados que evocadores deletrean su añoranza de libertad y la necesidad de encontrar o construir una nueva identidad.

El poema “Como árbol sin raíz” termina con los siguientes versos:

El fulgor de la luna irradia en la cabeza
llena de anguilas

y la tierra solo es una con el sonido
que tropieza con la piedra
y la mujer ha dado a luz
en cunclillas.

Los signos y las letras se confunden
en las ramas del árbol.

Todo es uno y uno es todo (9).

El refrán concluyente, “todo es uno y uno es todo”, hace hincapié en el sentido fundamental de la letra *aleph*. Cuerpo, árbol, tierra y cielo se unen en el sonido de las palabras, “signos y letras se confunden”. La voz parece querer que veamos más allá del sentido común de la palabra “confundir” hacia el sentido más profundo arraigado en lo de “fundir”, “derretir”, “fusionar”, elementos dispares en algo nuevo.

Los nuevos mundos que Gordon abre en sus poemas dependen de una semiótica pluricultural, plurivocal. Vale la pena intentar un estudio largo y detallado de esos mundos en su poesía. Y en un momento como el que estamos viviendo en los Estados Unidos, las peregrinaciones (o, se podría decir, “migraciones”) a las cuales Gordon nos invita son más importantes que nunca, porque al seguirla estamos pasando por una zona de contacto entre lo dominante y lo subalterno, lo obvio y lo escondido, países de origen y habitaciones secretas, accesibles solo mediante la poesía. ❖

Lista de referencias

- Aczel, Amir D. 2000. *The Mystery of the Aleph: Mathematics, the Kabbalah and the Search for Infinity*. Nueva York: Four Walls Eight Windows.
- Carrera Andrade, Jorge. 1941. *Canto al puente de Oakland*. Stanford University.
- . 1972. *Selected Poems of Jorge Carrera Andrade*. State University of New York Press.
- Finzer, Erin. 2015. “Mother Earth, Earth Mother: Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist”. *Hispania* 98, n.º 2: 243-51.
- Gordon Vailakis, Ivonne. 2002. *Manzanilla del insomnio*. Quito: El Conejo.
- . 2019. “La maleta estuvo repleta”. Accedido 1 de octubre. <https://www.wildriverreview.com/lit/poetry/la-maleta-estuvo-repleta/>.
- Pearson, Lon. 2002. “Review Essay: Chapbooks, Plaquetas De Poemas, and Other Curiosities”. *Chasqui*, vol. 31, n.º 2: 95-102.
- Pratt, Mary Louise. 1991. “Arts of the Contact Zone”. En *Profession*, 33-40.

- Rosh-Pinnah, Eliyahu. 1967. "The Sefer Yetzirah and the Original Tetragrammaton (Ernst E. Eittish)". *The Jewish Quarterly Review*, vol. 57, n.º 3: 212-26.
- Todd, J. C. 2019. "Up the Creek: What it Means to Yearn". *Wild River Review*. Accedido 1 de octubre. <https://www.wildriverreview.com/wrrlarge/from-the-editors/up-the-creek-what-it-means-to-yearn/>.

La imaginación en el espacio urbano de la narrativa de Luis Aguilar-Monsalve

*Imagination in the Urban Space of
Luis Aguilar-Monsalve's Narrative*

MANUEL F. MEDINA

Department of Classical and Modern Languages,
University of Louisville, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.6>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2020



RESUMEN

El presente trabajo propone que la narrativa del ecuatoriano Luis Aguilar Monsalve explora la representación de la realidad en niveles que sobrepasan los postulados de la narrativa fantástica al añadirle fases que los colocan dentro de la narrativa contemporánea y posmoderna. Se nota un interés por alejarse de simplemente retratar una mera mimesis de la realidad y un afán constante de descubrir nuevas posibilidades de contar y de ofrecer modelos que caben dentro del simulacro, la realidad virtual y los patrones simulados que cuestionan la persistencia del tiempo real. Dentro de este modelo, aparece recurrentemente una predilección por contar la ciudad como espacio en el que los seres humanos luchan, a menudo sin éxito, por comunicarse bajo el manto silencioso de ciudades investidas de características propias de seres vivientes.

PALABRAS CLAVE: Luis Aguilar Monsalve, Ecuador, cuento, narratología, voces, mimesis, ciudad, espacios, representación, realidad.

ABSTRACT

This article poses that the short fiction of Ecuadorian narrator Luis Aguilar Monsalve explores new ways of representing reality. His efforts result in a work on the fringe of the fantastic and the postmodern. A reader can see its narratological desire to step away from mere mimetic representation and successfully attempt to discover new ways of telling that evoke the use of simulacrum, virtual reality, and other models that question the persistence of real time. Within this framework, we find a predilection for narrating the city as a space where human beings often unsuccessfully struggle to communicate with each other in urban areas saturated with human traits and emotions.

KEYWORDS: Luis Aguilar Monsalve, Ecuador, short story, narratology, narrative voices, city, spaces, representation of reality.

DESDE QUE ADQUIRIERA fama con el Grupo de Guayaquil en la década de los treinta, la narrativa ecuatoriana se ha mantenido vigente en el ámbito literario ecuatoriano en gran parte debido a la calidad de sus prolíficos escritores de cuentos. Un grupo ha sucedido a otro y todos han mantenido la fama de la tradición, como lo denota la obra de Eugenia Viteri, Iván Egúez, Raúl Pérez Torres, entre muchos otros prestigiosos escritores. La última generación ha logrado encontrar y afianzarse con una voz propia que simultáneamente se sirve de su espíritu renovador y de su afán de mantener viva la voz del legado narrativo para crear obras de alto valor estético, tales como Gilda Holst, Liliana Miraglia, Yanna Hadatty Mora (Donoso, Sacoto, Vallejo, Viteri). Luis Aguilar Monsalve, nacido en Cuenca en 1943, pertenece a este último grupo. Empezó su carrera de narrador bajo la tutela y recomendaciones de Julio Cortázar. El escritor

ecuatoriano tuvo el gran honor de conocer y entablar amistad con Cortázar en 1975, cuando cursaba estudios de literatura hispánica en la Universidad de California en Los Ángeles y se matriculó en una clase dictada por el consagrado escritor. De hecho, la carrera de escritor de Aguilar Monsalve surge en gran parte porque Cortázar descubre su talento y lo motiva y anima a continuar desarrollándolo. La obra de Aguilar Monsalve resalta como homenaje latente del talento de Cortázar, no solo como escritor sino como maestro y mentor que motivó a este narrador, y a muchos otros que se beneficiaron del generoso apoyo del argentino.

Destacamos sus contribuciones en el ámbito del cuento, el microcuento y la novela. Luis Aguilar Monsalve es autor de las colecciones *A través de una rendija* (1986), *Huellas y silencios* (1995), *El umbral del silencio* (1999) con cuatro ediciones; *La otra cara del tiempo* (2001), reeditada en dos ocasiones; *Creo que se ha dicho que vuelvo* (2003), *Dejen pasar el viento* (2004), *Al otro lado de mi voz y otros cuentos* (2005), *La otra cara del tiempo y otros cuentos* (2006), *Imágenes y otras historias* (2009), *Mínimo mirador* (2010), *Dejen pasar al viento* (2012), *Escombros de humo* (2014), *If winter come: microrelatos* (2019) y la novela *En busca de Sor Edwina Marie* (2008). Su narrativa revela su pericia en este género tan difícil de dominar. Sus textos exploran la representación de la realidad muy a tono con el afán posmoderno de trascender los límites de la manera de entregar lo imaginado a través de textos escritos. La ficción de Luis Aguilar Monsalve va más allá de los modelos y patrones de narrar con los que generalmente se lo asocia, la metaficción, la literatura fantástica y cosmopolita. Experimenta tanto con la forma como con el contenido al ofrecer textos artísticamente trabajados en donde personajes meditan y cuestionan las convenciones de relacionarse entre ellos y de percibir el mundo en el que se desenvuelven. Mi trabajo pretende precisamente explorar dos aspectos latentes en la narrativa de Aguilar Monsalve: la presentación de personajes que deambulan en una realidad que a menudo parece sobrepasar las convenciones asignadas a la misma, y la manera en que el narrador se sirve del espacio urbano para examinar las actitudes humanas frente a relaciones interpersonales que nos permiten indagar en su psiquis.

Alicia Yáñez Cossío ha notado la peculiaridad narrativa de Aguilar Monsalve al comentar sobre una de sus colecciones iniciales, *El umbral del silencio*: “[N]os entrega quince cuentos muy bien logrados, extraños en nuestro medio, sorprendentes por el alejamiento de cualquier influencia

con la actual corriente literaria latinoamericana, con un acercamiento a Borges y a Cortázar, y una innegable influencia de la literatura inglesa y americana” (Aguilar Monsalve 1999). Dan Rogers ha aseverado que la ficción de Aguilar Monsalve nos entrega personajes que conocemos profundamente porque se nos ofrece acceso a su subjetividad liberada: “Su obra demuestra acercamientos distintos y heterogéneos a un tema común: el descubrimiento de una subjetividad arrinconada por una dinámica social, muchas veces opresiva. Sus personajes luchan de maneras distintas, pero verifican una realidad común: el universo interior, en muchos sentidos, más auténtico que el exterior” (Aguilar Monsalve 2002).

Sin duda, una lectura inicial sugiere que los cuentos de Aguilar Monsalve pertenecen al género de la literatura fantástica, una huella obvia de sus estudios con Julio Cortázar. No obstante, una lectura más cuidadosa sugiere la presencia de rasgos posmodernos en su representación de la realidad y sus modelos simulados. Mark Poster (1995), al discutir la realidad virtual, propone que la interpretación cultural reciente se destaca por problematizar el concepto de discernir los modelos reales de los inventados, imaginados o representados: “Virtual reality is a more dangerous term since it suggests that reality maybe multiple or take many forms. The terms ‘virtual reality’ and ‘real time’ attest to the term of the second media age in a simulational culture” (616). Celeste Alalquiaga (1992) respalda el argumento de Poster: “a confusion between spatial and chronological boundaries collapsing the conventions formerly distinguished fantasy and reality and creating a third cognitive space that of simulation... Contemporary culture is caught between referential and simulative modes of experience” (594).

Jean Baudrillard parte de un modelo basado en la ficción, tildado *simulacrum*, y que se origina del concepto que los escritores tratan de duplicar, o simular, la realidad exterior en sus textos. Asevera que los espacios creados en textos ficticios constituyen una simulación de una realidad imposible de duplicar porque el signo jamás equivale al espacio que se intenta reproducir: “Representation stems from the principle of the equivalence of the sign and the real (even if this equivalence is utopian, it is a fundamental axiom)” (6). Propone que durante la última mitad del siglo XX, la ficción subvierte o derruye la característica asumida de que el mundo reproducido equivale a la realidad. Baudrillard demuestra que esta simulación carece de tal propiedad y observa que la ficción ha evolucionado desde enfatizar su carácter mimético de duplicar la realidad a una narrativa que destaca la

carencia de similitud entre los textos creados y su modelo imitado, atravesando un proceso contenido en cuatro fases: “it is the reflection of a profound reality; it masks and denatures a profound reality; it masks the ‘absence’ of a profound reality; it has no relation to any reality whatsoever” (6). Cita el ejemplo de la televisión que se ha convertido y ocupa el lugar de la realidad. Las imágenes que recibimos en nuestros receptores confirman la existencia de un mundo real y el mundo real existe para los televidentes porque lo observan en las pantallas de sus televisores (29). Este mundo hiperreal se levanta como una resistencia en contra de la realidad. La reproducción no recoge fielmente lo que trata de simular y el mundo simulado se ha convertido en lo real. Según Baudrillard, la realidad inventada por los creadores de ficción y la realidad trata de justificarla o corroborarla.

El cuento “En el rostro oscuro del hastío”, de la colección *La otra cara del tiempo*, ejemplifica esta conversación cultural sobre la representación de la realidad y la hegemonía del modelo real sobre el modelo simulado. “En el rostro oscuro del hastío” es la historia de un par de amigos, Fabián y Federico, que se conocen la misma noche que se encuentran con la atractiva Sandra Oviedo: “De estatura pequeña, cabello castaño semirecogido... los ojos color almendra... labios abultados de pasión... brindaba una vista gratuita de unos hombros redondeados... unos brazos y manos de perfil perfectísimos, además de unos pechos ampulosos” (Aguilar Monsalve 2001, 28). Fabián consigue casarse con ella, pero eventualmente descubre que lo traiciona con Federico, y agobiado por la afrenta de la traición decide suicidarse. Sin embargo, el cuento ofrece un final sorprendente que se insinúa dos veces: la primera, al inicio del cuento, que empieza con la descripción del entierro de Federico, al que asiste Fabián, y la segunda, por medio de una noticia del periódico escrita por el mismo Fabián.

La noticia surge como el elemento más llamativo del cuento porque cuestiona el precedente que opera dentro del simulacro de la realidad virtual. Fabián, que trabaja para el diario *El Globo*, ha alterado su reproducción exacta de lo ocurrido, cambiando el protocolo de redacción de la noticia de un crimen pasional: “El artículo de Fabián titulado ‘Crimen pasional: la esposa hizo justicia’, aparecido el día anterior, tenía información diferente con respecto al reporte policial” (28). Fabián revisa sus fuentes:

De regreso a su escritorio, comenzó a revisar el material que había usado para el artículo tras una investigación exhaustiva de equipo. Todo estaba de acuerdo con lo escrito, no se había omitido nada, excepto

lo más importante: a última hora, no le informaron que la esposa y su amante dieron muerte a la víctima; que había un testigo presencial y los culpables habían confesado su crimen; la falta era suya (28).

La reproducción de Fabián reescribe la historia y culpa a la esposa del crimen. Y de allí parte el hilo que conecta el reportaje del asesinato con lo que acontece con el triángulo amoroso del que forma parte. Tal como en la noticia, también hay una pareja de esposos, un amante y un asesinato. Mas, en el modelo simulado de Fabián se asesina al amante, a diferencia de la noticia mal reportada donde la esposa mata al esposo, o de la noticia “real” en donde los dos amantes matan al esposo. El modelo simulado sugiere la presencia de una realidad virtual en donde resultan posibles estas múltiples opciones y todas pueden ser creadas a partir de la imaginación del escritor. Se inventan diferentes niveles o manifestaciones de los acontecimientos posibles y, por ende, todos resultan probables y la simulación de la realidad virtual permite experimentarlos.

En otro breve cuento de *El umbral del silencio*, muy acertadamente titulado “Interludio de imágenes”, se ilustra este concepto más claramente. Advertimos que en versiones sucesivas del cuento el título ha cambiado a “Imágenes”, al mismo tiempo que el texto ha ido aumentando en extensión, y el que aparece en *La otra cara del tiempo y otros cuentos* da mucha más información. Aquí empleamos la versión incluida en *Umbral del silencio*, consideramos que la economía de palabras y detalles que posee aumenta la sorpresa que el lector recibe al leer el final, lo que lo vuelve más inesperado. Empieza con la narración, en primera persona, de un convicto que después de pasar seis años en prisión se prepara para regresar a casa y cuenta con entusiasmo y emoción la inminente reunión con su esposa Susana y su hijo Álex. El lector no sospecha nada extraño al leer una historia bastante cotidiana: un preso con mucha ansiedad espera los dos últimos días antes de salir en libertad y volver a reunirse con su familia.

“Interludio de imágenes” construye muy apropiadamente su final sin entregar detalles al lector, pero dejando huellas sutiles. Al recibir la noticia de su pronta libertad, el protagonista inmediatamente decide llamar a su esposa: “Lo primero que iba a hacer era comunicar a mi esposa que la vería el viernes; repetía esta frase a cada momento” (31). Mas convenientemente abandona la idea: “En el último momento decidí no hacerlo; opté por sorprenderla, me presentaría ante ella” (19). El narrador intradieético/protagonista detalla lo que ocurre el viernes cuando sale y deja

la primera pista de que posiblemente se encuentra en un estado onírico: “El viernes llegó. Salí en la madrugada a paso lento y con la mirada baja” (31). Dentro de la descripción del medio ambiente y su estado emocional, intercala información clave para anticipar y entender el desenlace: “Tenía la impresión de que me habían condenado e iba a recibir, en algún cuarto miserable una inyección letal” (32).

Al llegar a casa se paraliza al encontrarse de frente a la puerta principal, entonces le entrega al lector otra pista: “Al llegar a mi antigua residencia, no quise tocar la puerta, me entró un temor repentino, me sentí culpable de todo, fue entonces cuando resolví circundar la casa” (*Umbral* 32). Al mirar por la parte trasera observa a su hijo Álex, su esposa Susana y a un hombre discutiendo con ella. No lo puede reconocer porque la rama de un árbol le oculta la vista o porque este le da la espalda. Luego presencia cómo el hombre se apresta a atacar a su esposa con una daga. Al fin proporciona la resolución de la historia que simplemente se ha sugerido por medio de las dos claves indicadas: “...el hombre regresó con más prisa que antes; una maldita rama de cerezo me impedía mirarlo, pero cuando la rompí, me quedé lívido, el hombre era yo. En la mano derecha tenía la daga” (33). El cuento termina ahí, proveyendo información escasa pero suficiente para que el lector intervenga activamente en la reconstrucción de la historia y disfrute aún más del acto pasivo de la lectura y se convierta en participante activo. Al atar las pistas deducimos que, efectivamente, el narrador/protagonista se halla en un estado onírico o semiconsiente, o que incluso ya ha muerto de la inyección letal que iba a recibir a consecuencia del castigo impuesto por haber matado a su esposa, asumimos. O que al saber que lo ejecutarían en un par de días revive con emoción y culpabilidad su crimen, y la imagen latente de lo que hizo lo acompaña constantemente hasta el momento en que lo matan sumariamente.

El protagonista presencia el asesinato, o la sugerencia del asesinato, simultáneamente con el lector. Por ende, la escena podría asumirse como un ejemplo de realidad virtual porque el narrador parece revivirla una y otra vez como si observara la escena de un modelo simulado que puede mostrarse una y otra vez en una pantalla que reproduce escenas independientemente del tiempo real. El final de “Interludio de imágenes” presenta al protagonista mirándose a sí mismo mientras nosotros lo miramos a él y miramos con él. Tal como el lector tiene acceso al cuento y puede repetir los eventos y las secuencias narradas cada vez que estudie el cuen-

to, el protagonista puede recrear, revivir la escena del asesinato cada vez que la recuerde. El reo se está atrapado en una escena de realidad virtual, contemplando el simulacro de su crimen cada vez que empuja el botón de reproducir.

En otra vertiente de la obra de Luis Aguilar Monsalve se percibe que el escritor se sirve de la ciudad para examinar las actitudes humanas ante relaciones interpersonales que nos permiten indagar la naturaleza humana y la presentación de personajes que deambulan en una realidad que a menudo parece sobrepasar las convenciones asignadas a la misma. El espacio urbano de la narrativa de Aguilar Monsalve evoca los postulados de Ítalo Calvino que en *Las ciudades invisibles* discute la naturaleza dinámica de las metrópolis que van perdiendo su gracia ante la proliferación de las megalópolis, tan impersonales a las que explica como una crisis de la vida urbana. La preocupación de Calvino coloca a la ciudad en la discusión posmoderna de los espacios urbanos donde la tecnología ha reemplazado a la comunicación interpersonal (Calvino 1972, 15). Calvino aboga por una literatura que responda a esta crisis: “Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices” (15). Adelantando el argumento de Calvino, Charles Molesworth (1991) ha propuesto que en los espacios urbanos la gente tiende a actuar y califica a la ciudad como un escenario en donde sus habitantes desempeñan roles, según la ocasión: “The city is a stage where staging itself occurs” (3-14). Añade, además, que en una urbe se mezclan espacios públicos y privados, refiriéndose a su propuesta de “la ciudad como escenario”; asevera que el espacio público de la ciudad se convierte en el escenario para las experiencias privadas y los espacios privados sirven para escenificar experiencias públicas: “The city is an intersection of private and public spaces; public space becomes the stage for private experiences and private spaces to be unfolded onto public experiences. This intersection allows the mediating of private desire and public activity” (14).

La ficción de Aguilar Monsalve habita esta línea divisoria de ciudades felices o infelices, mencionada por Calvino, y la extiende para representar espacios que funcionan tanto como trasfondo para el desarrollo de las historias o que constituyen protagonistas de los cuentos mismos. Sus narraciones muestran a seres humanos intentando comunicarse como actores que participan en una pieza de teatro recitando parlamentos o siguiendo instrucciones según lo dicte el guion. En general, los conduce la

soledad y la imposibilidad de relacionarse con sus semejantes. Por ejemplo, en “Flores amarillas de otoño” de *La otra cara del tiempo*, la relación pasajera entre una cantante y un escritor sirven de marco para la presentación del espacio urbano. La historia se la cuenta a través de un filtro focalizador que emplea la mirada de un narrador que funciona como ser actuante y ser contemplativo para mostrar a una ciudad a la cual se la describe y desarrolla como si se tratara de un personaje más del cuento. Se inicia describiendo una urbe vista borrosamente desde detrás de una cortina de agua formada por una llovizna azotada por el viento. En una ilustración o evocación de una falacia patética, con un tinte metaficticio, el narrador/protagonista, Mario (a su vez un escritor que redacta una escena similar a la que leemos en el primer nivel diegético de la ficción) y la ciudad comparten el mismo estado de ánimo: “Comencé a recordar mi creación. En el cuento, el personaje Mario y todo a su alrededor se iba pareciendo a mí” (Aguilar Monsalve 2001, 1). El día lluvioso sirve de marco al estado optimista, alegre y renovado del protagonista que deambula en la frescura y novedad de la primavera. Tal como la naturaleza, él también ha terminado de crear; ha redactado un cuento para enviarlo a un suplemento dominical. Eventualmente, el tumulto de la calle lo asalta y perturba su paz.

El focalizador escoge no concentrarse en la ciudad ruidosa habitada por los vestigios de un mitin político, sino admirar a la que se deslumbra a lo lejos, escondida bajo la bruma: “Más allá, la ciudad se perdía en un suburbio boscoso y umbrío” (21). El espacio urbano resalta como lugar de sosiego al protagonista-narrador que continúa su marcha hacia las oficinas del periódico *Retazos*, a donde va a entregar su cuento. Al regresar y atravesar el mismo lugar descrito antes, su mirada se concentra más en la gente que en la ciudad. Percibe a Pearl y se fascina con la cantante. A partir de allí le dedica gran parte del espacio narrativo: “La cantante era muy atractiva: tenía una voz de suspiro, una figura estirada de estrella de cine; el pelo rubio, casi blanquecino, una tez nívea, los labios carnosos, liberados y los ojos sedosos de un azul mediterráneo” (22). La mirada deja de enfocar el espacio abierto de la ciudad y se posa sobre sus habitantes y la metrópolis se convierte en un sitio compuesto de seres vivientes, más que objetos inanimados o lugares escénicos bañados por la lluvia o golpeados por el viento.

Mario se reúne con Pearl en un café. Allí, la voz narrativa provee una visión de los pensamientos interiores del narrador/protagonista que diserta sobre la naturaleza de las relaciones humanas, la actitud de las mu-

jeros y la futilidad del encuentro. Al desilusionarse con Pearl, el narrador/protagonista vuelve su mirada a la ciudad: “Permanecí un largo rato escuchándola; monopolizó la conversación. Luego osé mirar el más allá de los dos y me tropecé con la penumbra azul marina de la media tarde” (23). La ciudad, como espacio físico, aparece para el protagonista una vez más como ente de refugio ante la inquietud derivada de la inestabilidad de las relaciones humanas. Mira a la ciudad para escaparse de sus habitantes.

La primavera se convierte en otoño, o se ratifica la sugerencia inicial de que quizá se trataba de la primavera. La ciudad afuera refleja el fin del ciclo creativo, en vez del principio: “El frío continuaba y las hojas secas dormitaban en las aceras” (24). Al sonido provocado por la caída de la lluvia y el crujir del viento lo reemplaza la melodía de la canción “Las hojas muertas” tarareada por el narrador/protagonista. La escena otoñal sirve de cuadro propicio al segundo encuentro entre Pearl al exponer la falta de comunicación entre las personas: “Caminamos por la plaza... sin diálogo, sin recriminaciones, solo en el presente” (24). Para asentar su soledad, el narrador fungiendo ser contemplativo, se observa a sí mismo como “marino sin barco” que se “ahogaba en la niebla inmundada de la nada” (25). La ciudad se levanta como trasfondo apropiado a la presentación de dos seres que fracasan en su intercambio humano y el cuento cierra con su mutua aceptación de la derrota: “—Ya no te veré más, ¿verdad? —gimoteó con una hebra de voz. —No —le contesté” (25).

“Trasluz en el sótano” de *Dejen pasar el viento* sugiere a la ciudad como espacio de refugio a donde los personajes religiosamente se escapan a fin de respirar y abandonar el ambiente asfixiante del pueblo, o zona no urbana, en donde viven. No obstante, “Trasluz en el sótano” se concentra más en presentar cómo se relacionan los personajes en su espacio más que en ofrecernos el área geográfica como protagonista de la historia. Este cuento surge como evidencia del talento del narrador de manejar artísticamente la información para entregar finales inesperados. La historia la entrega la voz narrativa de un observador extradiegético y versa sobre la vida de Adolph von Shiller, un profesor de literatura de una universidad de artes liberales en un lugar no determinado de Europa occidental. Se casa con Ingrid Moeller, la hija de un magnate, y se establece definitivamente en el lugar. El texto se vale de la llegada de un forastero, Milo Voyt, que busca a Shiller para crear la tensión narrativa. Su presencia provoca los enigmas tradicionales de este tipo de historias: ¿Quién es? ¿Por qué busca a

von Shiller? ¿Qué nos revelará del pasado del profesor von Shiller? Leemos las páginas en procura de las respuestas. Al final, el cuento cumple con las convenciones narrativas de entregar las respuestas propias de la ficción policíaca. Nos enteramos que von Shiller había cometido un asesinato con Milo, su cómplice, y que había llegado a la universidad huyendo de su pasado. Durante un enfrentamiento entre von Shiller y Milo, el profesor mata al forastero para proteger su nueva identidad. Un detective brillante y tenaz descubre que von Shiller ha cometido el asesinato del forastero. Sin embargo, lo que se destaca del cuento dista de la manera con que sigue las normas narrativas, sino de cómo las viola.

“Trasluz de un sótano” termina ofreciéndonos un final que cada lector debe interpretar para saciar su deseo de saber el final de la historia. Termina cuando el resuelto e incansable detective le explica a von Shiller que sabe que está relacionado con el crimen. A consecuencia de esto, los lectores esperamos que el cuento termine con von Shiller juzgado y encarcelado. Mas el cuento termina así: “Cerró su computadora. Bebió agua. Se secó la transpiración; su cansancio iba más allá de un recuerdo. En lo alto, se aletargaban los pasos y la voz de Ingret. Apagó la luz del sótano, las tinieblas erraban y se daban la mano con el espíritu. El silencio dejaba escapar su perfume” (139).

El final del cuento sugiere múltiples desenlaces, y ninguno de ellos se relaciona con el esperado: que von Shiller termine en prisión. El que von Shiller cierre la computadora implicaría que quizá un escritor, el mismo von Shiller, haya redactado el cuento que leemos. Y que la historia entera se trate de simplemente una invención, que opera en un plano metaficticio. No hay identidades secretas, ni crímenes, ni castigos. Se podría igualmente interpretar el fin aseverando que von Shiller emplea la narración como catarsis para purgar las penas por el crimen que, efectivamente, cometió como lo indicaría la penúltima oración del cuento: “Apagó la luz del sótano, las tinieblas erraban y se daban la mano con el espíritu” (139). Aludiendo al título, “Trasluz en el sótano”, se podría defender la propuesta de que von Shiller al escribir el cuento ve la luz y descubre su naturaleza en el sótano; allí se percata de que posee la capacidad de matar. Otra posibilidad de interpretación del final podría ser que el detective no lo haya podido atrapar, por tanto, él seguiría con su existencia. Esta explicación se apoya en el hecho de escuchar los pasos de Ingret en la parte superior del sótano, una señal de que la vida sigue igual. Otra posibilidad

la constituye el que esté aguardando el juicio y se le permita trabajar en casa. En realidad, lo único que podemos aseverar con certeza es que el silencio lo inundará todo, con su perfume, como manifiesta el narrador. El terminar la historia con una serie de conjeturas en vez de aseveraciones concretas, la colocan en el ambiente posmodernista de no favorecer ni dar supremacía a ninguna versión y en su lugar entregar diferentes versiones, permitiendo que el lector seleccione la que le parezca más creíble desde su punto de vista.

El cuento culmina con el silencio del narrador que construye la historia en el marco extradiegético como del narrador intradiegético e hipodiegético que parece también controlar la presentación de la historia. Carecemos de acceso a la resolución del cuento porque todas las voces narrativas y narradores escogen silenciar sus voces y dejar el final así, abierto. La alusión al teatro del absurdo y a la obra de Ionesco que se menciona el momento en que el detective llega para interrogar a von Shiller, podría ofrecer las respuestas a la falta de un final. El teatro del absurdo altera nuestra percepción de causa y efecto proponiendo que no existe y que en realidad vivimos en un mundo absurdo, carente, precisamente, de causa y efecto. Por lo tanto, una historia no debe culminar con un final como se esperaría bajo circunstancias normales. La prosa artificioamente hilada nos brinda una historia que nos atrapa y que seguimos para resolver los enigmas propios de la ficción policíaca, pero se desvía de las tradiciones del género y nos desafía a deducir y escoger por nosotros mismos un cierre al cuento.

En resumen, la narrativa de Luis Aguilar Monsalve explora la representación de la realidad en niveles que sobrepasan los postulados de la narrativa fantástica al añadirle fases que los colocan dentro de la narrativa contemporánea y posmoderna. Se nota un interés por alejarse y retratar, simplemente, desde la mimesis, la realidad y un afán constante de descubrir nuevas posibilidades de contar y de ofrecer modelos que caben dentro del simulacro, la realidad virtual y los patrones simulados que cuestionan la persistencia del tiempo real. Dentro de este modelo, aparece recurrentemente una predilección por contar la ciudad como espacio en el que los seres humanos luchan, a menudo sin éxito, por comunicarse bajo el manto silencioso de ciudades investidas de características propias de seres vivientes. La dinámica narrativa de Luis Aguilar Monsalve revela su gran talento como narrador. La prosa tan cuidadosamente trabajada entrega textos que

pueblan niveles interpretativos que exceden los dos que se mencionan en este trabajo. ❖

Lista de referencias

- Aguilar Monsalve, Luis. 1986. *A través de una rendija*. Somerville, NJ: Slusa.
- . 1995. *Huellas y silencios: cuentos*. Ambato: Montalvo y Bolívar.
- . 1999. *El umbral del silencio*. Quito: El Conejo.
- . 2000. *Breve antología del relato*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay / Universidad de Cuenca.
- . 2001. *La otra cara del tiempo: cuentos*. Quito: Letramía.
- . 2002. *Dejen pasar al viento: cuentos*. Quito: Eskeletra.
- . 2008. *En busca de sor Edwina Marie: novela*. Madrid: Editorial Verbum.
- . 2010. *Mínimo mirador: microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- . 2019. *If winter comes: microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- Alalquiaga, Celeste. 1992. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: Universidad de Michigan.
- Calvino, Italo. 1992 [1972]. *Las ciudades invisibles*. Traducido por Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Donoso Pareja, Miguel. 2008. *Cuento ecuatoriano contemporáneo (1927-2008)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- García Canclini, Néstor. 1997. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Molesworth, Charlos. 1991. "Discourse and the City". *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, editado por Mary Ann Caws. Nueva York: Gordon and Breach, 12-23.
- Poster, Mark. 1995. "Postmodern Virtualities". *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, editado por Mike Featherston y Roger Burrows, 75-95. Thousand Oaks: Sage.
- Rogers, Don. 2003. Presentación. En Luis Aguilar Monsalve, *Dejen pasar al viento*.
- Sacoto, Antonio. 2003. *El cuento ecuatoriano, 1970-2002*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2007. *El cuento ecuatoriano, 1970-2006*. 2.^a ed. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vallejo Corral, Raúl. 1990. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito: Libresa.
- Viteri, Eugenia. 1998. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. 5.^a ed. Quito: edición de la autora.
- Yáñez Cossío, Alicia. 1999. Presentación. En Luis Aguilar Monsalve. *El umbral del silencio*.

**José de la Cuadra, intelectual poliédrico:
entre literatura y política**

*José de la Cuadra, a Multifaceted Intellectual:
Between Literature and Politics*

MARLENE MORET

Université Toulouse - Jean Jaurès, Francia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.7>

Fecha de recepción: 6 de enero de 2020
Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2020



RESUMEN

El escritor ecuatoriano José de la Cuadra (Guayaquil, 1903-1941) ha sido consagrado por el arte de su narrativa. No obstante, pocos trabajos han destacado la complejidad ideológica que se puede rastrear en sus escritos que no pertenecen al ámbito literario. La autora estudia aquí tres aspectos de su trayectoria intelectual: primero, el legado de su origen social que le facilita el acceso a puestos de poder gracias a su labor en diarios y revistas de Guayaquil; luego, las estrategias que despliega para lograr un reconocimiento como intelectual y escritor, a nivel nacional e internacional; por último, las contradicciones del militante socialista que termina ocupando cargos políticos en regímenes no democráticos.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, José de la Cuadra, literatura, Grupo de Guayaquil, historia, ideas, intelectuales, periodismo.

ABSTRACT

The Ecuadorian writer José de la Cuadra (Guayaquil, 1903-1941) has been consecrated for the art of his narrative. Nevertheless, few documents have drawn attention to the ideological complexity that can be traced in his works written outside of the literary realm. Here, the author studies three aspects of José de la Cuadra's intellectual trajectory: first, the legacy of his social origins which facilitated his access to positions of power due to his work in Guayaquilean newspapers and magazines; then, the strategies he deployed to achieve recognition as a writer and intellectual at the national and international level; and finally, the contradictions he embraced as a militant socialist who went on to occupy political positions in non-democratic regimes.

KEYWORDS: Ecuador, José de la Cuadra, literature, Grupo de Guayaquil, history, ideas, intellectuals, journalism.

“NO ES LA condición de clase la que determina al individuo, es el sujeto el que se determina a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase”. Se puede aplicar esta reflexión de Pierre Bourdieu sobre la relación del intelectual con el poder (2012, 31) a la trayectoria intelectual de José de la Cuadra.

A José de la Cuadra Vargas se lo reconoce como una de las figuras más importantes de las letras ecuatorianas, presentándolo a menudo como precursor del realismo mágico, sin salir de esta perspectiva estrictamente literaria. El hombre ha quedado oculto detrás de su obra: poco se ha indagado sobre el De la Cuadra periodista, profesional y hombre político, excepto en estudios de Michael Handelsman (2011) y Humberto Robles (1989), que han sido guías esenciales para nuestra reflexión sobre la trayectoria intelectual de José de la Cuadra. Veremos que este autor se expresó bajo múltiples facetas, como cuentista, periodista, miembro de la

clase alta guayaquileña, militante socialista y funcionario del ejecutivo del gobierno de Enríquez Gallo, entre otros muchos compromisos.

En primer lugar, se analizará el papel del medio social en el que José de la Cuadra nace y se desenvuelve sin apartarse del mismo, como motor de integración que le permite acceder a responsabilidades profesionales y políticas. En segundo lugar, se estudiarán las estrategias que desplegó para lograr un reconocimiento como intelectual y escritor, a nivel nacional e internacional. Por último, nos detendremos en las continuidades y contradicciones del militante socialista que terminó ocupando cargos políticos en regímenes autoritarios a través de sus relaciones con otros intelectuales.

EL ORIGEN SOCIAL: UNA HERRAMIENTA PARA ACCEDER A RESPONSABILIDADES PROFESIONALES, CULTURALES Y POLÍTICAS

Partiremos de los elementos de autodefinición que podemos encontrar en algunos textos de José de la Cuadra. En la publicación de los cuentos premiados por la revista literaria madrileña *Novelas y Cuentos*, en agosto de 1932, encontramos un resumen biográfico escrito con seguridad por el propio de la Cuadra, aunque no lleva firma de autor,¹ en el que reivindica sus orígenes vascos. Cito el primer párrafo:

Nació en Guayaquil (Ecuador) a fines del año 1903. Después de los estudios elementales, cursó la carrera de Leyes, licenciándose en Derecho. Este joven y ya notable escritor desciende de familia vasca, oriunda del valle de Somorrostro, del partido judicial de Balmaceda, radicada en Guayaquil durante la Colonia (De la Cuadra 1932, 2).

Su educación primaria la recibió en su casa, algo normal en la sociedad alta de la época. Ingresó a los 11 años en el Colegio Nacional Vicente Rocafuerte (RCNVRa 1921, C).² Es relevante el acceso a la enseñanza secundaria en este centro escolar, pues en aquel entonces reunía a docentes de gran riqueza cultural e ideología laica, con curiosidad metodológica

-
1. Los autores tenían que enviar sus notas biográficas a los editores.
 2. Este número presenta la sinopsis de los alumnos matriculados; se puede observar que José de la Cuadra frecuenta dichas aulas desde el 1 de abril de 1914. Así mismo, apunta que De la Cuadra nació el 3 de septiembre de 1902 y medía 1,62 m.

en cuanto a pedagogía activa.³ Constituyó una apertura intelectual que permitió a De la Cuadra salir del marco conservador de su clase social. Después de terminar el bachillerato, siguió en el Colegio Nacional Vicente Rocafuerte como bibliotecario⁴ y profesor suplente: sabemos, por ejemplo, que en 1929 fue profesor de Moral⁵ de Demetrio Aguilera Malta (Vera 2015, 14).

Esta apertura no es contradictoria con la consolidación de la posición social del joven De la Cuadra en el espacio oligárquico guayaquileño, especialmente con su matrimonio con Inés Núñez del Arco, cuencana, el 2 de marzo de 1929.⁶ Una foto y una nota de una treintena de líneas en la primera página de la revista *Páginas Selectas*, destacan la categoría social a la que pertenecen los novios.⁷

Esta foto revela la estrecha relación de las dos familias con los poderes militar, político y religioso. Entre los testigos aparecen “por parte de la desposada el coronel don Alberto Romero, jefe de la Zona Militar; don Ángel Lofruscio, doctor Darío Rogelio Astudillo, vicario de la Diócesis”, y “por parte del novio el doctor José Darío Moral, gobernador de la provincia; doctor Carlos Arroyo del Río”.⁸ Aparece además el poder académico con un tercer testigo: J. M. García Moreno,⁹ rector de la Universidad de

-
3. A modo de ejemplo, véanse los artículos publicados en la *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte*: “Las Escuelas Técnicas profesionales del colegio y su marcha actual. La Escuela de Pedagogía” (1940b, 81), y el de Humberto Mata, “La educación activa o escuela del trabajo” (1929, 67-8).
 4. En 1923, según Pérez Pimentel, URL.
 5. Según Pérez Pimentel (URL), fue contratado como profesor de Moral y de Gramática en 1928.
 6. Numerosos son los trabajos que afirman que José de la Cuadra se casó el 24 de marzo de 1928. Véase por ejemplo la fecha que da Miguel Donoso Pareja en el artículo “Breves consideraciones sobre este anejo” (2004, 227).
 7. La nota se llama: “Enlace de la Cuadra-Núñez del Arco” y reza así: “El día Sábado 2 de Marzo, unieron sus destinos con los indisolubles lazos del matrimonio el atildado escritor i distinguido miembro del foro guayaquileño doctor José Vicente de la Cuadra con la espiritual damita de la sociedad cuencana señorita María Inés Núñez del Arco i Andrade”. Sigue la lista de los testigos (*Páginas* 1929, s. p.).
 8. Carlos Arroyo del Río formó parte del jurado de la tesis doctoral de José de la Cuadra. Era decano de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Guayaquil y era una estrella ascendente puesto que en 1933 fue nombrado rector de la Universidad de Guayaquil. Desde los 20 años ocupó puestos de responsabilidad a nivel local y a los treinta ocupó un escaño en el Senado. Entre 1940 y 1944 fue presidente de la República.
 9. José Miguel García Moreno (1893-1967). Abogado y profesor de Derecho en la Universidad de Guayaquil; en 1935 fue elegido vicerrector y en 1945, rector.

PÁGINAS SELECTAS

Enlace de la Cuadra—Núñez del Arco



El día Sábado 2 de Marzo, unieron sus destinos con los indisolubles lazos del matrimonio el atildado escritor i distinguido miembro del foro guayaquileño doctor José Vicente de la Cuadra con la espiritual damita de la sociedad cuencana señorita María Inés Núñez del Arco i Andrade.

Ilustración 1. Fotografía de la boda de José de la Cuadra e Inés Núñez del Arco. *Páginas Selectas*, IV (54), febrero-marzo de 1929.

Guayaquil, el mismo a quien De la Cuadra dedicará dos años más tarde el cuento “¿Castigo?” de *Repisas*: “Al doctor J. M. García Moreno, que sabe cómo esta fábula se arrancó angustiosamente a una realidad que, por ventura, se frustró” (1958, 280). Estas relaciones con García Moreno, Arroyo del Río e Izquieta Pérez¹⁰ pudieron ser benéficas para que un recién gra-

10. Leopoldo Izquieta Pérez (1879-1948), “Catedrático de Terapéutica de la Facultad de Medicina” (De la Cuadra 1927), aparece en momentos clave de la vida de José de la Cuadra. Fue miembro del jurado de su tesis doctoral, y padrino de su matrimonio eclesiástico en 1929. En el pie de la foto del enlace se dice que Izquieta era presidente de la Cámara de Comercio Internacional (*Páginas* 1929, s. p.). En 1940 fue director general de Sanidad (*Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* 1940, 81).

duado de abogado accediera a la docencia universitaria, lo que ocurrió en 1933 (RUG, 301).

Este legado familiar no se limita a una posición social y económica privilegiada. Se puede observar a través de sus escritos algo mucho más complejo y profundo, revelado por los seudónimos que utiliza De la Cuadra en sus primeros escritos hasta 1929: destacan una búsqueda literaria y familiar reivindicada entre arte, orígenes vascos legendarios y juegos identitarios.

En 1920 utiliza un primer seudónimo, Palmerín, para firmar “Guayaquil Nocturno”, “Filosofando-El Escepticismo” y “Vida extranjera”.¹¹ Es obvio el eco de las conocidas novelas medievales de la serie de los *Palmerines*: *Palmerín de Oliva* (1511), *Palmerín de Inglaterra* (1547), etc. Al retomar a este héroe de las novelas de caballerías que fueron censuradas por la pluma de Cervantes en *El Quijote*, José de la Cuadra se ubica en la misma línea cervantina: en sus tanteos literarios, el escritor ecuatoriano adopta igualmente una mirada escrutadora de su espacio y sociedad.

Con el segundo seudónimo, Ruy Lucanor, firma en 1923 y 1924 dos artículos y un cuento, los tres publicados en el diario *El Telégrafo*, en el que dirigía la página “Para la Mujer y el Hogar”: “En los dominios de Su Majestad el Niño. La alegría de la Casa Cuna”,¹² “Los folletines de *El Telégrafo*”¹³ y “Nieta de Libertadores”.¹⁴ Dicho seudónimo remite al legendario Rodrigo o Ruy Díaz de Vivar (siglo XIII) y a la obra *El Conde Lucanor o Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (siglo XIV). Otra referencia legendaria y medieval.

El tercer seudónimo, Ortuño Zamudio, solo lo utiliza una vez, en 1929, para firmar el cuento “Sueño de una noche de Navidad” (1929a). De la Cuadra reivindicaba ahí sus orígenes vizcaínos.¹⁵ Siguiendo esta pis-

11. “Palmerín fue el primer seudónimo de José de la Cuadra. Me lo señaló Hernán Rodríguez Castelo durante una entrevista telefónica en diciembre de 1994. La identificación pudo ser confirmada por un ejemplar del n.º 13-14 de la revista *Ariel*, conservado en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit de Quito, en la mención manuscrita “José de la Cuadra” fue añadida por un lector desconocido al lado del “Palmerín” que cierra el texto “Guayaquil Nocturno” (Patiño 1996, 61).

12. Este artículo trata sobre un orfanato de Guayaquil (De la Cuadra 1924b, 8).

13. “El encabezamiento del artículo reza así: “La necesidad del Folletín. Sus lectores. El encanto de las novelas folletinadas. El primer regalo a los lectores” (De la Cuadra 1924c, 8)

14. De la Cuadra 1958, 4-20. Este cuento, fechado en octubre de 1923, fue publicado en *El Telégrafo* el 2 de septiembre de 1925.

15. En la nota biográfica antes mencionada, De la Cuadra (1932, 2) se reivindicaba de “familia vasca, oriunda del valle de Somorrostro, del partido judicial de Balmaceda, radicada

ta, hemos encontrado a un tal Íñigo Ordóñez de la Cuadra, hijo de Ordoño¹⁶ Zamudio, quien sirvió al rey don Fernando el Católico (Gottheil 1917, 206). Es muy probable que José de la Cuadra conociera a estos personajes y se sirviera de sus nombres para crear sus seudónimos. Con estos tres heterónimos, José de la Cuadra juega entre introspección reivindicativa y placer literario de la leyenda.

JOSÉ DE LA CUADRA, ESTRATEGA EN EL MUNDO DE LAS LETRAS

Los orígenes y el entorno aristocráticos de José de la Cuadra no eran suficientes para consolidar su posición en el mundo de las letras. En Ecuador de la primera mitad del siglo XX, los intelectuales aún batallaban por obtener reconocimiento y sobre todo para encontrar soportes editoriales. Por consiguiente, José de la Cuadra desplegó estrategias para lograr la difusión de su obra, como intelectual y escritor, a nivel nacional e internacional.

a) José de la Cuadra y la prensa

Una precisión es necesaria: De la Cuadra se definió como cronista,¹⁷ no como periodista. Hasta principios de los años 1930, ser periodista solo correspondía a las labores informativas menos nobles. Ciertamente es que los orígenes de José de la Cuadra le facilitaron el acceso al campo de la prensa y a la publicación de sus escritos. Entre 1918 y 1920, siendo alumno del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte, aprovechando la ebullición literaria que había en dicho centro de educación secundaria, escribió en las revistas *Melpómene*, *Revista Científica y Literaria*, en *Fiat Lux*, en la *Revista Literaria Mensual* y en la *Revista Juventud Estudiosa*.

Después de ingresar en 1921 a la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Guayaquil, De la Cuadra no tiene revista fija. Entre 1922

en Guayaquil durante la Colonia" (De la Cuadra 1932, 2). Además, en una entrevista realizada en enero de 1995, su hija, Olga de la Cuadra, nos recordó que estos orígenes vascos eran importantes para su padre.

16. Ortuño, escogido por De la Cuadra, es una variante de Ordoño.

17. En la nota biográfica citada anteriormente, De la Cuadra se define como "representante, como cronista, de varias revistas españolas y americanas en Ecuador" (1932, 2).

y 1924, publica en revistas como *Ciencias y Letras*, *La Ilustración*, *Cosmos*, *Bohemia* y *Germinál*, de la cual era director junto con Colón Serrano,¹⁸ al que había conocido en el colegio. En el lapso de dos años, 1924-1925, De la Cuadra da un doble salto en el reconocimiento como autor y en el ascenso en el poder literario, pues, por un lado, se efectúa su ingreso en *El Telégrafo*, para dirigir la “Página Literaria” y colaborar en la página femenina semanal “Para la Mujer y el Hogar”; por otro, se publica el volumen de dos cuentos *Oro de Sol* (1924) y *Perlita Lila* (1925). El director de *El Telégrafo* era José Abel Castillo, padre de Abel Romeo Castillo, quien como veremos permitirá a De la Cuadra entrar en contacto con revistas europeas. De la Cuadra, en una fotografía de grupo de toda la plantilla del diario donde trabajaba, y publicada el 2 enero de 1924 con el título “Los que hacen *El Telégrafo*”, ocupa un lugar estratégico. En primera fila, sentados se encuentran los tres redactores del diario guayaquileño: De la Cuadra, Adolfo H. Simmonds y E. Alfonso Andrade.¹⁹

Se puede observar que hasta 1928, los escritos de De la Cuadra no logran traspasar las fronteras del Ecuador. Editar en aquel tiempo no era sencillo: o se editaba por cuenta del autor, participaba en un concurso, o el autor se convertía en editor. En este aspecto, De la Cuadra no era hombre de negocios como supieron serlo Benjamín Carrión, Alfredo Pareja Diezcanseco y Pedro Jorge Vera, ya que todos fueron dueños de una editorial.²⁰

Ya presentada su tesis de grado en junio de 1927 (tan solo será defendida en 1928), De la Cuadra accede pronto a puestos de poder en la vida intelectual guayaquileña. A partir de septiembre de 1927, su nombre figura como colaborador y luego, desde septiembre de 1928 hasta enero de 1932, como abogado y redactor de la empresa editorial guayaquileña *Páginas Selectas*. Se trataba de una revista cultural, literaria y mundana, destinada a la clase alta ilustrada de la ciudad, como se puede deducir de

18. De la Cuadra dedicó el cuento “El Sacristán” a Colón Serrano Murillo (1900-1991), recogido en *Repisas*, 1931.

19. En la foto se ve a tres delfines que se encuentran bajo la protección de los barones de la prensa ecuatoriana de aquel entonces, quienes, como apunta el mismo documento, se encuentran en segunda fila y sentados: Carlos Alberto Flores (Redacción), Manuel Eduardo Castillo (director), J. Santiago Castillo (gerente), José Vicente Peñafiel (jefe de Redacción), Pedro E. Gómez (Administración), Teodoro Alvarado B. (regente).

20. Estas son, respectivamente, la editorial Atahualpa (Quito), la editorial Bolívar (Guayaquil), y Vera & Cía Editores.

los anuncios y de ciertas secciones.²¹ En junio de 1928, en *Páginas Selectas* se publica un artículo presentado a la manera de los caligramas de Apollinaire, felicitando al “Señor doctor José de la Cuadra” por la defensa de su tesis (De la Cuadra 1928). Si nos fijamos en este caligrama y lo comparamos con los de *Guásinton. Historia de un lagarto montuvio. Relatos y crónicas*, novela publicada por diligencia del mismo autor cuando era miembro del gobierno presidido por el coronel Alberto Enríquez Gallo (1937-1938), se puede colegir que De la Cuadra utilizó esta página de la que estaba a cargo para promocionarse, puesto que la nota de enhorabuena no solo menciona el acontecimiento, sino que también describe las características de José de la Cuadra de manera ditirámica.²² Años más tarde, en 1938, De la Cuadra recurre a los Talleres Gráficos de Educación para imprimirlo. Ahora bien, estos Talleres eran la imprenta oficial del Estado ecuatoriano.

Incluso De la Cuadra no dudó en aprovechar la tribuna que le daba *Páginas Selectas*, como redactor, para promocionar su obra literaria. Leemos por ejemplo en una reseña anónima sobre “Sueño de una noche de Navidad”, publicada en febrero de 1930, que “la obra de que nos ocupamos en estas líneas, mereció injustamente el segundo premio en prosa en los Juegos Florales organizados por la Sociedad El Belén del Huérfano celebrado en Guayaquil el 23 de diciembre de 1929” (De la Cuadra 1930a, s. p.).

En resumen, los escritos de José de la Cuadra logran tener un alcance de recepción nacional gracias a su colaboración en diarios guayaquileños como *El Telégrafo*, *La Prensa*, y sus responsabilidades en revistas como *Savina* y *Páginas Selectas*. El punto en común de estos órganos de prensa es su corte liberal y progresista.

Un documento fotográfico ilustra de manera muy llamativa la posición estratégica alcanzada por De la Cuadra, siendo un jovencísimo abo-

21. Algunos anuncios versan sobre restaurantes de lujo (ejemplo: El Fortich), y la revista tiene secciones sobre el mundillo como “Pompas del Gran Mundo” (*Páginas* IV [56], s. p.) o relata eventos de la élite, como la boda del propio José de la Cuadra.

22. Cito el inicio del caligrama y sin su estética por obvias cuestiones de espacio: “Tenemos verdadera complacencia al publicar la fotografía de nuestro talentoso amigo, literato i compañero de faenas en esta revista, con ocasión de su magnífico examen que, para obtener su grado de doctor en Jurisprudencia, rindió en los primeros días del presente mes en los Salones de Actos de la Universidad del Guayas, en el que fue honrado con la calificación de diez, equivalente a sobresaliente, mui merecida desde luego dados sus antecedentes de buen estudiante, su inteligencia, seriedad i buenas maneras” (1928, s.p.).

gado,²³ en el cruce de los poderes sociales y políticos, gracias a su trayectoria en la prensa guayaquileña. Se trata de una foto de grupo, titulada “Ecos del agasajo al Dr. Baquerizo Moreno en *El Telégrafo*” (De la Cuadra 1930b), publicada en *Páginas Selectas* de agosto de 1930 (figura 2). José de la Cuadra (n.º 15) se ha colocado en posición estratégica entre los directores de *La Prensa*” (n.º 2), *La Opinión Pública* (n.º 3), y *El Telégrafo* (n.º 12). La crema y nata del mundillo mediático y político guayaquileño rodea a nuestro escritor, presentado como “Dr. José de la Cuadra, Cónsul General de Honduras²⁴ en este puerto i abogado de la Empresa editora de PÁGINAS SELECTAS” (De la Cuadra 1930c).

Ahora bien, esta posición de poder la mantendrá casi hasta el final de su vida, colaborando tanto para *El Telégrafo* como para *Páginas Selectas* y *La Prensa*, como lo atestigua Alejandro Carrión en una carta que le escribe a Pedro Jorge Vera el 15 de agosto de 1938: “No sé si tú podrías ver un lugar en el diario *La Prensa* que, según una categórica afirmación tuya, controla en gran parte el doctor de la Cuadra, tu segundo padre” (Vera 2002, 91).

b) En el espacio internacional

La proyección internacional de José de la Cuadra ha sido modesta a pesar de sus intentos. José de la Cuadra intentó primero darse a conocer como traductor de escritos portugueses. Tradujo al español y publicó en *Páginas Selectas* (octubre de 1928) el artículo “Latinos”, de Eduardo de Faria. Dos años y medio más tarde, la revista quiteña *Proteo* anuncia que se ha publicado en Coimbra (Portugal) en la revista *A voz do Calhabé*, en el número correspondiente a abril-mayo de 1931, un artículo firmado por Nuno Beja que recapitula el recorrido literario de José de la Cuadra (Beja 1931). Luego, utilizó su relación con Abel Romeo Castillo, hijo del director de *El Telégrafo*, que había sido compañero de colegio y residía en España, para acceder a los círculos literarios españoles. En 1928, De la Cuadra había escrito sobre él, en *Páginas Selectas*, un artículo diti-rám-

23. Recordemos que defendió su tesis de grado en junio de 1928.

24. Esta función de cónsul de Honduras consistía ante todo en una relación bilateral en lo que competía a los negocios que se mantenían en la ciudad portuaria. Recordemos que otros intelectuales ecuatorianos fueron cónsules de su país: César Arroyo en Marsella, Benjamín Carrión y Jorge Carrera Andrade en El Havre.



Ilustración 2. “Ecos del agasajo al doctor Baquerizo Moreno en *El Telégrafo*”. *Páginas Selectas*, V (65), agosto de 1930, 1 (José de la Cuadra es el n.º 15).

bico;²⁵ Abel Romeo le ayudó a publicar tres cuentos en la revista literaria madrileña *Novelas y Cuentos*, en septiembre de 1931 y agosto de 1932.²⁶

25. “Es una de las mentalidades jóvenes de las que, en justicia, cabe se enorgullezca el Ecuador, i en especial, nuestra ciudad, en la que nació i vivió su infancia i los primeros azules días de su juventud este simpatiquísimo i realmente talentoso Abel Romeo Castillo i Castillo. Miembro de una familia donde no es don raro el talento, de una familia cuyos miembros son muy conocidos por su relevante intelectualidad, Abel Romeo, el último hijo del ilustre periodista don José Abel Castillo, director propietario del decano de la prensa nacional. *EL TELÉGRAFO*, no ha desmerecido de la tradición familiar, i antes bien, la ha enaltecido con su propio valor. Partido hace algunos años a Estados Unidos, ingresó a la Universidad de Columbia, donde cursó periodismo i se graduó. Pasó luego a Alemania, Francia e Italia. Actualmente reside en Madrid. En la villa i corte matritense cursó latín i griego previamente al ingreso a la Facultad de Ciencias i Letras, en la que se ha graduado ya de licenciado i pronto lo hará de doctor. Poeta originalísimo i de alto mérito, escritor castizo i nuevo a la vez, para Abel Romeo Castillo i Castillo, están abiertas de par en par las puertas del éxito definitiva”. (De la Cuadra 1929c, s. p.).

26. Con este último número en el que publicó “La vuelta de la locura” y “El maestro de escuela”, ganó un premio.

Por otra parte, como cónsul de Honduras en Guayaquil (funciones que desempeña en 1930), entra en contacto con el hondureño Rafael Heliodoro Valle, a quien había dedicado el cuento “El maestro de escuela” en su reedición de 1930.²⁷ Heliodoro Valle era redactor en México de la *Revista de revistas*, semanario del diario *Excélsior*. El 9 de mayo de 1932, desde Guayaquil, De la Cuadra escribe a Valle, que a la sazón se encontraba en México: “Quiero rogarle un nuevo servicio. Estoy escribiendo ahora cuentos regionales ecuatorianos: indios, montuvios. Tienen las narraciones hueso de lucha social, pero la carne es fácil de digerir por cualquier estómago plácido y delicado. Desearía colaborar con ellos en revistas o periódicos mexicanos. Si pagan, bien. Si no pagan, también. Ojalá usted me ayudara un poco en esto. Una recomendación bastaría, que luego escribiría directamente yo a las redacciones” (Hadatty 2005, 53). De hecho, De la Cuadra publicó el cuento “Merienda de perro” en 1932 en la *Revista de revistas*.

Asimismo nos consta que De la Cuadra publicó artículos, reseñas y cuentos en *Varietades-Revista de actualidad* de Bolivia (1929),²⁸ en la *Vida Femenina* de Montevideo²⁹ (1931-1932), en la *Revista Americana de Buenos Aires* (1933),³⁰ en la revista bonaerense *Claridad*³¹ (1933), en *Atenea, revista mensual de ciencias, letras y bellas artes* (1933)³² y en un periódico de Buenos Aires (octubre de 1938).³³

En resumen, a pesar de los esfuerzos desplegados (entre dedicatorias, artículos laudatorios y traducciones), esta proyección internacional fue limitada. En particular, observamos que su obra no tuvo ningún eco en Francia durante su vida.

27. “A Rafael Heliodoro Valle” (De la Cuadra 1958, 145).

28. La reedición de “En el día de la Raza: Madre España: estos hijos tuyos de Sud América” (De la Cuadra 1929b, 137-8).

29. “Aquella carta” y “Si el pasado volviera (cuento de año nuevo)” en 1931; “La cruz en el agua” y “Poemas ecuatorianos” en 1932d.

30. Publica sobre todo artículos, por ejemplo: “La iniciación de la novelística ecuatoriana” (n.º 109-10, mayo), “¿Feísmo? ¿Realismo?” (n.º 113-4, septiembre-octubre, 71-5).

31. *Claridad* 265. Buenos Aires: mayo de 1933.

32. Publicó “Personajes en busca de autor”. *Atenea, revista mensual de ciencias, letras y bellas artes*, X, n.º 95, Concepción, Chile, marzo de 1933, 24.

33. De la Cuadra publicó “La muerte de Alfonsina Storni”. Este artículo fue reproducido en *El Comercio* de Quito (1938b).

LA EVOLUCIÓN POLÍTICA DE JOSÉ DE LA CUADRA: DE INTELLECTUAL SOCIALISTA A MIEMBRO DE GOBIERNOS AUTORITARIOS

El compromiso político de José de la Cuadra se manifestó muy temprano, el mismo año que se fundó el Partido Socialista del Ecuador (1926), pues fue presidente de la Federación del Sur de Estudiantes Ecuatorianos y representante en Ecuador de la Federación de Estudiantes Hispanoamericanos, y como tal daba conferencias en la Universidad Popular de Guayaquil. Él mismo destacó estas funciones en su nota biográfica de 1932, ya mencionada al inicio de nuestra primera parte. En la misma biografía, leemos que José de la Cuadra “cultiva casi exclusivamente el cuento y la novela corta, que le han dado fama merecida en toda América, y actualmente prepara dos novelas grandes tituladas *Los monos enloquecidos*, visión de la jungla ecuatoriana, y *La presidencia del señor Orobio*, novela de crítica política hispanoamericana”. La mención de estos dos proyectos es de suma importancia, ya que el segundo no culminó en ninguna publicación y, que sepamos, nunca se lo ha vuelto a mencionar.³⁴ ¿De qué temas iba a tratar esta “novela de crítica política”? ¿Era un dictador el ficticio “señor Orobio”, como puede sugerir la paronomasia de Orobio con orobio? ¿Se aludía a una dictadura de la historia reciente del Ecuador? En cualquier caso, este proyecto pionero (en esa fecha no se habían publicado novelas de dictadura en América Latina)³⁵ revela el compromiso de José de la Cuadra por la democracia y el socialismo.

Ser “representante en Ecuador de la Federación de Estudiantes Hispanoamericanos” significa la oportunidad de establecer contactos internacionales; esta función política le permite profundizar las relaciones con políticos latinoamericanos, especialmente con los peruanos del APRA³⁶ como Luis Alberto Sánchez y Rosa Arciniega. Pero su compromiso político toma un giro a partir de 1933. Ese año, De la Cuadra denuncia el extremismo de la

34. La novela inconclusa *Los monos enloquecidos* se publicaría póstumamente (De la Cuadra 1958, 619-707).

35. El género de las novelas de dictadura solo empezaría después de la segunda guerra mundial, con *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera, 1946, o *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, 1946.

36. He tratado este aspecto en el IX Congreso Internacional de Peruanistas en Burdeos, celebrado en noviembre de 2018. Las actas de dicho evento se publicarán en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, as.tufts.edu/romancestudies/rcll.

izquierda que linda el fanatismo, sobre todo comunista, en el cuento “El Santo Nuevo. Cuento de la propaganda política en el agro montuvio”.³⁷ Este texto no reivindica una figura identitaria de la nacionalidad ecuatoriana como lo haría en 1937 con *El Montuvio Ecuatoriano*, sino que muestra a un ciudadano ingenuo y supersticioso. Este cuento contiene una dura crítica de la ideología revolucionaria exacerbada, representada por militantes comunistas, con la descripción irónica de un personaje que cree en Lenin como en Dios.

A partir de 1934, su situación toma un giro decisivo: su actividad como cuentista y como periodista va disminuyendo, y empieza a ejercer funciones gubernamentales. Lejos está el joven socialista del estadista al que vemos actuar a finales de los años treinta. En 1934 fue secretario del gobernador del Guayas, Rodolfo Baquerizo Moreno.³⁸ En 1935, ya tiene cátedra e imparte clases de Economía Política, para luego hacerlo con el Derecho Administrativo, Derecho Político y Ciencia de Hacienda (Pérez, URL). Entre 1937 y 1938, De la Cuadra es secretario general de la Administración Pública, formando parte, por lo tanto, del gobierno del general Alberto Enríquez Gallo.

La labor progresista de este gobierno ha conllevado a ocultar un acceso al poder que no pasó por la aprobación de las urnas. Podríamos pensar que De la Cuadra aún mantenía convicciones democráticas. Sin embargo, existe un documento muy importante, revelador de su visión de la política. Dos meses antes del final del gobierno de Enríquez Gallo, en una hoja volante del 4 de junio de 1938 titulada “Llamamiento a la Ciudadanía” (De la Cuadra 1938c) y firmada por “José de la Cuadra, Secretario General de la Administración Pública”, hace “un llamamiento patriótico a todos los sectores de la opinión i de la Prensa de toda la República” para que “indiquen nombres de ciudadanos conspicuos que puedan ser tomados en cuenta para la integración del nuevo Gabinete”. Los términos de “sentimiento nacional”, “armonizar las opiniones”, la semántica que remite a “la patria” pertenecen al contexto de la construcción de un Estado nacionalista, de la misma manera que el llamamiento a un consenso transpartidista en torno a nombramientos directos delata la voluntad

37. Este cuento fue publicado en la revista *Claridad* de Buenos Aires, n.º 264, 29 de abril 1933, 53-5. En 1938 fue incluido en la recopilación de cuentos *Guásinton*.

38. Dato obtenido en Pérez Pimentel (URL). Este gobernador era hermano menor de Alfredo Baquerizo Moreno, en cuyo entorno oscilaba De la Cuadra desde sus años de adolescente.

de obviar el proceso democrático. La deriva autoritaria es innegable. El mismo día y, así mismo, en una hoja volante conservada en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, varios intelectuales se suscriben a la llamada de José de la Cuadra: “En este momento en que toda la ciudadanía, como un solo hombre, respalda la actuación del Gobierno, nos creemos con derecho a responder a la invitación suscrita por el Secretario General de la Administración y exponer los nombres de los siguientes conciudadanos para Ministros de Estado”. Entre los firmantes se encuentra igualmente uno de los miembros del Grupo de Guayaquil, Demetrio Aguilera Malta.

En el mismo período, durante la Guerra Civil Española, se ha subrayado que José de la Cuadra no participa en las acciones colectivas de los intelectuales en Ecuador para apoyar a la República Española. “Casi todos los autores importantes de los años treinta apoyaron la República. Entre los ausentes destacan José de la Cuadra –que participó, sin embargo, en los homenajes en defensa a la España Leal– y el genial Alfredo Gangotena,

407

junio 4 - 1938

Llamamiento a la Ciudadanía.

Con el fin de que la formación del nuevo Gabinete que trata de organizar el Sr. Jefe Supremo de la República, el General Dn. G. Alberto Enríquez, responda a todas las exigencias de la opinión i sus miembros vengana constituir una garantía para los intereses racionales en estos instantes en que la Patria exige la cooperación de las más elevadas capacidades, el Primer Registrado de la Nación, hace un llamamiento patriótico a todos los sectores de la opinión i a la Prensa de toda la República, para que posponiendo intereses i afeciones particulares, indiquen nombres de ciudadanos conspicuos que puedan ser tomados en cuenta para la integración del nuevo Gabinete.

El Sr. Jefe Supremo de la República desea en estos momentos de unidad del sentimiento nacional, armonizar las opiniones para avivar el civismo, i de esta manera contemplar los sagrados intereses de la Patria.

QUITO JUNIO 4 DE 1.938.

(F) José de la Cuadra, Secretario General de la Administración Pública.

Imp. de EL TRIBUNO

que se mantuvo aparte de todo” (Binns 2012, 67). Podemos añadir que De la Cuadra no aparece entre los veinticinco artistas colaboradores³⁹ de *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos* (Carrión et al. 1938, III).

La evolución del pensamiento político de José de la Cuadra acrecentó tensiones con sus amigos del Grupo de Guayaquil, especialmente con Joaquín Gallegos Lara. En 1929, De la Cuadra había ayudado a Joaquín Gallegos Lara a entrar en la prensa burguesa de *Páginas Selectas*, para que publicara “Mamá-jiji” y “Cadena”, en la sección “Almacén de *Páginas Selectas*”. Pero sus ideas políticas empezaron a divergir en 1931 con la creación del Partido Comunista, al que se afilia Joaquín Gallegos Lara. Acabamos de ver, con el cuento “El Santo Nuevo”, lo que pensaba De la Cuadra de los militantes comunistas.

Un episodio que conocemos a través de la correspondencia entre Gallegos Lara y Benjamín Carrión y de los recuerdos del nieto de José de la Cuadra, Felipe Vega de la Cuadra, revela la complejidad de las relaciones entre De la Cuadra y Gallegos Lara. Encontrándose este último en 1932 en graves apuros económicos, De la Cuadra le regaló una máquina de escribir que le permitió tener cierta independencia económica, pues le servía para hacer traducciones al francés y al italiano (Carrión 1995, 90). Pero, cuenta su nieto, “se pelearon, por la división del Partido Comunista, y José de la Cuadra envió a una persona para que le quite la máquina” (Maldonado 2018). De las cartas a Carrión se puede deducir que la máquina le fue quitada después de finales de 1933, puesto que el 23 de septiembre de 1933, De la Cuadra escribe sobre “Gallegos Lara, el Suscitador” un artículo muy positivo en el suplemento sabatino *Semana Gráfica*, del diario *El Telégrafo* de Guayaquil (1933b). Esta anécdota pone de relieve la incipiente ruptura entre los escritores del Grupo de Guayaquil, a partir de 1933, por lo que De la Cuadra consideró una instrumentalización del arte por la política. No cabe duda de que no le gustaría la carta abierta

39. He aquí la nómina de todos los artistas colaboradores que aparecen al inicio de la obra colectiva: Benjamín Carrión, Gonzalo Escudero, E. Gil Gilbert, Jorge Carrera Andrade, Abel Romeo Castillo, Alejandro Carrión, Aurora Estrada y Ayala, G. Humberto Mata, Nelson Estupiñán Bass, Jorge I. Guerrero, Pedro Jorge Vera, Manuel Agustín Aguirre, José Alfredo Llerena, Hugo Alemán, Atanasio Viteri, Augusto Sacotto Arias, Jorge Reyes, Humberto Vacas G., Gonzalo Bueno, Eduardo Kingman, Alfredo Palacio, Alba Calderón, Galo Galecio, Leonardo Tejada y Diógenes Paredes.

que Gallegos Lara dirigió al socialista Jorge Rengel en mayo de 1935, en la que manifiesta claramente su afiliación al proyecto estalinista y a la revolución obrera y campesina en un marco de “ecuatorianidad” (CIALC 1987, 152). Esta ecuatorianidad en clave comunista era contradictoria con la concepción identitaria que De la Cuadra estaba elaborando en torno a la figura del Montuvio⁴⁰ (De la Cuadra 1937). Desde esta perspectiva, la recuperación de la máquina de escribir, arma del escritor, tiene un fuerte simbolismo.

Para terminar, volvamos sobre el proyecto de novela “La presidencia del señor Orobio, novela de crítica política hispanoamericana”. ¿Por qué De la Cuadra abandonó el proyecto de escribir sobre una figura política recurrente en el panorama político latinoamericano de aquella época? En 1932, aún no desempeñaba ningún cargo político y abordaba este tema desde el punto de vista del intelectual independiente. Dos años después se encontraba ya en la otra orilla, en contacto con la realidad del poder, sus matices y sus entresijos. ❖

Lista de referencias

- Aguilera Malta, Demetrio. 2015. *Siete lunas y siete serpientes*. Estudio introductorio por Raúl Serrano Sánchez. Quito: Libresa.
- Beja, Nuno. 1931. “José de la Cuadra”. *Proteo* 2. Quito: 40.
- Binns, Niall, director. 2012. *España y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Colección Hispanoamérica y la guerra civil española 1. Madrid: Calambur Editorial, SL.
- Bourdieu, Pierre. 2012. *Intelectuales, política y poder*. Prólogo y traducción por Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- Carrión, Benjamín, et al. 1938. *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*. Quito: Imprenta Talleres Gráficos Romero, bajo el auspicio de la Editorial Atahualpa, órgano del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador.
- Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe [CIALC]. 1987. *Los comunistas en la historia nacional. 1926-1986*. Guayaquil: Instituto de Investigaciones y Estudios Socio-Económicos del Ecuador.
- De la Cuadra, José. 1920a [Palmerín]. “Filosofando-El Escepticismo”. *Revista Juventud Estudiosa*. I (12): 184-5.
- . 1920b [Palmerín]. “Guayaquil Nocturno”. *Ariel* 13-4: 214-5.

40. La redacción del ensayo *El montuvio ecuatoriano* se sitúa entre 1935 y 1936.

- . 1920c [Palmerín]. “Vida extranjera”. *Ariel* 15-6: 231-2.
- . 1924a [Redactor]. “Los que hacen *El Telégrafo*”, *El Telégrafo*, 2 de enero, 3.
- . 1924b [Ruy Lucanor]. “En los dominios de Su Majestad el Niño. La alegría de la Casa Cuna”. *El Telégrafo*, 24 de enero, 8.
- . 1924c [Ruy Lucanor]. “Los folletines de *El Telégrafo*. La necesidad del Folletín. Sus lectores. El encanto de las novelas folletinadas. El primer regalo a los lectores”. *El Telégrafo*, 16 de febrero, 8.
- . 1926. “En el Día de la Raza, Madre España: estos hijos tuyos de Sud América”. *Savia* 17. Ilustraciones de J. Aspiazu V. y Salmerón de la Rosa.
- . 1927. “Del matrimonio en el Derecho Civil”. Tesis doctoral. Agosto. Guayaquil. Se encuentra en la Biblioteca del Departamento de Bienestar Estudiantil de la Universidad de Guayaquil.
- . 1928. “Señor doctor José de la Cuadra”. *Páginas Selectas*. III, 46: s. p.
- . 1929a [Ortuño Zamudio]. “Sueño de una noche de Navidad”. Con este cuento obtuvo el segundo premio en los Juegos Florales, organizados por la Sociedad de Caridad El Belén del Huérfano. Se publica al año siguiente en Guayaquil: Artes Gráficas Senefelder.
- . 1929b. “En el Día de la Raza, Madre España: estos hijos tuyos de Sud América”. *Variedades. Revista de actualidad*. La Paz: Librería Cervantes. s. f. [presumiblemente 1929, según Landázuri].
- . 1929c. “Sr. Dn. Abel Romeo Castillo i Castillo”. *Páginas Selectas* VI (59): s. p.
- . 1930a. “Señor doctor José de la Cuadra”, *Páginas Selectas* IV. Febrero (62): s. p.
- . 1930b. “Ecos del agasajo al Dr. Baquerizo Moreno en *El Telégrafo*”. *Páginas Selectas* V (65). Agosto: 1.
- . 1930c. “Sr. Dr. José de la Cuadra. Cónsul de Honduras”. *Páginas Selectas* V (66): s. p.
- . 1930d. “Del Concurso Literario de Páginas Selectas”. *Páginas Selectas* V (66): s. p.
Se puede observar el papel relevante de *Páginas Selectas* como organizadora, así como la “Asociación del Montuvio”, del “Concurso Literario “Exaltación del Montuvio”. La convocatoria se encuentra firmada por Rosa Borja de Ycaza (presidenta del Jurado), Modesto Chávez Franco y F. J. Falquez Ampuero (Jurados) y Rodrigo Chávez González (alias literario de Rodrigo de Triana, hijo de Modesto Chávez).
- . 1931. “Sueño de una noche de Navidad”. *Revista literaria Novelas y Cuentos*. III (142). Madrid: 20 de septiembre.
- . 1932. “La vuelta de la locura. (Cuentos)”. *Revista literaria Novelas y Cuentos*. IV (191). Madrid: 28 de agosto.
- . 1933a. “El Santo Nuevo. Cuento de la propaganda política en el agro montuvio”. *Revista Claridad* (Buenos Aires). 264: 53-5. En 1938, fue incluido en la recopilación de cuentos *Guásinton*.
- . 23 de septiembre de 1933b “Gallegos Lara, el Suscitador”. *Semana Gráfica*, 121: 5, 16.

- . 1937. *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*. Editado por Humberto E. Robles. Quito: Libresa.
- . 1938a. *Guásinton. Historia de un lagarto montuvio. Relatos y crónicas*. Quito: Talleres Gráficos de Educación.
- . 1938b. “La muerte de Alfonsina Storni”. *El Comercio*, 21 de noviembre. Quito: 8 (Sección: Notas Argentinas. Artículo firmado: Buenos Aires, octubre de 1938 (Especial). Este documento ha sido rescatado por Gustavo Salazar Calle. 2019. “Dos crónicas desconocidas de De la Cuadra”. *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica*. 2 / I semestre, Guayaquil: 91-4.
- . 1938c. [HOJA VOLANTE firmada por De la Cuadra como secretario general de la Administración Pública]. “Llamamiento a la Ciudadanía”, 4 de junio. Quito: Imprenta de “El Tribuno”. CD Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.
- . 1958. *Obras Completas*. Editado por Jorge Enrique Adoum y prólogo por Alfredo Pareja Diezcanseco. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Don Juan Manuel. 1992. *El Conde Lucanor o Libro de los Enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.
- Donoso Pareja, Miguel. 2004. “Breves consideraciones sobre este anejo”. En *“Historia, Literatura y Sociedad en José de la Cuadra” en el 1er. Centenario de su nacimiento (septiembre 3, 1903)*. Editado por José Antonio Gómez Iturralde et al., 231-8. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas.
- Faria, Eduardo de. 1928. “‘Latinos’ [Lisboa, septiembre de 1928]. José de la Cuadra (traductor)”, en “Crónica de Lisboa, especial para *Páginas Selectas*”, *Páginas Selectas* IV (56): s. p.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1929. “mamá-jjijí”. *Páginas Selectas* IV (57): s. p.
- Gottheil, Richard J. H. 1917. *The Belmont-Belmonte Family: A Record of Four Hundred Years*, Nueva York.
- Hadatty Mora, Yanna. 2005. “De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938)”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 41 : 43-64. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- Handelsman, Michael. 2011. “Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana: hacia una lectura decolonial”. *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*. 15 (38). Barcelona: CECAL, Biblioteca para el diálogo 4.
- Landázuri, Andrés. 2011. *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra*. Quito: Convenio de Cooperación Interinstitucional entre el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Maldonado, Carla. 2018. “Felipe Vega de la Cuadra: ‘Su imagen es como un fantasma en la familia’”. *El Telégrafo*, 20 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/personaje-felipevegadelacuadra-escritor-consult-barcelona>.
- Mata, Humberto. 1929. “La educación activa o escuela del trabajo”. *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte*. XI (36-7): 67-78. El artículo se encuentra fechado: “Guayaquil, Agosto de 1928” y firmado como sigue: “(f.) Humberto Mata. Ex prof. De Lógica y Psicología”.

- Páginas Selectas*. 1929. “Enlace de la Cuadra-Núñez del Arco”. *Páginas Selectas* (54): s. p.
- Patiño Bastidas, Marlene. 1996. “Periodismo y literatura en el Ecuador. investigación sobre los escritos de José de la Cuadra en la prensa de Guayaquil (1919-1927)”. Memoria de Maestría (Hoy, Máster 1), bajo la dirección del profesor Jacques Gilard. Universidad Toulouse-Le Mirail. Es nuestro primer trabajo de investigación.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario Biográfico del Ecuador*. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/d1.htm>.
- Revista de la Universidad de Guayaquil* [RUG]. 30 de junio de 1933. “Nómina de Socios de Número a esta fecha”. *Revista de la Universidad de Guayaquil*. IV (1): 301-2.
- Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* [RCNVR]. 1921a. “Tercer año de Filosofía”.
- Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte*. II (6): anejo C.
- . 1940b. “Las escuelas técnicas profesionales del colegio y su marcha actual. La Escuela de Pedagogía”. *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte*, 51: 81.
- Robles, Humberto E. 1989. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trajectory-Documentos (1918-1934)*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Vera, Pedro Jorge. 2002. *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*. Editado por Raúl Serrano Sánchez. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

RESEÑAS

ABDÓN UBIDIA,
La hoguera huyente,
Quito, El Conejo, 2018, 86 p.

Leer *La hoguera huyente* es –entre otras cosas– una invitación para (re)pensar una relación conflictiva, siempre en tensión, pero ineludible, entre el arte y la política, su modo de conjunción, su inevitable coexistencia. Pero además ofrece una apertura de las posibilidades de la literatura para acercarse a la idea de revolución –no desde la poética de la nostalgia (de uno o muchos fracasos) sino desde su potencia (la de la literatura) para desfuncionalizar miradas que el *statu quo* nos impone como verdad: la misma idea de “fracaso” es puesta en crisis en este texto al mostrarnos las enormes complejidades que se tejen dentro de cada posible militancia, detrás de toda ideología. Este libro parece construirse alrededor de esa potente idea: la suerte de todo orden político, de toda subjetividad colectiva, se hilvana a partir de un entramado de sensibilidades, fracturas, órdenes afectivos singulares e inestables que la estética tiene la capacidad de

exponer –no desde una intención, moralizante, militante o pedagógica– sino desde una auténtica perspectiva transformadora que altera nuestras “formas de mirar”.

¿Qué sentido tiene retomar el tema de los Alfaro Vive Carajo, de los ochenta e incluso de “revoluciones” pasadas para que sean materia narrativa, viva de y para el presente? Dice Benjamin, en “Excavar y recordar”:

La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como el hombre que excava. Y sobre todo no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irle revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. Los contenidos no son sino esas capas que solo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista.

Abdón Ubidia revuelve un hecho histórico sobre el que parecía haberse ya dicho tanto, pero lo hace precisamente para hurgar en esos lugares oscuros e invisibilizados, marginales, en esos restos humanos ignorados, de nuestra historia política reciente, para enseñarnos su extrañeza, su filón más sensible y su brillo. No se narra un hecho desde su “autenticidad histórica” sino que se propone una estetización de la política de la vida, a partir precisamente de lo que el autor sabe hacer: manejar con solvencia la técnica narrativa para contarlos una historia. Uno de los puntos para mí más relevantes del manejo de esa técnica es precisamente el modo en que los personajes se construyen y se (de)construyen en sus contradicciones, en el despliegue de su personalidad –inestable–, en la exploración honda de sus lugares más frágiles, pero también, cada uno, en sus pequeños actos de resistencia y complejidad. (Si alguna vez nos quisieron contar la historia de los Alfaro desde una mirada romántica y estereotipada, esta historia logra lo contrario, la compleja construcción de los personajes da cuenta de motivaciones profundas e íntimas detrás de la acción política de las individualidades).

Pedro, militante alfarista y protagonista de esta historia, es el centro de una constelación afectiva rota a partir de la cual el autor compone una versión humanizada y en esa medida provocadora de un episodio familiar, social y político. La herida de Pedro, esa que lo constituye,

su fisura personal, se conecta de modo preciso con una herida social que también nos constituye y atraviesa, esa relativa a los procesos de construcción de la nación marcados por la violencia y la exclusión, la enorme desigualdad social que signa de distintos modos nuestra experiencia de la cultura hasta hoy día. Esta conexión se logra a partir de un tejido narrativo sobre el cual el escritor vuelve a demostrar solvencia y dominio: la trama episódica –incluso podríamos decir fragmentada– se teje para lograr una fábula redonda que cierra el drama individual pero deja abiertas preguntas sobre “lo colectivo” que nos siguen movilizando. La historia de Pedro y la de nuestra sociedad se espejan y se muestran en toda su problemática, el discurso se arma a partir de diálogos que encarnan luchas generacionales, afectivas, dilemas que son a la vez –y esto cabe destacarse– universales, y encuentran en el formato de esta novela una novedosa manera de contarse.

Quisiera referirme a esto último, al uso de un mecanismo que extraña y pone en marcha la fluidez narrativa de modo particular y que llama especialmente la atención: Ubidia recurre al cine para contar esta historia, el narrador describe lo que ve en una película y a través de su mirada se va traduciendo el paisaje en la novela, el lenguaje cinematográfico se traslada al lenguaje literario –de la imagen a la palabra– y de ese cruce se hace posible un juego entre la ficción y “lo real” que tiene varias capas y que alcanza la página como sopor-

te del lenguaje: la novela despliega una serie de grafías que tensan y abren significados visuales concretos y que desplazan al lector de manera permanente entre el juego de estos múltiples niveles narrativos y temporales.

Quizá sea a partir de esto último, de los modos en los que lo real entra en el universo de la ficción (a partir de la riqueza de dicha interdisciplinariedad) y que deriva en un terreno narrativo mixto, que hay que abordar esta novela de Ubidia.

GABRIELA PONCE
CASA MITÓMANA, QUITO

FERNANDO IWASAKI,
El cóndor de Père-Lachaise,
Quito, El Conejo, 2019, 102 p.

El cóndor de Père-Lachaise es el título de este libro de cuentos que editorial El Conejo nos presenta dentro de su hermosa colección *Mademoiselle Satán*. Si lees los cuentos sin consultar el prólogo, no encontrarás la menor relación entre este título y los relatos que reúne. En realidad, se trata de un homenaje a la filiación personal que el autor peruano tiene con nuestro país por parte de su abuela materna, quien le regaló alguna vez un monedero con el escudo del Ecuador. Este, precisamente, es el escudo que Fernando Iwasaki encontró en un mausoleo del cementerio de Père-Lachaise en París. Un pequeño edificio funerario llamado por el autor un “consulado fantasma”, donde reposan los restos de Juan Martín de Icaza, joven ecuatoriano fallecido a los dieciséis años de edad en la primera mitad del siglo XX.

Este prólogo y este título nos sitúan frente a un autor peruano de ascendencia ecuatoriana, peruana y japonesa, residente en España, cuyo manejo de la diversidad cultural y las hablas populares enriquece los cuentos del volumen. Esto lo logra no solo a través del habla de los personajes, tan cargada de espontaneidad y atractiva para el lector por su vena humorística, sino que lo faculta para crear ambientes donde la idiosincrasia y las debilidades humanas van de la mano con las costumbres. Este

es el caso del protagonista de “La mona mujer”, un detective español que recalca en Centroamérica y va en busca de su objetivo (un homosexual que se fuga de su mecenas para vivir la vida loca) a un club gay de la ciudad, llamado el Club Oh! Los miembros del club, emocionados por la presencia de un ciudadano español y por las palabras de un animador en el micrófono, rodean al personaje en una especie de frenesí en el que todos parecen sentirse españoles y demostrar un perfecto conocimiento del habla española con frases y acciones que nos traspasan de risa.

De pronto cesó el reggaetón y una multitud desaforada me rodeó al son de *Borriquito como tú*, entrearrumacos, carantoñas y otras efusividades que callaré por pudor. [Más adelante:] En medio de los gritos de “¡España, España, España!” reconocí los acordes aflamencados de *Noches de bohemia e ilusión*, y mientras el personal me marcaba el ritmo con las palmas, un gordo disfrazado de extra de *Cats* —o tal vez de simplemente Garfield— me preguntó de lo más Fellini: ¿Tú también bailas flamenco, Satiricón?.

Varios de los cuentos nos sorprenden con este tipo de humor local, donde, según el autor, los latinoamericanos mostramos algo de nuestra idiosincrasia y facilidad para hacer, de vez en cuando, un buen “papelón”. Para conseguir este efecto, sin embargo, no bastan los ambientes, sino sobre todo la cuidadosa construcción de vívidos personajes pretenciosos, que igno-

ran su propia carencia y las limitaciones esenciales que los llevarán siempre al fracaso: una mujer que pretende ser demasiado cotizada para irse a la cama con cualquiera (mientras lo hace); un chulo que se cree más peligroso de lo que es; un investigador privado que se cree irresistible y acaba perdiendo su virilidad por miedo a un ser mitológico que surge desde las entrañas mismas del Club Oh!; y otros seres más, ciegos a sus limitaciones, que el escritor tiene el buen gusto de nunca señalar y dejar que nosotros, a través de ese guiño que es el sentido del humor, las descubramos.

Sorprende encontrar intercalados dos cuentos como “Los naipes del tahúr” y “El derby de los penúltimos”, que tejen finamente un drama que roza la fantasía y el artificio intelectual, con la evocación de Jorge Luis Borges como personaje de fondo. Un Jorge Luis Borges que se muestra lo suficiente para que lo podamos apreciar y se oculta lo necesario para sostenerse en la bruma de una mitología personal. De manera que, así como Borges escribe ese fabuloso relato titulado “La memoria de Shakespeare”, Iwasaki escribe dos relatos que formarían parte de la memoria de Borges. En su relato “Everything and nothing” Borges escribe:

Antes de una semana había regresado al pueblo natal, donde recuperó los árboles y el río de la niñez y no los vinculó a aquellos otros que había celebrado su musa, ilustres de alusión mitológica y de voces latinas. Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho

fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. Solían visitar su retiro amigos de Londres, y él retomaba para ellos el papel de poeta. La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie".

¿Y no se ha convertido Borges en autor que dentro de Latinoamérica ocupa un lugar esencial, comparable al de Shakespeare en la literatura inglesa? Un autor que se oculta en la bruma de un mito personal que él mismo cultivó en varios textos como "Borges y yo", donde se muestra esa dualidad en la que el escritor y el ser humano divergen y viven dos vidas paralelas, de manera que el ser humano muere, pero el otro sigue vivo en nuestra imaginación. Y es en este sentido que Iwasaki, hace funcionar el retrato de Cansinos Asens (famoso escritor español de la época de la guerra civil española) como un encuentro entre mito y realidad, entre el ser humano y su imagen literaria. Nos cuenta Iwasaki en una de las presentaciones de su libro de cuentos, que este retrato literario toma adjetivos e imágenes de otros textos que describen al escritor, logrando esta hermosa síntesis:

Cansinos era de una altura tan grande como su tristeza, una mezcla de rabino y enterrador. Su expresión de caballo místico se desdibujaba cuando los dientes de piano brotaban enormes bajo el bigote entrecano y desflecado...

¿No es acaso un excelente retrato logrado en tres líneas? Yo admiro particularmente el arte del retrato, elevado al virtuosismo por algunos grandes de la literatura clásica como Gogol y Balzac. Unos pocos trazos y surge ya un individuo con características irrepetibles, que hacen de su aspecto físico el resultado de un efecto psicológico y toma de la poesía algunos recursos para esconder el posible aspecto real en la fantasía del lector.

Tomaría más tiempo hacer un análisis de la obra. Solo he tratado aquí de rescatar algunos de los motivos por los cuales vale la pena leerla. Háganse un favor y cómprenla. El relato cómico de alto nivel estilístico no es algo que abunde en la actual literatura latinoamericana.

ADOLFO MACÍAS

ESCRITOR Y CRÍTICO, ECUADOR

SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS,
Niños de agua,

(Ilustrado por Alejandra Giordano, Ali-ta), Premio Internacional de Literatura Infantil Julio C. Coba 2018, Quito, Libresa, 2019, 39 p.

Kosovo, flujos migratorios, exilios forzados, violencia, terror, despojo, dolor, pérdidas son palabras que activan los sentidos y la deriva narrativa del texto de Sandra de la Torre. Son palabras que nombran emociones, geografías, prácticas, que hacen referencia al escenario y a la historia de nuestra contemporaneidad: el mundo de hoy en el que los seres humanos estamos expuestos a perderlo todo, o casi todo. Se pierde la vida, se pierde la casa, se pierde el derecho a tener un lugar propio, el derecho a habitar la lengua materna. Refugios, derecho al asilo, precariedad, miedo de volver a perder el piso cuando los cuerpos son acogidos en albergues provisorios, pesadillas que aprisionan el recuerdo de la huida, del camino no elegido, de lo impronunciable, de los restos que parecen no tener cabida en lengua alguna porque cuando del horror se trata parece que solo sobreviene el silencio y el espanto. Todo ello entra en el cuento *Niños de agua* de Sandra de la Torre, desde una escritura que nombra y narra lo que, en principio, resulta inenarrable. Lo sorprendente y lo más importante de resaltar es que la autora lo narra desde una mirada que asume la perspectiva de una voz infantil, la de una niña que ha llegado a Suecia con su fa-

milia huyendo del horror de la Guerra de Kosovo.

Lo que cautiva del cuento es el logrado ensamblaje entre el tono narrativo y la mirada infantil: una mirada diáfana, delicada, luminosa, que preserva la capacidad de ensoñación y de ternura. No diré inocente, porque cuando la infancia testimonia el dolor se ve despojada de toda posible inocencia. Y es justamente esta mirada, la de Natalija, la que conduce la historia: una en la que cabe el protagonismo de los animales, del nuevo paisaje en la geografía de acogida, el oso de peluche que ha sobrevivido al fuego que se tragó su nariz pero que mató a su abuela. Entonces, allí a donde ha llegado, la pequeña puede decir: “Y vi casas con paredes completas, ventanas con todos los cristales y techos sin agujeros. Era fácil dibujarlas: un rectángulo alto y delgado con dos columnas de rectángulitos adentro... Eran casas felices” (11).

Esa niña es quien cuenta su experiencia de vida en un refugio mientras transcurre el tiempo de la espera, el de la llegada del permiso para poder vivir allí, lejos del lugar de donde debió huir junto a su familia. Ese tiempo deviene argamasa de juegos, de aprendizajes, de traducciones y descubrimientos, de unos ojos que se llenan de sol sin renunciar todavía a ese pozo de sombras que permanece en el fondo. Se trata de un tiempo en el que los niños aprenden nuevamente a soñar. A soñar con casas felices, con casas para todos. Los niños, en medio de sus juegos, intercambian diálogos como este:

—¿Sabes por qué vinimos a este país? —a Pavlusha se le escapó un día esta pregunta y las sombras se despertaron en sus ojos.

—¿Por qué?

—Mi padre no piensa como quieren que piense. Dijeron que lo matarían si no hacía cosas que no quería hacer.

—¿Tiraron... bombas... en su casa?

—Casi no pude pronunciar esas palabras viejas con mi idioma nuevo.

—Nos fuimos antes de que las tiraran. No podemos volver nunca —alzó la mirada como si pidiera un milagro—. Si no nos dejan vivir aquí —tocó el suelo con sus manos, acariciándolo—, tendremos que huir a Publólvido...

—¿Dónde queda Pueblólvido?

—En ningún lugar. Allí nadie podrá tocarnos. No nos podrán siquiera pensar. (18)

La familia de Pavlusha no recibió el permiso para residir en Suecia, en donde habían pedido asilo. La llegada de esa carta-bomba, su mensaje, empuja al pequeño a ese estado que da nombre al cuento de Sandra: no volvió a despertar, dejó de comer, de hablar, y sus brazos “parecían de agua”. Se sabe, según nos narra el cuento, que son muchos los niños que esperan refugio y que, después de recibir la carta, han dejado de comer hasta quedarse dormidos. Las gestiones de la niña que protagoniza la historia, y cuya voz conduce el relato, consiguen el permiso para Pavlusha y su familia para vivir en Suecia. En medio de la alegría final, el despertar del niño, el reencuentro de los amigos, destaca el móvil de esperanza que activa en la niña el deseo

de hacer cosas, la vibrante fuerza de una pequeña que apuesta por la vida, y lucha por ella, a pesar del dolor transitado y las pérdidas acumuladas:

—Aunque esa carta diga que no puedes quedarte, Natalija, no te vayas nunca a Pueblólvido —Pavlusha temblaba—. Nadie debería ir allá jamás.

Lo apreté con mis brazos, parada en puntas de pies para que mi mejilla tocara la suya.

—No iré. No importa lo que traiga este sobre. ¡Noronó! ¡No iré nunca a Pueblólvido!... Solo necesito tres cajoncitos en este mundo para dormir soñando (39).

Sin duda, *Niños de agua* trata un tema doloroso que configura buena parte la fisonomía de nuestra contemporaneidad. Cómo se traduce esa historia a un lenguaje que pueda ser comprendido, asimilado por los niños, porque la edad no los exime del derecho a conocer las cosas que acontecen en el mundo que les ha tocado vivir, las zonas oscuras de su presente. ¿Derecho a la información?, sí. Derecho a crecer sensibles al dolor de los demás, capaces de acoger a los otros que son nuestros cercanos. La voz narrativa conduce la historia con palabras sencillas, en un lenguaje capaz de atrapar la atención de un lector infantil, de sorprenderlo, de sensibilizarlo y permitirle, después de todo, preservar la esperanza a partir de reconocer que tiene la capacidad para pensar, actuar, decidir e intervenir en este mundo. No es fácil. Y la autora lo hace con maes-

tría, con cuidado en el manejo de una información que demanda horas de lectura e investigación. Sandra atiende, al mismo tiempo, a la sensibilidad lectora, a la dimensión lúdica y ensoñadora, a la ternura y a la esperanza. Sabe incorporar, en la trama construida, elementos capaces de producir una atmósfera de familiaridad a pesar de que los hechos narrados puedan resultar ajenos o distantes: un oso de peluche, una abuela, el sueño de una casa, los saltos en la figura que traza el juego de la rayuela, la salida del sol, una casita hecha con palos de helado. Evidentemente se trata de una escritura que concentra en pocas líneas un inmenso acumulado de información histórica: cuidado y sensible trabajo de escritura que elige un vocabulario que aglutina y activa una imagen del mundo, palabras que sugieren y comunican un entramado visual que habla de una parcela de la historia del mundo.

Imposible no detenerme en el trabajo de la ilustradora Alejandra Giordano. Las imágenes que acom-

pañan al texto son de una extrema delicadeza, de tonos pasteles, de cuerpos expresivos y cargados de emociones, que sobresalen en la página, figuras que amplifican sus rostros y las expresiones faciales, imágenes de paisajes y de casas, de dos niños que se mueven, que hacen cosas, que traducen para sus adultos los hechos que definen sus vidas, porque son los niños, sus cuerpos, quienes encarnan los sueños y los miedos de sus mayores, son los traductores y mediadores del mundo adulto porque aprenden la nueva lengua antes que sus padres, porque ponen el cuerpo para proteger a los suyos frente a los avatares de la historia. Saben recordar, saben soñar, saben callar, saben despertar, saben pronunciar palabras viejas en idioma nuevo. Esa es la apuesta de la historia, en su soporte textual y visual.

ALICIA ORTEGA CAICEDO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

MARCELO BÁEZ MEZA
El buen ladrón,

Quito, Campaña Nacional Eugenio
 Espejo por el Libro y la Lectura,
 2019, 157 p.

El buen ladrón, de Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969), que viene con la noticia de haber obtenido una mención en el concurso La Linares 2019, nos atrapó de inicio a final. No es una parca novela policiaca más, es una ficción memorable por su extensión concisa y perfecta. En ese limitado espacio está organizada una historia compleja, completa donde sus actantes –detective, ladrón, policía, ayudante, oponente, periodistas, curador, maestros, asesino y forense– recorren y recorren a un tiempo milimétricamente marcado. Siguiendo a *El nombre de la rosa* (todo policial literario corre el riesgo de citar a Eco), la estructura se segmenta en días y horas.

La topología y acontecimientos dan verosimilitud a una serie de técnicas, discursos, cultismos, homenajes, críticas, pistas, argumentaciones, estadísticas, detalles, visceralismos y tantos elementos del género (subgénero para algunos) con una intención folletinesca.

Estamos ante un thriller ubicado en un mundo pictórico con una exposición de grabados de Rembrandt Hamerszoon van Rijn. El evento se dio en realidad en Guayaquil, en 2002, pero el autor escoge el 2006, año en el que se celebraron cuatrocientos años del natalicio del pintor de *La anatomía del doctor Tulp* y *Noche de ronda*. Se trata del primer

contacto de Guayaquil con un artista europeo. Al año siguiente, 2003, se dio una exposición de grabados de Pablo Picasso. Ambos eventos pusieron por primera vez a la ciudad a la altura de cualquier capital del circuito de arte universal.

Lo que se hurta en la novelina es una placa de cobre original del maestro holandés y se maneja la posibilidad de que el buen ladrón (alusión bíblica) sea también el asesino. Las pesquisas se funden y se confunden en el clima tropical con una plaga de grillos, un rompecabezas en el que aparece la imagen de un cuadro de Rembrandt, todo para contarnos una historia interesante y fresca en el Guayaquil del siglo XXI, que es de todos y de nadie por su esencia jaca-randina, novelera y cambiante.

El dominio y funcionalidad del cultismo rebasan la esencia de la novela negra que fluctúa entre la realidad y la ficción: ciudad, tiempo, historia, personajes arquetípicos con nombres de cine *noir*: el *art cop* Johann Sebastian Chambers, el forense Cristian Salazar Intriago (apodado CSI), Andrea Buenrostro (cuyo cadáver aparece en los primeros párrafos). Las voces de estos actantes (no necesariamente voces narrativas) dan solidez a una especie de guion cinematográfico (ver los diálogos tan económicos y precisos) desarrollado a la manera de un rompecabezas cronológico.

Más allá de los dos homicidios y del plagio de una placa de cobre de Rembrandt destaca la crítica (¿auto-crítica de un escritor guayaquileño?) a la ciudad con su modernidad, hipermodernidad, desarrollo y subdesarrollo:

Guayaquil es una urbe que vive para los turistas que la observan como curiosidad de circo: los guayaquileños que antes vivían en un pueblo que ahora es un parque temático. No es una ciudad, es una corporación. Un receptáculo de franquicias. Una pasarela turística (56).

El novelista se convierte en un topógrafo que levanta con palabras los lugares emblemáticos de la segunda ciudad del Ecuador: la Torre Morisca, el viejo malecón descrito desde sus orígenes para contraponerlo al del siglo XXI, más lugares históricos como el Palacio de Cristal, el Mercado Sur, el Club de la Unión, el antiguo campus de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, el nuevo Malecón del Estero Salado, la Rotonda... El escritor como curador de estos espacios públicos en un museo al aire libre, como catastrador de una urbe que él hace suya y la disecciona para testimoniar los falsos progresos de la hipermodernidad.

Novela cultista o novela intelectual, *El buen ladrón* demuestra un oficio de escritura que maneja de manera habilidosa, tanto en la acción como el tiempo y el ritmo, acompasados en indagaciones que devienen en la descarnada competencia entre homicida e investigador, a la manera de "La muerte y la brújula", de Jorge Luis Borges, cuyo homenaje se percibe en el único encuentro que tienen sincópata y *art cop* al final de la historia.

Este breve libro también puede ser leído como un compendio de guiños de cinefilia, con sus efectos especiales, sus trucos de fotografía, alusiones a pinturas claves de la historia del arte, programas de tele-

visión y filmes del género que emergen como bisagras de la construcción de la ficción y se erigen como crítica a la degeneración (no regeneración) urbana, como lo plantea la voz narrativa omnisciente.

Cuando el semiólogo Roland Barthes se interroga sobre qué es lo específico del mito, responde que "es transformar un sentido en forma". Para el autor de *Mitologías*, lo mítico es un habla. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo del lenguaje. Báez es en realidad el buen ladrón porque retoma los mitos de la cultura contemporánea y de manera barthesiana realiza una crítica ideológica a la cultura de masas que debería ser rebautizada aquí como hipercultura de nuevas tecnologías de masas. La crítica de Báez se da desde una semioclastia (el término es del semiólogo francés), pues existe un descreimiento hacia todo lo que se narra. La voz narrativa siempre está cuestionando la realidad circundante, cada hecho, cada referencia. Para transformar el sentido, Báez ha escogido la forma del cine negro, la literatura policial, las *sitcom* y la historia del arte para darle a la novela contemporánea como género un nuevo sentido. El novelista demuestra así que cumple con un proyecto sólido de ciudad muy alejado del socialismo del siglo XX del Grupo de Guayaquil y los coloquialismos del grupo Sicosseo. Siguiendo con la idea del mito como hurto del lenguaje, hay cabida para una pregunta retórica final: ¿Será esta la novela robada a Guayaquil que hemos buscado por tantos años? Solo el buen lector tiene la última palabra.

DALTON OSORNO

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA,
NÚCLEO DEL GUAYAS

JUAN MONTAÑO ESCOBAR,
El biznieto cimarrón
de F. Dzerzhinsky.
Thriller (afro)ecuatoriano,
Esmeraldas, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo de Esmeraldas,
2019, 160 p.

Inicio esta lectura recordando las palabras del Abuelo Zenón, quien enseñaba que

Quando [...] un pueblo pierde sus territorios ancestrales, no solo que se debilita la diversidad étnica de la nación, sino que se pierden los aportes culturales que ese pueblo puede darle a la humanidad.

Entretejadas con estas palabras están también las del novelista afroamericano de EE. UU., Ralph Ellison, el mismo que comentó: “Cuando descubra quién soy, seré libre”. Tal vez los lectores estarán preguntándose qué tienen que ver los saberes ancestrales del Abuelo Zenón y sus resonancias tan patentes en aquel autor del *Invisible Man* con una presentación de un “thriller” lleno de toda la intriga y suspenso que los lectores esperan encontrar al seguir las aventuras y peripecias de un personaje cuya principal función es el entretenimiento de dichos lectores. Y, efectivamente, *El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky* cumple con todas las fórmulas narrativas requeridas por y para un mercado que prefiere alimentarse del espectáculo y no necesariamente de aquella literatura que se lee despacio, la que se saborea entre pausas y silencios de introspección y reflexión.

De hecho, la portada misma de esta novela incita nuestra imaginación; ahí contemplamos a un hombre anónimo que corre acompañado de su sombra frente a una escalera en ascenso hacia no se sabe dónde y bajo un rayo de luz que interrumpe una absoluta oscuridad de noche llena de misterios y posibles persecuciones. Y la novela no defrauda. Concretamente, Juan Montaña nos inserta en el conflicto de las FARC, y a pesar de su advertencia de que su novela es una ficción y —lo es— los lectores no resistirán la tentación de recoger los referentes reales del texto (es decir, los nombres de ciertos actores de los archiconocidos eventos del conflicto) para reconstruir una historia dolorosa y trágica que curiosamente, en días recientes, amenaza a estallar de nuevo. (Por algo García Márquez había comentado que la vida imita al arte).

Es con ese fondo engañosamente histórico que Montaña cuenta la vida de Omar Makwassé, un individuo cincuentón que por varias circunstancias de la vida fue incorporado en un mundo de espionajes internacionales, primero reclutado durante sus días universitarios por unos operativos rusos, y luego, después de unos años de una aburrida jubilación, de nuevo se dejó convencer de que la clandestinidad y una vida de subterfugios y conspiraciones constituían su razón de ser. En fin, como él mismo razonaba: “Esta vida de conspirador en reposo es difícil de sobrellevar”. De manera que, ya con sus más de cincuenta años encima, Makwassé da inicio a su segunda etapa como espía y, esta

vez, se involucra en la historia de las FARC en Colombia junto a sus inevitables incursiones en Ecuador.

Como la novela explica, Makwassé, el espía, fue entrenado y formado en la vieja escuela de Félix Edmundo Dzerzhinsky, fundador en 1917, por orden de Lenin, de la Comisión Extraordinaria de Toda Rusia para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje. Conocidos como chequistas, los operativos se distinguieron por su entrega total a una ideología que luchaba por la justicia social y, con un espíritu de ascetas, libres de enredos sentimentales de cualquier naturaleza, vivían incondicionalmente por la deseada revolución definitiva de la humanidad. Producto de esa formación y compromiso social tan visceral, Makwassé es conocido y se conoce como uno de los biznietos de Félix Dzerzhinsky.

Pero en su segunda vida como espía, Makwassé el chequista original se vio atormentado por las contradicciones de su contemporaneidad; en vez de esa ideología de justicia social como motor de todas sus decisiones y responsabilidades, se encontró con la dolorosa novedad de que el capital había desplazado los principios revolucionarios. Empresas multinacionales como Blackwater, Dyn Corp y General Dynamic habían convertido las justas causas en un simple negocio entre clientes y contratistas de inteligencia. Tal vez por el aburrimiento de la jubilación, quizá por el hechizo de los 250 millones de dólares de sueldo, Makwassé se dejó convencer; aceptó ser el gerente operativo de una empresa cuyo cliente era las

FARC. Como le explicaron:

Nuestra empresa provee de medios bélicos a las FARC, de inteligencia y nos encargamos de anular ciertas molestias. Esos tres servicios ¿qué inteligencia requiere nuestro cliente? Descubrir infiltraciones, líneas seguras de comunicación y protección a combatientes debilitados o quemados. [...] Tú comandas.

Hasta aquí el marco general de la novela; ustedes tendrán que leerla para descubrir cómo se desenredan los múltiples vericuetos de la trama ya anunciada. Pero para los propósitos de esta reseña, mis intereses de lector van por otro camino. Aunque ya he señalado que este thriller no defrauda a los lectores deseosos de algún entretenimiento lleno de suspenso e intriga, no hemos de olvidar que Juan Montaña no es un autor de meras veleidades o superficialidades, precisamente porque todo lo que Juan escribe se alimenta de las resonancias ancestrales. Resonancias que no todos escuchamos, y esa sordera conlleva consecuencias muchas veces enajenantes y deshumanizantes. Vale recordar aquí al poeta Antonio Preciado y su poema "Desolación":

Ellísimos,/.../mis más altos parientes consanguíneos/.../hace mucho no están,/ya no me llueven/.../¿Se han venido apagando,/se han perdido,/yo los he ahuyentado,/o es que por su cuenta,/de puntillas,/han ido regresándose/uno por uno de mis sedimentos?/Hace mucho que no andan a pie por mis caminos,/no agitan sus colores/y no embriagan mi ser con sus fermentos;/ellos no me hablan,/

tampoco yo los llamo/yo nos vamos sintiendo cada día más lejos.

Esa misma soledad y abandono marcan a Makwassé y lo dejan con heridas existenciales que no se cicatrizarán hasta que haya un reencontro con aquellas voces con las que inicié esta lectura. Y para que no haya malentendidos, la tragedia de Makwassé no es solo suya; como nos advierte el Abuelo Zenón, toda desterritorialización le priva a la humanidad entera de su pleno potencial y, también, en palabras de Ralph Ellison, no habrá liberación sin conocerse primero —palabras estas que hemos de escuchar como resonancias de Juan García y casa adentro. En efecto, el drama de Makwassé es el drama de América. Así nos lo enseña Manuel Zapata Olivella en su *Changó, el gran putas*: “He visto la tierra que parió Odumare./¡América!/La olvidada tierra donde Olofi dejó su huella/piel leopardo/¡Esa tierra olvidada por el Muntu/espera/espera/hambrienta/devoradora/su retorno!”. ¿Estará escuchando esas voces ancestrales Makwassé? ¿Encontrará el camino de los ancestros?

Estas mismas preguntas en espera de una respuesta de Makwassé —y tal vez de todos nosotros, según nuestras respectivas circunstancias como afros y no afros— dan a la novela de Juan Montaña, a su “thriller (afro)ecuatoriano” como él mismo lo define, toda su pertenencia y pertinencia. En efecto, según mi lectura de *El biznieto cimarrón* de F. Dzerzhinsky, Makwassé se equivocó de bisabuelo. A pesar de la presencia constante de lo afro

en su vida, una presencia a veces borrosa, a veces fracturada dentro de las luces prismáticas y seductivas propias de otras tradiciones, Makwassé se deja distraer y confundir ante las enseñanzas del señor Dzerzhinsky y los ejercicios prestados del Zen, del Tao, del feng shui, de las tradiciones de los *condotieros* —aquellos mercenarios italianos de la Edad Media—, del samurái japonés. Pero las voces de los *orishas* no se callarán ni tampoco se dejan callar. En toda la novela hay un recuerdo, una insinuación, una duda o inquietud, una advertencia que, desde los silencios milenarios, los ancestros reclaman a Makwassé, comenzando con su nombre que “es la huella indeleble de su origen, de la genealogía en comunidad de lugares”. De hecho, como una compañera le explica, “el nombre define a las personas, es una señal de su destino”.

Es así que las dos claves por las cuales es conocido desde la clandestinidad profesional son Enitán y, luego, Oggum; la primera con origen yoruba significa persona de la historia, y la segunda es el orisha de las guerras y del ejército, “el que asegura los caminos que abre su hermano Elegba”. También hay los interludios narrativos, los “Milimo ya bankoko” que Makwassé dirige a los ancestros: “¿Que cómo se siente esta alma mía? No sé [...] su material es inestable. [...] No sé. Se me ocurrió justo ahora, cuando extraño las sesiones de tambores y marimbas; bendición de bendiciones, hay un ánima repartida en las plegarias de cununos y bombos [...]. Mierda,

así se malvive la soledad y la espera. f) Afrochequista”.

De manera que la verdadera lucha de Makwassé no es con las FARC o con cualquier otro cliente. Su lucha más bien es con los desencuentros que lleva muy adentro de su ser, los mismos que Juan García reconoció en su vida y que supo enderezar. Según recordó el maestro Juan:

Mi encuentro con la escuela fue un encuentro muy hermoso porque descubrí en la escuela la palabra escrita y por el encuentro con el mundo maravilloso de la cultura de los otros, que también es un mundo hermoso. Pero mi experiencia con la escuela también tiene connotaciones tristes, que yo prefiero llamar desencuentros; mi encuentro con la palabra escrita, como yo prefiero llamarla, encuentro del ser con la escuela, también fue el desencuentro con mi propio ser y con el sentimiento de pertenencia a lo propio que estaba dentro de mí.

Mi intuición de lector me hace pensar que el mismo Makwassé estará pensando igual que Juan en aquellos momentos cuando evoca la escuela de Félix Edmundovich Dzerzhinsky y el mismo “mundo maravilloso de la cultura de los otros”.

No cabe duda de que uno de los muchos aciertos de esta novela de Juan Montaña es haber entretejido una compleja red de caminos y líneas de sentí-pensar que en no poca medida evoca a Anansi, aquel personaje Ashanti responsable por tejer al universo. Así que las innumerables aventuras de Makwassé que son la sustancia misma de este thriller que entretiene y divierte, también

pueden leerse como un enredo de caminos que requiere de Makwassé –y de nosotros, los lectores– introspección y reflexión para así no dejarse seducir por los pasos de otros. Caminar andando, andar caminando según enseñaba Juan García; esa es la lección que Makwassé tiene que asimilar, la misma que nutre todo lo que Juan Montaña, el *jazzman* y autor de este thriller (afro) ecuatoriano resalta, defiende, afirma, significa y resignifica y, sobre todo, difunde diasporicamente.

Juan Montaña sabe que los ancestros siempre están presentes, y es cuestión de escuchar, ver y estar atentos a sus visitas. Así le pasó a Makwassé cuando su abuelo, el *apa-pa* de las muchas historias, “camionante de llanuras sin fin y ese halo de africano de incontables siglos”, llegó a hablarle casa adentro: “Estás en tu sitio Makwassé, estás donde debes estar cerca del río, cerca del pantano. Estás siendo tú, porque pronto serás otro”. Es de notar que Makwassé escuchó estas palabras estando él de visita en la finca de su padrino en San Lorenzo, Esmeraldas. “Por la convicción impensada de que aquel anciano sin ancianidad debía de ser uno de sus familiares más antiguos”. Makwassé “eligió llamarlo” abuelo.

Hijo, hijo –clamó el abuelo– llegará el día que tendrás encargo de Orúnmila, ¿y qué vas a hacer? ¿Rechazarlo? No, no debes, jamás pierdas la humildad con los de allá –mostró un lugar entre el cielo y la tierra– ni con los de acá –golpeó el piso con el pie derecho.

El abuelo cargaba

un trozo de madera negra (guayacán pechiche, informó el anciano), abigarrado de talladuras. Eran jeroglíficos parecidos a números, letras y seres zoomorfos. Fue cuando habló de su genealogía de tiempos imprecisos, pero aproximados por abundancia de cosechas, fundaciones de aldeas, nacimientos [...], matrimonios [...]. Todo ello estaba tallado en ese trozo de madera indestructible”. “Tú tienes el toque de Orúnmila” –insistió de nuevo el abuelo– “y eres ahijado de Oggum. [...] Si hay epopeya en tu vida, será historia escrita en este madero, que es eterno como el hierro trabajado con ciencias ciertas y particulares para volverlo incorruptible, resistente al comején de los siglos.

El mandato está claro; “ahora él guardaría la memoria física de la familia. Un legado que jamás abandonararía [...] y él conoce su misión a cabalidad, va a cumplirla. Eso elegido como misión a cumplir fue el desvío de la necesidad”. No estará de más recordar que Makwassé ha vivido toda una vida cumpliendo a cabalidad muchas misiones, ora de espía ora de conspirador, y siempre asumida como la del biznieto de Félix E. Dzerzhinsky. Pero la ironía de su equivocada vida cimarrona parece estallar al llegar al final de su recorrido por todo ese tejido confuso de casa afuera. Ya es hora de reencontrarse casa adentro y dejar de ser lo que nunca fue, como quien dice. ¿Saldrá aquel

fénix de las cenizas proverbiales?

Al referirse a esa misma historia insinuada e implícita a través de toda la novela de Juan Montaña, la investigadora Betty Ruth Lozano Lerma parece participar, aunque coincidentalmente, en esta lectura del texto de Juan Montaña, al señalar: “La violencia en la región está generando una *dispersión individualista* que dificulta cada vez más pensarse como comunidad”.² En efecto, Omar Makwassé, el espía solo, entrenado a no sentir para acabar cabalmente con sus múltiples misiones chequistas, el espía perseguidor de metas desalmadas de otros ha comenzado a escuchar las voces y tambores ancestrales, los mismos que le abrirán el camino hacia la comunidad de casa adentro, de la memoria colectiva, de los saberes de todos los ancestros habidos y por haber.

Este *thriller* de Juan Montaña, el *jazzman*, termina con una pregunta de una “conmovida voz de mujer”: “¿Comienza la resurrección, Omar Makwassé?”. Para saber la respuesta, ustedes tendrán que leer *El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky, Thriller (afro)ecuatoriano*. Y con eso, un *axe* para Juan Montaña y para ustedes lectores presentes.

MICHAEL HANDELSMAN
UNIVERSITY OF TENNESSEE

1. Divinidad de la adivinación y sabiduría; conoce el destino de todas las cosas y seres vivientes; representa la sabiduría de la vejez.

2. Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial. Diss. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2016), 112.

**ALICE LOVELL KELLOGG,
Viajera. Memorias de una
nuyorquina en el Ecuador de
principios del siglo XX.
Portovelo 1916-1928,**

Quito, Centro de Publicaciones de la
Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2019, 99 p.

Hace cien años, más o menos, una mujer norteamericana, inteligente, guapa, con apenas 24 años, licenciada en Artes Liberales por el Bryan Mawr College –donde también se educó la poeta Marianne Moore–, lectora de la mítica revista *Athlantic Monthly*, dejó su Nueva York natal y se vino a Ecuador. Era una viajera decidida a abrir la puerta del mundo que no conocía y marchar por ahí, sin *tour*.

Se llamaba Alice Lovell Kellogg.

Llegó al país en 1916 después de dos meses de viaje, en un periplo que le permitió recorrer –desde el puerto de Nueva York– Panamá, Guayaquil, Puerto Pital de Santa Rosa –Puerto Bolívar no tenía muelle de cabotaje entonces–; Ayapamba, Zaruma y, finalmente, el Campamento Minero de Portovelo, luego de dos días de travesía a “lomo de mula”, por el duro camino de herradura que, por esos años, fue el único medio de comunicación de las partes baja y alta de El Oro.

El Campamento era, ciertamente, una pequeña ciudad obrero-patronal –dicho sin mucha sociología–, donde casi todos los artilugios y trampas de la modernidad se habían instalado como en ningún otro terri-

torio de la provincia de El Oro. Aquí todo era “una pura novedad” donde el estrépito industrial permitía el convivio –nunca sin lastimaduras– del alegre Fox Trot gringo y el doliente yaraví cordillerano; la lámpara de carburo y el alumbrado residencial; la chicha de jora y el whisky; los estrechos cuartos de “los hombres solos” y el elegante Newberry Club; el béisbol o el críquet y el voly...

Aquí se instaló Alice los doce años que vivió en Ecuador, amando su “nido de águila” –como llamaba, con humor, a la casa que le construyeron arriba de una colina en los terrenos del *Campamento Americano*, donde habitaba la numerosa colonia gringa; compartiendo sus días con familiares, coterráneos y lugareños para procurarse lo que había “de disponible felicidad” en el Campamento y más allá de su geografía, hasta donde su avidez viajera la llevó una y otra vez –siempre a “lomo de mula” o a pie, si eso había que hacer–, incluyendo los territorios de la provincia de Loja y la Amazonía ecuatoriana.

A su retorno definitivo a Norteamérica, en 1928, Alice escribió y publicó las memorias de su intensa vida en Portovelo y el Ecuador, con el parvo título de *Portovelo 1916-1928*, en una edición más bien modesta, cuya circulación no pasó de las manos de familiares y amigos. Hoy, luego de casi un siglo, se recupera este admirable legado textual –y vital– que nos hacía falta para conocer con más puntualidad –y también con belleza–, la historia de la modernidad en Ecuador, de la cual Portovelo era –y es– un referente paradigmático.

Con un nuevo título: *Alice Lovell Kellogg, Viajera. Memorias de una neoyorquina en el Ecuador de principios del siglo XX. Portovelo 1916-1928*, el Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, acaba de reeditar, esta vez en español, la publicación original de las memorias a las que se ha sumado un prólogo —que se me encargó y es de mi autoría—; más una nota con apuntes profesionales de su traductora, Betty Aguirre-Maier, y un *dossier* de fotos de la época con imágenes del Campamento —y del día a día local—, así como algunos retratos de

la autora y su familia procedentes de varios archivos fotográficos privados, todas editadas por la artista gráfica Nela Meriguet.

Visto en conjunto, el libro es un hermoso producto final de un esfuerzo de sostenida generosidad de algunas personas —ecuatorianas y extranjeras— que se unieron para participar de este proyecto editorial, cuyo resultado celebramos ahora, tanto como a la admirable y muy querida convocante: Alice Lovell Kellogg.

ROY SIGÜENZA

POETA Y PERIODISTA, ECUADOR

REFERENCIAS

de publicaciones

Hugo Palacios,
Arte en el transporte público de Quito,
Serie Magíster, vol. 220, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2017, 78 p.

Este libro de Hugo Palacios (Quito, 1972) estudia las intervenciones escénicas que realizan tres grupos artísticos en el transporte público de la capital del Ecuador. Se analizan como ejes conceptuales el espacio público en relación con el espacio privado, el transeúnte y su interacción con la ciudad de Quito, y el arte urbano que irrumpe en la cotidianidad de los caminantes para impregnar de sentido aquellos lugares de circulación social.

El primer capítulo: “Caminantes de la ciudad”, explora el espacio público y sus apropiaciones, y las complejas formas de negociación con el espacio privado. La urbe, sobre todo Quito, se convierte en un “paciente” al que es necesario diseccionarlo para entender sus tramas cotidianas. El segundo capítulo: “Siguiente parada: el vivir de la calle”, se detiene a analizar el asfalto y las veredas como lugares de enunciación de miles de personas que han crecido entre la conversación, el ruido, las malas palabras y algún beso furtivo. El capítulo tercero describe cómo los grupos “Los de a Pie”, “La Muralla” y “Llakta Shunko”, irrumpen en los autobuses de transporte público de Quito con poesía popular, cuentos y tradición oral ecuatoriana, transgrediendo la cotidianidad de los pasajeros y haciendo de un bus un lugar digno de ser habitado.

**María Auxiliadora Balladares,
Guayaquil,
Quito, Prefectura de Pichincha, 2017, 78 p.**

Guayaquil –anota Marcelo Cruz–, de María Auxiliadora Balladares (Guayaquil, 1980), funge, como las aguas del río. A primera vista su caudal sereno deja ver calma. Por debajo los remolinos, la potencia dormida. La profundidad. Sus versos calan hondo, raspan la cicatriz casi fosilizada de la urbe que susurra en cada esquina, ya sea su tiempo emotivo o el recuerdo tatuado sobre la piel.

Su lectura es vivir un aquí y un ahora, está cargada de emociones, sentimientos y cuerpos álgidos, desbocados y contradictorios; las calles, lugares y personas que conforman esta ciudad imaginaria se difuminan hasta convertirse en voz poética. Leer *Guayaquil* (Premio Pichincha 2017) es recorrer Guayaquil. Guayaquil en *Guayaquil*, lugar de la memoria y de los momentos.

“Atrás de mí queda un barrio a oscuras”, dijo Fernando Nieto Cadena. Atrás queda la Perla del Pacífico ancha, extraña. Profunda.

**Jaime Saenz,
La piedra imán
(edición corregida),
Madrid, Libros de la Resistencia, 2018, 157 p.**

En *La piedra imán* de Jaime Saenz –señala Leonardo García Pabón– se puede ver la confluencia de los temas mayores de su vida y su obra: el alcohol, la muerte y el lenguaje. Confluencia que más adelante será oposición, enfrentamiento y elección, porque Saenz en un momento de su vida se dio cuenta de que beber y escribir eran incompatibles. La renuncia al alcohol fue un gesto ético y poético, pues Saenz eligió la entrega a su obra como forma de vida, como el principio que, en adelante, regiría sus actos. A la vez, esa entrega significó la creación de un universo poético, cuya clave está en esta misma elección y en la transformación “alquímica” de la experiencia alcohólica.

La presente edición ha sido corregida, con relación a la de 1989, a partir del manuscrito original conservado por el Archivo Jaime Saenz.

Cecilia Eudave, comp.
Solo cuento,
año X, t. X, Ciudad de México, Universidad Nacional
Autónoma de México/Difusión Cultural/Literatura, 2018, 376 p.

Los relatos seleccionados –anota Carmen Alemany Bay en el prólogo de esta antología– por nuestra cuentista (Cecilia Eudave) se caracterizan por su avanzada hibridez que ayuda a coagular el toque posmoderno de la mayoría de ellos. La lectura en este caso es un viaje por diferentes tonos, por distintas atmósferas que se abocan a un centro en el que prima la introspección; son textos, en la superficie y en el fondo, intimistas. Todos los protagonistas de todos los cuentos se preguntan por su realidad, todos pasan por crisis más o menos acusadas, por una especie de revelación que al final hace tomar conciencia al lector del contexto que les rodea. En estos tránsitos, la letra impresa va de las más literarias de las realidades a la realidad más cruda y rebelde, desde la fantasía más exacerbada hasta la realidad más estrujante. En definitiva, lo que hermana a toda esta antología es que en los personajes se percibe el sentido de saberse solos ante la adversidad y su voluntad de buscar una salida; incluso los cuentistas más jóvenes aquí compilados arrastran un halo trágico. Poderosos personajes que hablan del yo, de la añoranza, del remordimiento; en definitiva, una buena muestra de los mundos eudavianos, de las preferencias de Cecilia Eudave.

Las y los autores antologados en este volumen son: Margo Glantz, Enrique Vila-Matas, Rosalba Campra, David Roas, Dante Liano, Hipólito G. Navarro, Amparo Dávila, Óscar de la Borbolla, Rafael Ángel Herra, Raquel Castro, Karla Sandomingo, Leonardo Valencia, Marina Porcelli, Cristina Peri Rossi, Ricardo Sumalavia, Angelina Muñoz-Huberman, Carlos Franz, Adriana González Mateos, Almudena Grandes, Care Santos, Claudia Ulloa Donoso, Julia Otxoa, Norberto Luis Romero, Elia Barceló, Cecilia Magaña, Pilar Pedraza, Kanren Chacek, Emiliano González, Bibiana Villegas y Luis Zapata.

Lucrecia Maldonado,
Contrapunto y danza,
Quito, Velásquez y Velásquez Editores, 2018, 2.ª ed., 173 p.

Esta es una historia –anota la escritora Liset Lantigua– para tocar la verdad de los encuentros profundos, ineludibles y desgarradores que aguardan por todos: la muerte y el amor y dos historias entrelazadas por la madeja del tiempo. En las mismas proporciones se revelan en esta trama los desafueros de la desgracia y la belleza; con música de fondo y campos de lirios salvajes a la vista... Hay que legar

a *Contrapunto y danza* de la ecuatoriana Lucrecia Maldonado (1962) con estas y otras prevenciones. Como sucede con la auténtica literatura: al salir no seremos los mismos.

Kenneth Wishnia,
Lago de sangre,
trad. por Kristel Freire Llerena,
Oakland, PM Press, 2018, 353 p.

Cuando Filomena Buscarsela, detective privado trabajando en Nueva York, lleva a su hija adolescente Antonia a Ecuador para que conozca a sus familiares, la visita se trastoca en más que un simple regreso a casa. Filomena no ha pisado Ecuador en años, y este viaje le devuelve episodios de su vida pasada en los que fue revolucionaria. Ni siquiera logra tener tiempo de adaptarse a su nuevo entorno cuando es asesinado el sacerdote que, años atrás, le salvó la vida y la ayudó a escapar hacia los Estados Unidos.

La investigación que emprende Filomena sobre dicho asesinato la lleva a reencontrarse con las personas de las que tuvo que escapar en el pasado. Mientras el país está atormentado por desastres naturales y sociales –deslizamientos de tierras, inundaciones, escasez de alimentos, protestas, represiones–, Filomena se convierte en una fugitiva de la ley que atraviesa el país para tener un enfrentamiento culminante en la selva amazónica. Wishnia construye una novela rica en paisajes, sonidos y peligros del Ecuador, además provee una mirada irresistible sobre las raíces de una de las heroínas más dinámicas del género ficción criminal.

Solange Rodríguez Pappé,
La primera vez que vi un fantasma,
Barcelona, Candaya, 2018, 144 p.

Los fantasmas que atraviesan este libro –destacan los editores– han tomado forma de historias. Habitan en un avejentado hotel de carretera o en el cuerpo de una gata embarazada, se enredan en una trenza atada por una cinta azul, explotan con estruendo en el aire y se ocultan entre los dientes de una minúscula mujer desnuda. Cruzan plácidamente de un relato a otro y por momentos se vuelven una presencia tangible que se cuelga en la vida de cada día, engañándonos y seduciéndonos para que intimemos con ellos. La lectura de *La primera vez que vi un fantasma* nos deja con la sensación de haber experimentado algo extraordinario: una aparición terrorífica, un futuro inquietante, un recuerdo entrañable.

La escritora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe, hábil para suponer tramas perturbadoras que dejan huellas hondas, parece haber venido para expulsarnos de la realidad y empujarnos fatalmente a la incertidumbre y a la extrañeza.

Ramiro Ávila S.,
La utopía del oprimido. Los derechos de la pachamama
(naturaleza) y el sumak kawsay (buen vivir)
en el pensamiento crítico, el derecho y la literatura,
Bogotá, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / AKAL,
2019, 400 p.

Las alternativas radican en el imaginario, no en la fantasía. Así lo demuestra el ecuatoriano Ramiro Ávila Santamaría, doctor en Sociología jurídica y docente universitario, quien ofrece la utopía como herramienta de transformación. A diferencia del deber ser, que solo corre en un sentido de exigencia, la utopía es ambidiestra: surge del imaginario la médula humana de la cultura para plantear nuevas posibilidades sociales, y volver a nosotros, para cuestionarnos. ¿Pueden la cosmovisión de los pueblos y las luchas sociales abreviar a la política, al derecho, al pensamiento crítico?

El método utópico, como se expone en estas páginas, puede aplicarse para describir y explicar la realidad, los fenómenos sociales incluso para analizar cualquier forma de representación. A través de él se hace posible cuestionar toda utopía, incluida la del capitalismo y sus ideas de progreso o desarrollo, para proponer alternativas posibles en las que todos los órdenes de la vida en sociedad sean incluidos.

Este recorrido no inicia en la teoría occidental, sino en el pensamiento kichwa, en la *Sinfonía inconclusa* de Schubert y con personajes como Don Quijote o Pedro Páramo, para abrir el análisis jurídico al arte y a conceptos críticos surgidos desde América Latina, con Bolívar Echeverría y Aníbal Quijano, entre otros. La creación de un nuevo paradigma de mundo demandará más creación y menos prescripción; más imaginación y menos límites a la inclusión. Esto es lo que propone *La utopía del oprimido*.

Juan Ortiz García,
Y líbranos del mal,
Quito, Ediciones del Palmar, 2019, 209 p.

Esta novela histórica relata uno de los crímenes más despiadados y absurdos que se han cometido en Ecuador. La víctima fue el arzobispo de Quito, José Igna-

cio Checa y Barba, inmolado poco tiempo después de que el general Veintemilla hubo usurpado el poder, luego de cruentas batallas.

Ortiz García construye esta historia valiéndose de la voz de un testigo privilegiado: el abogado de la familia del arzobispo Checa, quien intenta descubrir a los autores del crimen. El resultado de este artificio narrativo es una novela de suspenso y de introspección en los laberintos del espíritu humano, que atrapa al lector en la trama.

Escrita de modo ágil y entretenido, esta novela aborda, en forma paralela, temas tales como la pasión que arma la mano asesina, o el ejercicio corrupto del poder como método para garantizar la impunidad de los gobernantes.

Michael Handelsman,
Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador.
Encuentros y desencuentros en tensión,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
/ Abya-Yala, 2019, 227 p.

En *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador: encuentros y desencuentros en tensión*, se problematiza el acto de leer las representaciones de lo afro, principalmente las de la literatura ecuatoriana. Dicha problematización parte de una realidad que es un persistente racismo sistémico que sigue condicionando nuestro pensar y actuar colectivos.

La reflexión, que suscita un conjunto de ensayos, cuentos y poemas de autores como Moritz Thomsen, Julio Cortázar, Juan Montaña, Nelson Estupiñán Bass, Antonio Preciado y Juan García, permite poner en debate y en diálogo diversas representaciones de lo afro arraigadas en historias, memorias y saberes siempre en tensión debido a la sinuosa trayectoria de un racismo todavía institucionalizado y en permanente acecho. El propósito de este estudio es que las lecturas frente a dicho racismo contribuyan a interrumpir el ciclo de complicidades no intencionadas para así reconocer a los afrodescendientes con toda su compleja historicidad y, al mismo tiempo, recuperar algo de nuestra humanidad aún incompleta.

Leonardo Valencia,
La escalera de Bramante,
Bogotá, Seix Barral, 2019, 619 p.

A Landor le quedan pocos años de vida para concluir su gran ciclo de pinturas, con el que retorna, desde París y Barcelona, a su infancia destruida en

la Segunda Guerra Mundial. Abu, obsesionado por el color rojo, continúa en su deriva de joven artista errante mientras ayuda a su amigo Raúl, quien se destruye por el alcohol y la pérdida de la memoria. Y Laura escapa de su entorno familiar para iniciar una vida de pesadilla entre Colombia, Ecuador y la selva amazónica, en la que todos terminarán implicados bajo la sombría vigilancia del enigmático Taltibio y sus espías, las troyanas.

La escalera de Bramante es una máquina de alta precisión narrativa que rinde homenaje al arte de la novela total y tiende puentes estrechamente ensamblados entre Europa y América Latina con gran potencia estilística, a la manera de la mítica escalera diseñada por Bramante, que oscila de forma circular entre varios mundos.

Con esta ambiciosa obra, Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) expande su brillante trayectoria literaria, dedicada a explorar la condición humana en un mundo marcado por el desarraigo, el exilio y las grandes migraciones contemporáneas. Su escritura, vasta y desbordante de voces e historias, de cruce de lenguajes y formas narrativas, se renueva, rompe su propio techo y pone sobre la mesa los pedazos que caen con el Tiempo –en mayúscula– y sus grandes preguntas en torno a nuestra época y el amor.

**Luis A. Aguilar Monsalve, antólogo,
Antología del microcuento ecuatoriano,
Quito, Eskeletra, 2019, 190 p.**

Como una manifestación de su incansable labor creativa –anota el editor Jaime Peña Novoa–, de ensayo crítico y promoción cultural, Luis Aguilar Monsalve nos ofrece ahora esta *Antología del microcuento ecuatoriano*. En la primera parte, el autor hace una panorámica histórica de este género narrativo breve, procurando que el lector encuentre una amplia muestra de historias mínimas de los autores seleccionados para esta muestra. Finalmente, encontramos una ficha individual de todos y cada uno de los escritores que integran esta antología.

Aguilar Monsalve –agrega Peña Novoa– ha tenido la habilidad de reunir en este volumen a autores muy representativos de este género narrativo como: Ramiro Arias, Marcelo Báez, María Leonor Baquerizo, Leonor Bravo, Aminta Buenaño, Carlos Carrión, Miguel Antonio Chávez, César Chávez, Jorge Dávila V., Francisco Delgado, Oswaldo Encalada V., Iván Égüez, Alejandro Gallegos, Edgar A. García, Gilda Holst, Luis S. Jaramillo, Lucrecia Maldonado, Sonia Manzano, Esteban Mayorga, Juan Martín Naranjo, Iván Oñate, Santiago Páez, Nelly Peña, Marcela Rivadeneira, Vladimiro Riva, Augusto Rodríguez, Marco A. Rodríguez, Solange Rodríguez, Huilo Ruales, Raúl Serrano S., Abdón Ubidia, Juan Valdano, Raúl Vallejo, Carlos Vásconez y el propio Luis Aguilar.

Sin duda, una pequeña joya para los amantes de la literatura ecuatoriana, con sello de exportación, tal como lo propone el autor en su introducción.

Fernando Balseca Franco,
Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad,
2.^a ed., Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador / Cactus Pink, 2019, 310 p.

La obra y la vida del escritor guayaquileño Medardo Ángel Silva permiten comprobar que, en las dos primeras décadas del siglo XX, se produjo un amplio movimiento que insertó al Ecuador en un ambiente cultural pleno de modernidad. Silva creó una voz singular –modernista– en poesía y una insólita expresión –moderna– en prosa que lo proyectan como un crítico de lo mercantil capitalista y un defensor de lo estético en la escena social.

Este libro trata del impacto de la lírica y de la crónica en un contexto ciudadano, y estudia la subjetividad del adolescente, la melancolía personal, el impacto de la educación pública, las revistas literarias y la prensa, las transformaciones urbanas y las relaciones con Arturo Borja, Ernesto Noboa y Humberto Fierro, con el fin de erigir una imagen renovada de aquel intelectual que poetizó al máximo la realidad de su tiempo. Con la sensibilidad del poeta y el rigor del estudioso, Fernando Balseca Franco ofrece una oportuna y documentada visión de la transcendencia social de nuestros modernistas.

Felipe Bastidas,
La construcción de imposibles en Macedonio Fernández,
Quito, Serie Magíster, vol. 249, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador, 2019, 93 p.

En este libro se desarrolla un análisis teórico de la obra del escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952). El objetivo central es analizar algunos de sus cuentos –“Papeles de Recienvenido” (1929), “Tantalia” (1930), “Cirugía psíquica de extirpación” (1941), “A Fotografiarse” (1944), “Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día” (1944)– y la teoría literaria que desarrolla en sus ensayos –sobre todo en “Para una teoría del Arte”. Para ello, Bastidas ha escogido a lo “imposible” como una categoría pertinente para problematizar la narrativa del argentino. Esto, desde la tensión existente entre las categorías de ficción y realidad. En la narrativa macedoniana, la realidad se transforma por la operación de lo ficcional, lo que genera ciertos “imposibles” para una lógica de la

realidad, siendo, al mismo tiempo, posibles para una lógica de lo ficcional. Por esta vía, se analizarán los conceptos teóricos propuestos por el autor –Belarte y Autorística– para ahondar y explicitar el lugar que estos tienen dentro de los cuentos escogidos y para relacionarlos con las categorías que se han detallado.

Además, cabe indicar que uno de los alcances de este estudio es el diálogo que se establece con la teoría lingüística de Roman Jakobson y de Émile Benveniste, de quienes se recogen algunas de sus propuestas teóricas. Macedonio Fernández, aunque ha influenciado el estilo de escritores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, es un autor poco estudiado en el ámbito académico del Ecuador. Según la bibliografía revisada, no se ha hecho una investigación formal sobre la obra de este importante narrador de la vanguardia argentina y latinoamericana de las décadas del veinte y treinta del siglo pasado.

Gabriela Mistral,
Entre todas las mujeres (Antología),
Estudio introductorio y selección de Marcelo Báez Meza,
Quito, Libresa, 2019, 178 p.

Lucila Goy, más conocida como Gabriela Mistral, es muchas mujeres a la vez: la madre-símbolo, la educadora, la mística, la cantora de la niñez. Esta antología preparada por el escritor y crítico ecuatoriano Marcelo Báez Meza para la Colección Antares de Libresa, demuestra que ella era todo eso y mucho más: la pensadora, la diplomática viajera, la pionera de los movimientos feministas latinoamericanos y, más que nada, la poeta dueña de un vocabulario exquisito y dominadora de las formas métricas más complejas.

Como bien lo expresa en su discurso de aceptación del premio Nobel: “Por una venturanza que me sobrepasa, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa”.

Alfonso Ortiz Crespo,
El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el Ecuador 1865-1954,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador / Colegio de América, Sede Latinoamericana,
2019, 144 p.

Carlos Endara Andrade (Ibarra, 1865-Panamá, 1954) fue un destacado fotógrafo, pintor y cineasta ecuatoriano, cuyas notables contribuciones profesionales y artísticas son muy poco conocidas en nuestro medio.

El rescate y la presentación de su excepcional producción cinematográfica *Ecuador 1929*, un testimonio único de los primeros años del siglo XX en el país, fue la oportunidad para realizar una investigación sobre su vida y obra, que permitió la producción de este libro: *El fotógrafo y el artista Carlos Endara Andrade (1865-1954)*, escrito por Alfonso Ortiz Crespo.

El libro presenta documentadamente la trayectoria de Endara, primero en su ciudad natal y luego en Panamá, adonde viajó a trabajar en la obra del canal interoceánico, para establecerse después como uno de los destacados profesionales de ese país. En sus páginas, Ortiz narra la vida de Endara en Panamá, su estancia en París y sus viajes al Ecuador. También hace referencia a su obra como fotógrafo y pintor. Pone especial énfasis en la producción y ulterior exhibición de su película.

Esta obra fue editada por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y el Colegio de América, Sede Latinoamericana, que también realizaron el rescate y restauración de la película con el auspicio de la Municipalidad de Guayaquil.

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

Álvaro Alemán (Montevideo, 1963). Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Florida (1998). Profesor, traductor e investigador titular de Humanidades y Estudios Literarios en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) desde 1999. Es miembro fundador de la editorial ecuatoriana *El Fakir* y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL). En 2017 publicó una edición crítica anotada de la *Obra poética completa* de Jorge Carrera Andrade en tres tomos. <aaleman@usfq.edu.ec>.

Carlos Burgos Jara. Ecuatoriano. Doctor en Literatura por la Universidad de Stanford, con una mención en Cine Latinoamericano; licenciado en Literatura por la Universidad Católica de Guayaquil; estudió Comunicación en la Universidad Casa Grande, con mención en Redacción Creativa. Sus artículos y ensayos se han publicado en varios medios literarios iberoamericanos. Dirige el College de San Diego en Madrid. <carlburg@ucm.es>.

Santiago Cevallos González. Ecuatoriano. Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. DPhil 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>.

Galo Galarza Dávila. Ecuatoriano. Narrador y diplomático. Fundador de los talleres literarios Tientos y Diferencias y La pequeñalulupa de Quito, así como de la revista de creación *Eskeletra*. Colabora con periódicos y revistas como *Artes* de diario *La Hora* de Quito y *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En cuento ha publicado: *En la misma caja* (Quito, 1980); *La dama es una trampa* (Quito, 1996); *El turno de Anacle* (Quito, 2001). Consta en las antologías:

Libro de posta (Quito, 1981); *En busca del cuento perdido* (Quito, 1996); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998); *Antología esencial –Ecuador siglo XX– El cuento* (Quito, 2004); *Puro cuento* (Quito, 2004); *Te cuento Quito* (2012). <galogalarzad@gmail.com>.

David Macías Barrés. Profesor titular en Lingüística Hispánica en la Universidad de Lyon (Francia); gracias a una comisión de servicios, se desempeña como profesor agregado en la Universidad Nacional de Educación (Ecuador). Forma parte del Centro de Estudios Lingüísticos (CEL, EA 1663) de la Universidad de Lyon (UJML3) y es investigador asociado en el Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (CRIIA, EA 369) de la Universidad Paris Nanterre, trabajando en particular en el Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE). Una parte de su investigación está dedicada al estudio de la noción de interculturalidad en las políticas públicas en Ecuador –sean estas culturales, educativas o lingüísticas–, y también al análisis del lugar que ocupan las manifestaciones lingüísticas dentro de la construcción identitaria del ecuatoriano, principalmente centrándose en los grupos humanos de la Costa. <david.macias@unae.edu.ec>.

Manuel Medina. Ecuatoriano. Enseña Literatura y Cultura Latinoamericana en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de la Universidad de Louisville, en Kentucky, EE. UU. Recibió el doctorado en Letras Hispánicas de la Universidad de Kansas. Ha publicado extensamente, ha leído ponencias dentro de lo que son sus áreas de investigación como la novela y el cine mexicanos, ecuatorianos y la producción cultural de los latinos en los Estados Unidos en varios congresos internacionales. Su libro sobre la novela histórica mexicana *Archivo y discurso: la novela histórica mexicana (1980-1994)* apareció en 2013. Ha editado y coeditado varios libros sobre sus temas principales de investigación. Actualmente preside la Asociación de Ecuatorianistas. En 2012 recibió el premio “President’s Exemplary Multicultural Teaching Award”, otorgado por el rector de la Universidad de Louisville. <manuel.medina@louisville.edu>.

Marlene Moret. Ecuatoriana. Catedrática de instituto y doctoranda desde 2015 en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès (UT2J) bajo la dirección de la Dra. Sonia Rose. Máster 2 (DEA) en 1997: “Études sur le Groupe de Guayaquil”; Máster 1 en 1996: “Periodismo y literatura en el Ecuador. Investigación sobre los escritos de José de la Cuadra en la prensa de Guayaquil (1919-1927)”. Memorias dirigidas por

el profesor Jacques Gilard. Ha publicado una reseña sobre la “Correspondencia de Benjamín Carrión, editada por Gustavo Salazar” (*Caravelle*. 1998. Vol. 70, n.º 1: 349-52) y un artículo sobre dos escritores: Demetrio Aguilera Malta y Huilo Ruales Hualca (*Revista CCE*. 1.º semestre 2017, año LXII, n.º 1: 27). Desde 2016 participa en jornadas doctorales, coloquios y congresos en Francia y en el extranjero. Ha sido ponente, por varias ocasiones, en los congresos de la Asociación de Ecuatorianistas. <marlenemoret@hotmail.fr>.

V. Daniel Rogers. PhD. Hizo su doctorado en la Universidad de Kansas en 1997 y ha enseñado Literatura y Lengua en Wabash College desde 1998. Tiene, además, veinte años de membresía en la Asociación de Ecuatorianistas, donde ha servido en varios cargos. Su interés en las letras ecuatorianas lo ha llevado a publicar ensayos y capítulos sobre una variedad de escritores y poetas, incluyendo Miguel Donoso Pareja, Jorge Dávila Vázquez, Pedro Gil Flores y Luis Aguilar Monsalve. En el momento, está en el proceso de traducir *La muerte blanca*, de Luz Argentina Chiriboga. <rogersd@wabash.edu>.

Alejandra Vela Hidalgo. Ecuatoriana. Graduada en 2011 como máster en Lingüística del Español y en 2013 como máster en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Purdue (Estados Unidos). Actualmente es candidata a doctora en Literatura Latinoamericana en la misma universidad. Ha participado en congresos internacionales como en la XIII edición del Congreso Internacional de Literatura: Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe, en Pasto, Colombia (2018); y en la 71.º Conferencia Anual KFLC: The Languages, Literatures, and Cultures Conference, en Kentucky, EE.UU. (2018). Recientemente ha publicado en revistas de investigación internacional como *Chasqui* (mayo 2019) y *Bellaterra* (marzo 2019), así como en la compilación *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana* (2018). Actualmente es profesora de español y colabora eventualmente en la Maestría de Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana en la PUCE. <avelah@puce.edu.ec>.

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

Ariruma Kowii
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, 2020
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

CANJE

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

IN MEMORIAM

Galo GALARZA

En el centenario de Mario Benedetti

RESEÑAS

Gabriela PONCE

La hoguera huyente, novela de Abdón Ubidia

Adolfo MACÍAS

El cóndor de Père-Lachaise, cuentos de Fernando Iwasaki

Alicia ORTEGA CAICEDO

Niños de agua, cuento de Sandra de la Torre Guarderas

Dalton OSORNO

El buen ladrón, novela de Marcelo Báez Meza

Michael HANDELSMAN

El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky. Thriller (afro)ecuatoriano, novela de Juan Montaña Escobar

Roy SIGÜENZA

Viajera. Memorias de una neoyorquina en el Ecuador de principios del siglo XX. Portovelo 1916-1928, crónica de Alice Lovell Kellogg



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

