

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



49 I SEMESTRE
2021

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

IN MEMORIAM

María del Pilar **RÍOS**

Ernesto Cardenal: "La poesía es 'el camino'"

CRÍTICA

Emmanuelle **SINARDET**

La geografía cultural de Luis A. Martínez:
espacios e identidad

Marcelo **BÁEZ MEZA**

El poeta Belano alecciona a los maestros

Rossana **NOFAL**

Los cuentos de guerra y su divergencia: La Lopre,
Memorias de una presa política 1975-1979

Santiago **CEVALLOS GONZÁLEZ**

Rapiña y (des)politización de cuerpos
marginalizados y feminizados en tres
relatos del realismo social ecuatoriano

José Miguel **HARO ZAMBRANO**

El Cenáculo ecuatoriano Dada de Portoviejo

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Fernando Balseca

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

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Ariruma Kowii M. (UASB-E), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB-E), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB-E), 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: Sonia Hidrobo

CORRECCIÓN: Fernando Balseca

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

IMPRESIÓN: Ediciones Fausto Reinoso, Av. Rumipamba E1-35 y 10 de Agosto, of. 103, 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 49, ENERO-JUNIO 2021

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

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

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, está incluida en los siguientes índices: catálogo 2.0 de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal*, y *REDIB*, *Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico*. Es miembro de *LatinREV*, *Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades*. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de *LATINOAMERICANA*, *Asociación de Revistas Académicas de Humanidades*. 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>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

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

MARÍA DEL PILAR RÍOS 7

Ernesto Cardenal: "La poesía es 'el camino'"

CRÍTICA

EMMANUELLE SINARDET 25

La geografía cultural de Luis A. Martínez: espacios e identidad

MARCELO BÁEZ MEZA 41

El poeta Belano alecciona a los maestros

ROSSANA NOFAL 59

Los cuentos de guerra y su divergencia:

La Lopre, *Memorias de una presa política 1975-1979*

SANTIAGO CEVALLOS GONZÁLEZ 71

Rapiña y (des)politización de cuerpos marginalizados y feminizados
en tres relatos del realismo social ecuatoriano

JOSÉ MIGUEL HARO ZAMBRANO 93

El Cenáculo ecuatoriano Dada de Portoviejo

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

- MICHAEL HANDELSMAN** 123
Juan Montaña Escobar, el *jazzman* de Black Lives Matter,
y su *son* de los 8 minutos 46 segundos
- ALEXANDER ORTIZ PRADO** 153
“Otros mundos idénticos soñaban”. Del pensamiento propio,
la autorreparación y las sensibilidades insurgentes

RESEÑAS

- La escalera de Bramante*, novela de Leonardo Valencia 183
Vladimiro Rivas Iturralde
- Diosas prestadas*, poemario de Ivonne Gordon 189
Eugenia Toledo-Keyser
- El Hogar*, novela de José Henríque 192
Adela Pineda Franco
- If Winter Comes: Microrrelatos*, de Luis Aguilar Monsalve 194
V. Daniel Rogers
- Ecuador en corto. Antología de relatos ecuatorianos actuales*, 197
Carlos Ferrer, ed.
J. Rosas Ribeyro

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 201

COLABORADORES 211

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

MARÍA DEL PILAR RÍOS 7

Ernesto Cardenal: "Poetry is 'the way'"

CRITIQUE

EMMANUELLE SINARDET 25

The Cultural Geography of Luis A. Martínez: Spaces and Identity

MARCELO BÁEZ MEZA 41

The Belano Poet Lectures the Masters

ROSSANA NOFAL 59

War stories and Their Divergence:

The Lopre, *Memoirs of a Political Prisoner 1975-1979*

SANTIAGO CEVALLOS GONZÁLEZ 71

Plunder and (De)politicization of Marginalized and Feminized Bodies
in Three Stories of Ecuadorian Social Realism

JOSÉ MIGUEL HARO ZAMBRANO 93

The Ecuadorian Dada Cenacle of Portoviejo

FROM THE CONTEMPORARY SCENE

- MICHAEL HANDELSMAN** 123
Juan Montaña Escobar, the Jazzman of Black Lives Matter,
and His 8 Minutes 46 Seconds *Son*
- ALEXANDER ORTIZ PRADO** 153
"Other Identical Worlds Dreamed". Of Self-Thought,
Self-Repair and Insurgent Sensibilities

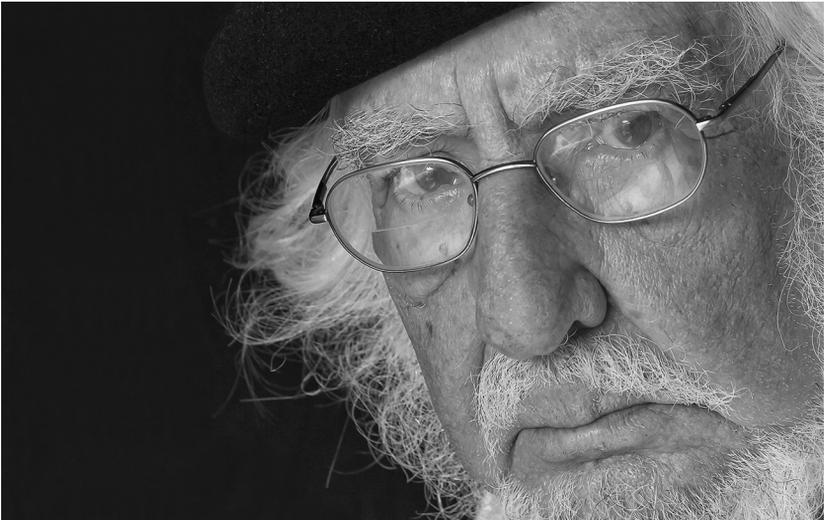
REVIEWS

- La escalera de Bramante*, novel by Leonardo Valencia 183
Vladimiro Rivas Iturralde
- Diosas prestadas*, a collection of poems by Ivonne Gordon 189
Eugenia Toledo-Keyser
- El Hogar*, novel by José Henrique 192
Adela Pineda Franco
- If Winter Comes: Microrrelatos*, by Luis Aguilar Monsalve 194
V. Daniel Rogers
- Ecuador en corto. Antología de relatos ecuatorianos actuales*, 197
Carlos Ferrer, ed.
J. Rosas Ribeyro

PUBLICATIONS REFERENCES 201

CONTRIBUTORS 211

IN MEMORIAM



Ernesto Cardenal: “La poesía es ‘el camino’”

Ernesto Cardenal: “Poetry is ‘the way’”

MARÍA DEL PILAR RÍOS

Instituto de Educación y Conocimiento,
Universidad Nacional de Tierra del Fuego (IEC-UNTDF)
Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional de Tucumán
Tucumán, Argentina

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.1>

Fecha de recepción: 24 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2020

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Ernesto Cardenal, una de las figuras más destacadas de la poesía latinoamericana del último siglo, ha fallecido a sus noventa y cinco años. Este texto que conjuga lecturas, espacios, encuentros y experiencias es un reconocimiento al poeta, escultor, sacerdote y revolucionario nicaragüense.

PALABRAS CLAVE: Ernesto Cardenal, Nicaragua, Solentiname, homenaje, poesía, América Latina.

ABSTRACT

Ernesto Cardenal is one of the most outstanding figures of Latin American poetry of the last century who has passed away at the age of ninety-five. This text, which combines readings, spaces, encounters and experiences, is a recognition of the Nicaraguan poet, sculptor, priest and revolutionary.

KEYWORDS: Ernesto Cardenal, Nicaragua, Solentiname, homage, poetry, Latin America.

*Me atrae mucho [la garza] debido a que tiene infinitas formas,
continuamente está cambiando de posición, parece otro cuerpo
y entonces es seguro que puede ser una variante.*

Ernesto Cardenal

*Yo sí te escucho y comprendo mi tenaz zorzal cantor,
nunca sabrás cuán profundo cala en mi alma tu pregón.
A las notas que desgarras yo le sumo mi guitarra,
algo me empuja a enredarme en tu canción.*

Ernesto Day. “El canto del zorzal”

NICARAGUA, PEQUEÑO PAÍS centroamericano tan violentamente dulce, como lo llamó Julio Cortázar, es tierra de lagos, volcanes y poetas; imaginarios que se originan en la geografía, la historia y la cultura y que atraviesan la obra de uno de los mayores escritores que esa patria vio nacer. La figura de Rubén Darío es sin dudas central en la construcción de esa fábula, pero hay uno a quien se conoce como “El Poeta”: Ernesto Cardenal. Esta manera de llamarlo, en palabras de Irene Agudelo Buildes, significa un reconocimiento a su principal oficio, pero también es otorgarle el lugar de “el poeta nacional” (2018, 23). Podría agregarse que la pérdida del nombre propio es el símbolo de una vida y una obra que lo han convertido en un ícono de la poesía en América Latina.

Cardenal fue un hombre que fueron muchos: sacerdote, político, revolucionario, poeta, escultor. En su larga vida, con sus noventa y cinco años, fue reconocido en cada uno de los ámbitos en los que se desenvolvió.

Poder dar cuenta de los diversos aspectos de su vida sin caer en simplificaciones que anulen la complejidad de los cruces y tensiones entre cada uno de ellos, es una tarea que necesitaría de todas las posibilidades del lenguaje para hacerlos confluír en imágenes concretas y objetivas, pero cargadas de potencialidades y diálogos diversos, como solo El Poeta es capaz de hacerlo.

El autor fue exiliado, sancionado, perseguido políticamente y, en los últimos años, también judicialmente, pero nunca abandonó su lucha. Incluso, a pesar de su muerte, Ernesto Cardenal continúa siendo símbolo de la lucha por la libertad en Nicaragua, hecho que se demostró claramente durante la misa de cuerpo presente en la Catedral de Managua bajo la bandera azul y blanca y que fue escenario de múltiples violencias físicas, verbales y ultrajes que rayaron la profanación por parte de partidarios del actual gobierno nicaragüense. Su vida, su país y los avatares de la historia de ambos son las fuentes en las que abreva el artista, ya sea como escultor o poeta. Ambas formas de expresión en él confluyen, pues el acto poético en él ocurre en el ojo; su poesía es plástica y la plástica poética (Valle Castillo). Él mismo no era capaz de separarlos, como recupera Julio Valle Castillo:

Mi escultura y poesía, ambas con estos 3 elementos

Lo moderno

Lo indígena.

Lo popular.

También: ambas son simples y sencillas.

También: ambas realistas y comprensibles.

Consideración personal mía: mi poesía y mi escultura son fáciles.

Nacido en el seno de una tradicional familia de la conservadora Granada, Ernesto era un hombre profundamente espiritual y en constante búsqueda de la divinidad. La posibilidad de llegar a Dios mediante la contemplación fue una de sus grandes convicciones y la razón por la que, en un principio, ingresó al monasterio trapense en Kentucky, pero las rígidas reglas monásticas no eran compatibles con su salud. Allí, en los diálogos sostenidos con su maestro Thomas Merton, surge el germen de lo que, una vez finalizados los estudios sacerdotales, sería la comunidad de Solentiname, a partir de la aceptación de que lo contemplativo no es, ni debe ser, ajeno a los problemas sociales y políticos de su pueblo (Montanaro 2004, 9). Él mismo lo explicita en el primer tomo de sus memorias que concluyen con la salida del monasterio en Cuernavaca hacia el seminario

en Colombia: “la vida espiritual no estaba separada de ningún otro interés humano” (Cardenal 2003a, 146). En este sentido asumió los postulados de la Teología de la Liberación de la que fue uno de los principales exponentes. La búsqueda de Dios y la construcción del paraíso en la tierra, en definitiva de la utopía, solo podían hacerse en este mundo y con el otro, en lucha por los desposeídos de nuestra América, “Una utopía también. Y un Reino de los Cielos que es el mismo de nosotros. Toda revolución nos acerca a ese Reino” (Cardenal 2005, 456).

Además, se caracterizó por sus profundas convicciones, tanto en la religión como en la política, indisolublemente ligadas toda su vida al punto de haber sido amonestado por el Papa Juan Pablo II y suspendido de sus labores sacerdotales por negarse a renunciar a su participación como ministro de Cultura en la Revolución sandinista. Respetó esta sanción hasta que, un año antes de su muerte, el Vaticano la suspendió, permitiéndole celebrar una misa desde la cama del hospital, momento que, podemos sospechar, debe haber sido inigualable para él. Su compromiso político lo involucró en la lucha contra la dinastía somocista, dictadura que asoló a Nicaragua por más de 40 años, desde el intento fallido de derrocar al primer Somoza conocido como “la rebelión de abril” en 1954 y, luego, en la larga lucha encabezada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) hasta el triunfo en 1979, para formar parte del gobierno revolucionario como ministro de Cultura durante diez años. Perdidas las elecciones en 1990, se alejó de la función política, sin embargo, una vez producido el cisma en el interior del FSLN, fue un feroz crítico del partido dirigido por Daniel Ortega.

Ernesto Cardenal, poeta, sacerdote y revolucionario nicaragüense son las primeras palabras que leí de y sobre “El Poeta” en la contratapa de un libro hace algunos años atrás. En ese momento, no solo desconocía al autor y su obra, sino que apenas podía esbozar en mi mente en qué parte de la cartografía centroamericana se encontraba el pequeño país. En ese entonces, la única referencia que poseía era que allí había nacido Rubén Darío y eso lo convertía inmediatamente en un país que asociaba con la poesía; tampoco tenía mucho registro de lo que había significado la Revolución sandinista y la participación del autor en ella. Aquel primer encuentro¹ con

1. Parte de este primer encuentro y el trayecto posterior está recuperado del libro que se encuentra en prensa *Sandinismo y literatura. La tarea interminable de sembrar* (EDUNT).

la poesía de Cardenal, Nicaragua y su Revolución funcionó como una brújula, marcó un norte que me llevó por diversos recorridos intelectuales y espaciales. La Nicaragua conjeturada a través de su literatura se volvió palpable. Experimentar un lugar, vivirlo, mirarlo, sentirlo, maravillarse con su naturaleza y, al mismo tiempo, compartir con su gente y escuchar las historias particulares dio cuerpo y espesor a las primeras lecturas, a esas potentes imágenes en las que Ernesto conjugaba una vida, una historia, un continente y una poética.

Aún hoy recuerdo nítidamente esa calurosa tarde en la que una suerte de mandato me obligó a entrar a una librería de viejos y, particularmente, al sector de poesía. Hasta ese momento y a pesar de ser una estudiante avanzada de la carrera de Letras, no me inclinaba por los textos poéticos, no podía leerlos, ni sentirlos, ni interpretarlos. Como entendía que era una situación inaceptable, decidí entrar y obligarme a encontrar aunque sea un libro para leer. Revisaba los estantes, sin suerte, hasta que vi un título extraño, sugerente, *Los ovnis de oro. Poemas indios* de “un tal Cardenal”, e inmediatamente me pregunté cómo podían vincularse los ovnis, los indios, el oro y, para completar, la poesía. Resultaba por lo menos intrigante, así que lo saqué y leí la contratapa en vano, pero ya el título y el desconocimiento de su autor, su país y su revolución habían despertado demasiados interrogantes, así que lo llevé.

Leer un libro de poesía sobre indios, ovnis y oro a casi 40° de calor en un transporte público cerrado parece un sinsentido. Pero cuando empecé, ya no pude parar, esperaba que no llegara nunca el destino al que iba, así no tenía que interrumpir la lectura que me trasladaba a las historias y los destinos de nuestros pueblos originarios, pero lo hacía de una manera extraña, novedosa. Leí con curiosidad:

Ahora solo los chicleros solitarios cruzan por el Petén.
 Los vampiros anidan en los frisos de estuco.
 Los chanchos —de— monte gruñen al anochecer.
 El jaguar ruge en las torres —las torres entre raíces—
 un coyote lejos, en una plaza, le ladra a la luna,
 y el avión de la Pan American vuela sobre la pirámide.
 ¿Pero volverán algún día los pasados katunes? (Cardenal 2008a, 396)

Me sedujo la sencillez de ese lenguaje, la potencia de las imágenes logradas con palabras ordinarias, de cada día, pero también esa pequeña

clave que atravesaba el poema (hoy diría todos ellos) de la presencia del avión de la Pan American en una evocación del pasado indígena que llevaba (o llevan) a preguntarse (o preguntarnos) por las realidades actuales de nuestra América Latina. Decididamente ya no pude abandonar esa lectura y muchas otras del “tal Cardenal”.

Unos años después, sentí que para poder encontrar respuestas a esos interrogantes, las lecturas ya no eran suficientes; el camino imaginario había encontrado un escollo y era necesario emprender el real. Era hora de dejar de imaginar los aromas, los sabores, los sonidos, las voces y las miradas de ese pueblo que ya era parte de mi universo; había llegado la hora de vivirlos, palparlos y sentirlos. Así, pues, iniciaron los viajes al pequeño país imaginado. En uno de ellos, en el Festival Internacional de Poesía de Granada, me encontré nuevamente con ese primer poema, solo que esta vez en la voz de Ernesto. La sensación era extraña, era como si el tiempo hubiera vuelto al inicio, el retorno de los katunes dice el poema, como si la poesía se me hubiera escapado un momento solo para encontrarme nuevamente en el punto de partida, pero desde otro lugar y con una nueva mirada.

El encuentro con “El Poeta” fue en Managua, cuando aún intentaba orientarme en esa caótica ciudad sin nombres en las calles y con referencias inaccesibles para una extranjera. Mientras esperaba en la librería del Centro Nicaragüense de Escritores y, aunque llevaba en mi bolso una entrevista diseñada, preparada, además de las lecturas, no podía dejar de preguntarme de qué podría hablar con el gran poeta; los nervios me inundaban y sentía un tremendo “torozón en mitad de la garganta”, como dice la canción de Carlos Mejía Godoy. Entré a la oficina, solo para recibir un cordial saludo y un terminante “me fastidian las entrevistas”. Sentía que el mundo se venía abajo cuando Ernesto agregó que después resolveríamos eso de la entrevista y que ahora mejor solo conversábamos.

Conversar es, en este caso, un eufemismo porque, paradójicamente, una de las voces más reconocidas de América Latina era, en realidad, un hombre bastante parco, de pocas palabras, “gruñón” dirían algunos, “tímido”, otros, como bien recuerda su exsecretaria Klaudhia Artola (Sevilla Bolaños 2020). Lo cierto es que era un hombre absolutamente preocupado por el otro, más interesado por lo que tenía para decir quien tenía en frente que en hablar de sí mismo. Eso sí, cuando el tema era la poesía, no podía dejar de hablar, no de la propia, evidentemente, pero sus ojos

brillaban y hasta sonreían al mostrarme un libro de poesía escrita por niños con cáncer a los que visitaba en el hospital y animaba a escribir todas las semanas a sus 87 años. La poesía era definitivamente, su vida. Temía y anhelaba encontrarme con “El Poeta”, sin embargo, el encuentro fue con un gran hombre, humilde y sencillo, tal como era su poesía y su apariencia con su eterna cotona blanca, boina negra, jeans y sandalias; tal como era su forma de ver y vivir la vida.

Cardenal encontró en el archipiélago de Solentiname el espacio que nucleó todos los ámbitos de su vida, pero existe otro que la abarca completamente: su poesía. Para él la poesía era todo: era Dios, era revolución, era historia y era, también, la vida cotidiana. Todo el mundo podía caber en la poesía. Ernesto es hoy “polvo de estrellas” (Cardenal 1989, 42), como dice en su *Cántico cósmico*, pero siempre tendremos su poesía. Hoy puedo volver a ser aquella primera lectora que se dejó sorprender por la aparente sencillez de sus textos, seducir con sus potentes imágenes, y apasionarse con y por esa palabra poética. Sus palabras vuelven a interpelarnos, a convocarnos, a permitirnos hacer los interrogantes y a buscar y recorrer numerosos y diversos caminos reales e imaginarios.

Las aves del archipiélago ocupan un lugar predominante en sus esculturas. Particularmente la garza le atraía debido a sus constantes movimientos que el artista entiende como variantes y, por lo tanto, como diversas posibilidades expresivas. Son las aves que han acompañado su vida, que sobrevuelan su lago y a las que el poeta canta en diversos textos, como por ejemplo en los *Epigramas* (1961) y en el *Canto nacional* (1972), pero, en este último, el motivo de la naturaleza conjuga sus preocupaciones: es un rasgo de identidad nicaragüense, pero también una riqueza material que la convierte en una de las causas por las que Nicaragua fue sojuzgada. A partir de los procesos naturales explica la revolución en marcha y figura la utopía revolucionaria en la medida en que esa naturaleza inigualable constituye el paraíso que el hombre espera y por el que debe luchar (Ríos 2014). Esta es solo una muestra de los múltiples discursos que dialogan en sus textos y que problematizan esa idea de sencillez o de “poesía fácil” que sostiene el poeta. Si los pájaros fueron objeto de fascinación y expresión para el poeta y el escultor, vuelvo a uno, más cercano, y parafraseo el epígrafe de otro poeta, otro Ernesto, para afirmar que aún escuchamos al zorzal cantor, aunque, quizás nunca sepa cuán profundo cala su pregón y nos empuja a enredarnos en su canción.

“LOS HE ESCRITO SENCILLOS PARA QUE TÚ LOS ENTIENDAS”

Religión, historia, política, ciencia y revolución son motivos y preocupaciones que confluyen en su trayectoria literaria. Algunos críticos las piensan como “planos que se entrecruzan desde el principio, que fluyen y confluyen a través del tiempo formando un todo orgánico, un armazón perfectamente tejido, donde los centros de interés no se estructuran de forma paralela, sino a modo de círculos concéntricos que comparten elementos y enfoques comunes” (Pastor Alonso 1986, 187); otros prefieren hablar de una “fusión deliberada, hábil y persistente” (Aguirre Aragón, 2005). En su poesía recorrió la historia de Nicaragua y América Latina y se preguntó por los misterios del universo en clave mística, pero también científica. Ernesto fue un hombre muy curioso y un gran lector y no cabía en su mente limitar las posibilidades del conocimiento humano a solo una manera. Al mismo tiempo, cantó a su pueblo, desde la vendedora de vigorón, hasta los grandes héroes de la nación como Sandino.

La inclusión de todos estos planos y registros en sus poemas es posible a partir de una concepción particular de la poesía: el exteriorismo. Esta propuesta que fundó junto a José Coronel Urtecho, y de la que fue su principal exponente, parte de la absoluta convicción de que la poesía debe aludir al lector, comunicarse con él, no eludirlo, como dijera el poeta uruguayo Mario Benedetti (1981), alejándose así de la postura egocéntrica y narcisista del poeta vanguardista. Al traducir la poesía norteamericana de Walt Whitman y de los imaginistas, comprendió que la poesía debía hablar de la realidad. En sus propias palabras el exteriorismo es:

La poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. (Montanaro 2004, 6)

Esta corriente está influida por distintos representantes de la poesía norteamericana, en el caso de Cardenal, principalmente por Ezra Pound y sus vinculaciones pueden encontrarse ya en el manifiesto imaginista de 1915: el lenguaje de la conversación, el verso libre, libertad absoluta de

temas, defensa de lo inmediato, precisión contra gravedad, concentración como esencia poética (Alemany Bay 1997). De él aprehendió también la escritura que superpone imágenes que es la forma del ideograma chino (Montanaro 2004). Así, en una entrevista con Mario Benedetti (1981), Cardenal asume esta influencia y destaca la idea de que en la poesía cabe todo, no existen temas o elementos que sean propios de esta o de la prosa (Ríos 2014), al punto que en más de una oportunidad afirmó que no hay prosa, solo hay poesía y que la prosa es poesía mal editada.

No cabe duda que, pensada y experimentada de esta manera, la escritura poética posee una clara función social que se traduce en “la existencia de una interacción constante entre la poesía de un pueblo y la lengua en que habla, interacción que determina la calidad de la poesía y que al mismo tiempo repercute, de nuevo, en el espíritu de ese pueblo, mostrando así los efectos de su función social” (Alemany Bay 1997, 57) acercándose a las múltiples propuestas de los poetas latinoamericanos que, en la década del 60, promueven una renovación de la poesía y que se ha denominado “poética coloquial” o “conversacional” aunque el mismo autor las ha distinguido en la medida en que el exteriorismo incluye temas y elementos propios de la prosa: documentos históricos, cartas, códices, términos científicos, entre otros (Alemany Bay 1997).

En su producción literaria y, a pesar de las variantes y diálogos diversos, es posible identificar una serie de ejes que le otorgan una coherencia y un hilo conductor de principio a fin que no se restringe a la opción estética, sino que se amplía en el orden de lo temático. Podemos identificar un primer conjunto de textos de tema místico-religioso, entre los que cabe destacar el poemario *Gethsemani, Ky* (1960) en el que recrea su experiencia en el monasterio trapense; *Coplas a la muerte de Merton* (1970), homenaje a su maestro; y el culminante y ambicioso, como lo caracteriza Erick Aguirre Aragón, *Cántico cósmico* (1989), seguido de esa suerte de epílogo que es *El telescopio de la noche oscura* (1993) en los que “el poeta se apropia simbólicamente, en un sentido místico, del instrumento científico de exploración del cosmos para utilizarlo como una metáfora del alma humana contemplando el universo” (Aguirre Aragón 2005); y, uno de los últimos, *Que voy de vuelo* (2012), antología en la que se recopilan muchos de sus poemas, pero también textos en prosa.

Si bien casi toda su producción puede ser leída en clave de denuncia histórico-política, son destacables los *Epigramas* (1961), quizás su obra

más reconocida y recitada, y los *Salmos* (1964), en los que hace un ejercicio de reescritura de formas de la antigüedad clásica y de la Biblia que conecta con la realidad nicaragüense y centroamericana, subrayando su función social. En los epigramas, incluye, además, elegías a otros poetas y versos en los que canta a la mujer amada o idealizada, perfilando ya en una de sus primeras obras, el cúmulo de temas y ámbitos en los que luego se desarrollará su poesía.

En el conjunto de poemarios que suelen denominarse históricos o épicos, el autor evoca el pasado precolombino en *Homenaje a los indios americanos* (1969) y, su reedición ampliada, *Los ovis de oro, poemas indios* (1992); recupera el período de “descubrimiento” y conquista de Nicaragua en *El estrecho dudoso* (1966) y diversos acontecimientos y personalidades del siglo XIX en poemas sueltos; así como también las luchas contra la ocupación norteamericana y contra las dictaduras en el siglo XX a través de *Hora 0* (1957) y *Canto nacional* (1972). Esta poesía explícita las realidades de sojuzgamiento histórico del pueblo nicaragüense, pero imagina una nueva nación que solo puede construirse con la revolución; bucea en el pasado histórico de Nicaragua y América Latina, y recupera elementos residuales² que emergen resignificados en un nuevo contexto. Lo logra, como postula Robert Pring Mill, a partir de las “pequeñas claves o indicios” que permiten intuir lo callado y hacer el contraste, nunca explicitado, entre pasado y presente (1987, 21). El autor se autotitula en estos textos principalmente a través de la dupla poeta-profeta, como el “intermediario entre lo divino y el pueblo, aquel que entra en conflicto con el poder porque se debe al pueblo, al cual debe orientar hacia la verdad. Asimismo, se expresa a través de la palabra (escrita y hablada) y de gestos simbólicos, porque da testimonio con su vida y acciones” (Paganelli 2015, XXVII) propiciando el ingreso de los discursos poético y religioso en el revolucionario.

En esta recuperación del pasado es central el lugar que le otorga a la gesta y a la figura de Augusto C. Sandino, piedra basal del imaginario revolucionario. Es en *Hora 0*, anterior incluso al momento en el que el frente

-
2. Utilizamos el término en el sentido que le otorga Raymond Williams (2009), quien, al tratar el tema de las formaciones culturales, define lo residual como ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o verificados en términos de la cultura dominante, pero son vividos y practicados sobre la base de un remanente de alguna formación o institución social y cultural anterior.

de liberación en marcha agregó a su nombre el epíteto sandinista, donde el poeta elabora las dos representaciones que se prolongaron en el tiempo: la sombra de Sandino y el héroe que renace en un territorio que, ante el desconocimiento del lugar exacto donde fue enterrado, es toda Nicaragua. Ernesto Cardenal, escultor, también promovió desde el Ministerio de Cultura revolucionario esta figuración al diseñar la estatua de la sombra del héroe que aún hoy se erige en la loma de Tiscapa y estas representaciones trascendieron a la música³ y al discurso mismo de la revolución.

Las proyecciones de la obra del poeta en la cultura nicaragüense y latinoamericana son innumerables. Su labor como gestor cultural desde el gobierno revolucionario, principalmente a partir de la propuesta de los talleres populares de poesía, favoreció la propagación del exteriorismo en las siguientes generaciones, convirtiéndose así en una estética hegemónica cuestionada por críticos y poetas. Sin dudas, ya sea por aceptación o rechazo, la obra de Ernesto Cardenal irradia la producción poética de múltiples generaciones en Nicaragua. A pesar de haber abandonado su labor de funcionario, Ernesto continuó trabajando en pos de promover y difundir la literatura nacional a través del Centro Nicaragüense de Escritores.

Todas las preocupaciones y ocupaciones que asediaron al poeta en su vida y que cantó en su poesía se materializaron en una experiencia y en un espacio concreto: el archipiélago de Solentiname, el “lugar de huéspedes”, donde, junto a los campesinos, pudieron crear la vida en comunión, de igualdad y libertad; “una revolución en miniatura” (Cardenal 2005) le llamó Cardenal en sus memorias y, desde allí, se sumaron a la revolución en marcha. En la década de 1960, la isla Mancarrón fue la elegida para instalar una comunidad contemplativa, objetivo inicial que fue modificándose por los acontecimientos históricos y políticos, pero también por las actividades artísticas que promovió el poeta y que fueron también un medio de subsistencia para la comunidad, destacándose la pintura primitivista, las artesanías en madera balsa y la poesía. Los domingos durante la misa leían y comentaban los evangelios iluminados por los postulados de la Teología de la Liberación, comentarios que fueron recopilados en ese magnífico

3. Cabe mencionar que algunas canciones ya emblemáticas son las del grupo Panca-sán, toda la serie de Luis Enrique Mejía Godoy dedicada a Sandino, y “La tumba del guerrillero” de Carlos Mejía Godoy en la que refiere explícitamente a la construcción de la fábula en la poesía del poeta trapense de Solentiname.

retrato de una época y de una forma de ver el mundo que es *El evangelio en Solentiname* (1975).

Las maneras comunitarias de vivir, de leer las escrituras y de subsistir, derivaron inevitablemente en la adhesión y participación de la comunidad en la lucha del FSLN. Sus miembros fueron los responsables del ataque al puerto de San Carlos, lo que motivó su destrucción por la Guardia Nacional. En los años de 1980, a través del Ministerio de Cultura de la revolución, fue reconstruida y hoy funciona en la isla la Asociación para el Desarrollo de Solentiname (APDS), fundada a partir de la donación de las tierras realizada por el poeta. Este desarrollo histórico es relatado en *Las islas extrañas. Memorias II* de Ernesto Cardenal (2003), devenir a partir del cual el espacio deja de ser una referencia geográfica para convertirse en un lugar cargado de valor simbólico que se erige como símbolo de resistencia y baluarte de los principios y utopías revolucionarios; como instauración del paraíso en la Tierra, pues ya fue experimentado con anterioridad. El espacio físico real se transforma en un lugar con significados particulares que se cargan de sentidos y sentimientos (Jelin y Langland 2003) mediante diferentes expresiones que intentan recuperar y transmitir la historia de Solentiname (Ríos 2013).

Era un 19 de enero, jueves creo, estaba parada sola en una vereda en el colonial Los Robles de Managua, ¿había llegado demasiado temprano?, ¿me había confundido con las indicaciones? Tenía la certeza de que esto último no podía ser, unos días antes había estado en la casa que estaba justo en frente entrevistando a Sergio Ramírez y él había mencionado que esa, en la puerta donde estaba parada, era la del poeta. De todas maneras, no dejaba de preguntármelo. Miré la hora y sí, había llegado antes, aunque el horario estipulado para congregarnos ya era demasiado temprano en la mañana, ¿ansiedad?, ¿emoción? No lo tenía muy claro, solo sabía que bajo ninguna circunstancia podía perder esa oportunidad. Mientras seguía esperando pensaba en cómo había llegado hasta ahí: la presentación de un libro que ya ni recuerdo cómo se llamaba en el Centro Nicaragüense de Escritores, una mujer sentada al lado, conversación casual, su curiosidad por los motivos que me habían llevado a Nicaragua, un familiar también argentino, y entre cuentos y charla, la invitación con el argumento y la seguridad de que yo tenía que estar ahí y debía viajar con ellos. ¿La mujer? Luz Marina Acosta, eterna asistente del poeta; ¿el lugar? Solentiname, un viaje de tres días en el que celebraríamos el cumpleaños 87 de Ernesto con

la reinauguración de la Iglesia Nuestra Señora de Solentiname mediante la misa campesina. Y ahí estaba, en una vereda, esperando para emprender un viaje que nunca hubiera podido prever o, mejor dicho, imaginar.

Empezaron a congregarse una variedad de personas de distintas edades y procedencias, unidas por el afecto, la admiración y la historia en común para homenajear al poeta, su vida, su labor y su obra. Algunos rostros reflejaban la emoción de volver a la tierra de los sueños y las utopías; otros, primerizos como el mío, la expectativa y ansiedad por arribar a la mítica comunidad. En ese momento no podía identificar ninguno de esos rostros, pero con el transcurrir de los días, sus nombres y sus historias dieron cuerpo y voz a trayectorias políticas y poéticas que alguna vez había leído. Finalmente, una cara conocida llegó, era Ileana Rodríguez. Nos observamos en silencio, con un interrogante en la mirada. La tarde anterior habíamos estado en el instituto⁴ trabajando con el grupo de estudio y ninguna había mencionado nada del viaje. Que ella estuviera allí era comprensible; lo mío, sostenía, tenía que ser reflexionado y analizado. Ya en la isla ensayamos respuestas que incluían factores de clase, género, extranjería, blanquitud, entre otros. Pero no era la oportunidad para ese tipo de respuestas, vendrían después. Allí solo podía pensarlo en términos de una serie de casualidades y me divertía hacerlo de esa manera porque es la forma que Cardenal elige para narrar la fundación de Solentiname en *Las islas extrañas* (2003). Luego de la larga travesía por tierra desde Managua al puerto San Carlos, trescientos kilómetros solo interrumpidos por el tradicional desayuno nicaragüense: un humeante plato de gallo pinto y la infaltable tortilla de maíz; y de atravesar un lago revuelto con muchas olas (no en vano le llamaron los conquistadores “la mar dulce”), llegamos a destino en un soleado atardecer que se refractaba en las coloridas ventanas de la capilla.

El viernes, la isla se vistió de fiesta. Entramos a la humilde Iglesia de piso de tierra mientras los músicos alistaban sus instrumentos para dar comienzo a la celebración. Fernando Cardenal, también sacerdote y hermano del poeta, fue quien ofició la misa (Ernesto no estaba autorizado aún a hacerlo) y destacó la importancia de la cita, ya que allí nació la Misa Campesina hace treinta años y, desde entonces, es el himno de los pobres

4. Refiere al Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) de la Universidad Centroamericana donde me encontraba haciendo una estancia de investigación.

y el símbolo de Dios presente en todos nosotros. Sonaron los primeros acordes, y todas las voces se hicieron una al entonar “vos sos el dios de los pobres, el dios humano y sencillo”, el primer verso, reconocido por todos, del canto de entrada. Luego de la celebración, compartimos un almuerzo comunitario como solían hacerlo el sacerdote y los campesinos, reunidos alrededor del perol de sabroso indio viejo, uno de los manjares de la cocina nicaragüense preferidos por el poeta. La lluvia nos obligó a refugiarnos en la Iglesia, pero eso no impidió que la fiesta continuara con la música de Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy y, como no puede ser de otra manera en un país de poetas, con la lectura de poemas en la voz de Cardenal, William Agudelo y Bosco Centeno, fundadores de la comunidad histórica.⁵ Al caer la noche, mientras los habitantes del archipiélago se retiraban, parecía como si los que estábamos de visita hubiéramos hecho un acuerdo tácito de que la jornada no podía terminar aún, así que volvimos a la galería del comedor y continuó una velada en la que se alternaban las viejas canciones guerrilleras al son de una guitarra, la poesía recitada de Rubén Darío y las historias de la vida en Mancarrón y de los jóvenes mártires de Solentiname.

Mientras caminaba por las pasarelas por las que se circula en la isla para cerrar el día y reconocía los sonidos de las aves presentes en los poemas, también resonaban en mí las palabras escuchadas, los comentarios irónicos y las bromas que revelaban el posicionamiento político de los presentes frente al partido gobernante y los tiempos comenzaron a entrecruzarse; pasado, presente y futuro confluían en esa jornada única. Fue una reactualización de los rasgos fundacionales de una comunidad que se identifican con un hombre, una vida y una obra y que se proyectan como expresión de las potencialidades de un grupo, como “un ejercicio de la imaginación para pensar en *otro modo de ser* de lo social” (Ricoeur 2010, 357), en definitiva, como utopía (Ríos, 2013). Tal como dice el poema de Bosco, Solentiname, “Cada día será un domingo y una misa / Será / será / será a cada uno según sus necesidades” (1984, 29), a lo que agregó sin dudar, será Ernesto Cardenal.

La poesía es el camino que me llevó a Ernesto Cardenal y a Solentiname, espacio en el que me detengo una vez más, porque es necesario

5. El relato sobre el cumpleaños del poeta toma como punto de partida una crónica publicada en *La Gaceta Literaria*.

volver a él, a esa geografía ya mito en América Latina. Es necesario porque, además de ser para el poeta el lugar donde la utopía aún es posible, allí podía vivir su vida en contemplación, al mismo tiempo que anclarse y vivir en este mundo; allí encontró la paz que tanto buscó; en definitiva allí, era absolutamente feliz y es también allí donde, en secreto, para evitar más hechos de violencia como los sucedidos en la Catedral, Ernesto fue homenajeado y despedido por su comunidad y, quizás, enterrado en el parque junto a los mártires de la lucha revolucionaria. Al pensar en esa despedida, evoco los versos con los que el poeta homenajeó a su amigo, desaparecido tras la Rebelión de Abril, primero en los epigramas: “Creyeron que te enterraban / y lo que hacían era enterrar una semilla” (Cardenal 2008a, 24), y, luego en *Hora O*:

Porque a veces nace un hombre en una tierra
que es esa tierra.
Y la tierra en que es enterrado ese hombre
es ese hombre.
Y los hombres que después nacen de esa tierra
son ese hombre (Cardenal 2008a, 44). ❖

Lista de referencias

- Agudelo Builes, Irene. 2018. “‘El poeta’ de Nicaragua”. *Telar* 21: 23-27. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/402/368>.
- Aguirre Aragón, Erick. 2005. “Ernesto Cardenal: ¿profeta en su tierra?”. *Istmo* 11. <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/ernesto.html>.
- Alemany Bay, Carmen. 1997. *Poética Coloquial Hispanoamericana*. Alicante: Espagráfic.
- Benedetti, Mario. 1981. *Los poetas comunicantes*. Ciudad de México: Marcha.
- Cardenal, Ernesto. 1989. *Cántico cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua.
- . 2003a. *Vida perdida. Memorias I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2003b. *Las ínsulas extrañas. Memorias II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2005. *La revolución perdida. Memorias III*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2008a. *Poesía completa*. Tomo I. Buenos Aires: Patria Grande.
- . 2008b. *Poesía completa*. Tomo II. Buenos Aires: Patria Grande.
- . 2013. “Ernesto Cardenal escultor”. *El nuevo diario*. 27 de febrero. <https://www.elnuevodiario.com.ni/actualidad/345236-ernesto-cardenal-escultor/>.

- Centeno, Bosco. 1984. *Puyonearon los granos*. Managua: Ministerio de Cultura.
- Jelin, Elizabeth, y Victoria Langland. 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Montanaro, Pablo. 2004. "Prólogo". En Ernesto Cardenal. *Antología Poética*, 5-10. Rosario: Homo Sapiens.
- Paganelli, Pía. 2015. *Profetas del reino. Literatura y Teología de la Liberación en Brasil*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Pastor Alonso, M^a. Ángeles. 1986. "Los primeros poemas históricos de Ernesto Cardenal". *Anales de Literatura Hispanoamericana* (15): 187-98.
- Pring Mill, Robert. 1987. "El saber a callar a tiempo en Ernesto Cardenal y la poesía campesina de Solentiname". *Caligrama* 2 (2): 17-41.
- Ricoeur, Paul. 2010. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, María del Pilar. 2011. "Ernesto Cardenal: una vida perdida y recuperada". En *Siluetas de Papel*, compilado por Carmen Perilli y M^a. Jesús Benites, 169-79. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2012. "Los 87 años de Ernesto Cardenal". *La Gaceta Literaria*. 5 de febrero. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/475954/LA-GACETA-Literaria/Los-87-anos-de-Ernesto-Cardenal.html>.
- . 2013. "Sueño de Solentiname". *Argus-a Artes & Humanidades* II (7): 1-10. <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/311-sueno-de-solentiname.html>.
- . 2014. "Ernesto Cardenal: los vaivenes de una revolución". *Revista Iberoamericana* LXXX (247): 571-94. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7166>.
- Sevilla Bolaños, Letzira. 2020. "Y la garza voló: un perfil de Ernesto Cardenal según su exsecretaria". *Diario Libre*. 1 de marzo.
- Valle Castillo, Julio. "El escultor Ernesto Cardenal". *Revista Abril*. <https://revis-taabrill.org/el-escultor-ernesto-cardenal/>.
- Williams, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

CRÍTICA

La geografía cultural de Luis A. Martínez: espacios e identidad

*The Cultural Geography of Luis A. Martínez:
Spaces and Identity*

EMMANUELLE SINARDET

Université Paris Nanterre,
Centre d'études équatoriennes,
CRIIA-Études romanes EA 369
Paris, Francia

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.2>

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2020
Fecha de aceptación: 12 de junio de 2020



RESUMEN

Con la novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez, el espacio de la Costa entra en la narrativa del Ecuador. La relación entre geografía y literatura da fe, aquí, de una original apropiación cultural de la naturaleza costeña, la cual es transformada por las numerosas y detalladas descripciones del narrador en espacios-valores. La autora estudia las modalidades del trato de los espacios y de los paisajes, entre realismo, costumbrismo y romanticismo herderiano, para entender los valores que asumen los espacios costeños; valores que no solo son económicos, políticos o ideológicos, sino también identitarios y hasta espirituales. Se observa cómo van moldeando un genio que remite a un *Volkgeist* singular en el panorama cultural de la época, por tener una dimensión sublime, la misma que caracteriza, por cierto, la producción pictórica del Martínez paisajista.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, Costa, paisaje, Luis A. Martínez, costumbrismo, identidad, romanticismo.

ABSTRACT

With the novel *A la Costa* (1904) by Luis A. Martínez, the Coastal space enters the Ecuadorian narrative. The relationship between geography and literature attests, here, to a unique cultural appropriation of coastal nature, which is transformed by the narrator's numerous and detailed descriptions into space-values. The author studies the modalities by which spaces and landscapes are treated, between realism, *costumbrismo* and *herderian* romanticism, in order to understand the values assumed by coastal spaces; values that are not only economic, political or ideological, but also identitary and even spiritual. We observe how they gradually shape a genius that refers to a particular *Volkgeist* for the cultural panorama of the time, for having a sublime dimension, which also, incidentally characterizes the pictorial production of Martínez as a landscape painter.

KEYWORDS: Ecuador, novel, Costa, landscape, Luis A. Martínez, costumbrismo, identity, romanticism.

CON LA NOVELA *A la Costa* de Luis Alfredo Martínez, publicada en 1904, la Costa entra en la narrativa nacional, después de la Sierra (*La emancipada*, por ejemplo) e incluso después del Oriente (*Cumandá*). Aunque un tanto tardía, esta entrada en literatura llama la atención por el trato original de la geografía. El narrador, a manera de topógrafo, va apeando el espacio: lo delimita, lo circunscribe y se apropia de él, nombrándolo a través de un inventario impresionante de elementos y componentes. Por lo que invaden el espacio textual las descripciones de paisajes.

El narrador también subraya la articulación de estos paisajes con las actividades humanas. No olvidemos que el título completo de la novela precisa *Costumbres ecuatorianas*. La crítica ha subrayado, con razón, las características realistas de la narración, las cuales son patentes en las

descripciones geográficas, topográficas y botánicas. Pero este realismo no impide una inspiración costumbrista que dibuja a tipos humanos emblemáticos del medio descrito, con sus formas de pensar, de actuar y de hablar incluso. Ahora bien, estos tipos, aunque esquemáticos, no solo personifican idiosincrasias costeñas, sino también psicologías serranas, mediante la construcción de la narración en dos partes simétricas casi: la primera parte se sitúa en la Sierra y en particular en Quito, la segunda, en la Costa. A esta construcción también remite el título de la novela, *A la Costa*, pues la trama o historia consiste en el movimiento espacial del protagonista, Salvador, desde Quito hacia la Costa. Este viaje por la geografía nacional funciona como una exploración de espacios que vienen asociados con elementos económicos, políticos y hasta psicológicos, y que van dibujando un genio ecuatoriano. De forma que la narración no solo se apropia textualmente de la geografía ecuatoriana, sino que le atribuye un contenido eminentemente cultural.

En realidad, esta relación original entre narrativa y geografía, una geografía en la que —insisto— los espacios topográficos también son espacios eminentemente humanos, contribuye a la representación de un territorio tal y como lo definen Lévy y Lussault. Si bien conciben Lévy y Lussault (2003, 910; la traducción es mía) el territorio como un simple “espacio con métrica topográfica”, lo piensan ante todo como una “organización de recursos materiales y simbólicos capaces de estructurar las condiciones prácticas de la existencia de un individuo o de un grupo social, así como de informar, de forma reflexiva, a este individuo o colectivo sobre su propia identidad”. Lo vemos, el concepto de territorio implica una geografía necesariamente cultural, por asociar el espacio topográfico con la noción de identidad, tanto individual como colectiva. En la novela *A la Costa*, el trato literario de los espacios precisamente va moldeando territorios que dan a ver una forma de “comunidad imaginada” en palabras de Benedict Anderson (2009, 19), es decir, que le permiten a uno/una representarse mentalmente a los miembros de la comunidad nacional, aun cuando nunca llegará a conocerlos a todos.

Partiendo de la observación según la cual la narración produce un territorio cargado de “recursos simbólicos” (Lévy y Lussault 2003, 910), procuraremos entender los valores que asumen los espacios costeños, valores que no solo son económicos, políticos o ideológicos, sino también identitarios y hasta espirituales. Efectivamente, modelan un genio,

un *Volksgeist* singular en el panorama cultural de la época, por tener una dimensión sublime, la misma que caracteriza, por cierto, la producción pictórica del Martínez paisajista.

LOS VALORES ECONÓMICOS DE LA GEOGRAFÍA: LA COSTA COMO ELDORADO

No es el caso volver aquí al contexto económico de finales del siglo XIX; solo recordemos que en 1899 el país exportaba la quinta parte de la producción mundial de cacao (Chiriboga y Piccino 1982, 15). La magnitud de la bonanza agroexportadora permitió una acumulación inédita de capital, valiéndole al cacao la apelación de “pepa de oro”. Las haciendas cacaoteras, situadas en su mayoría en el *hinterland* guayaquileño, poco poblado todavía, necesitaron entonces de una mano de obra creciente, atrayendo a migrantes serranos. Guayaquil se convirtió en un pujante puerto y en una ciudad dinámica, en la que se concentraron los beneficiarios económicos y sociales del auge cacaotero, entre ellos los “gran cacao” que contribuyeron a la victoria de la Revolución liberal, en 1895 (Sinardet 1998a; Sinardet 2007). Costa y Sierra representaron entonces los dos elementos de una nación “bicéfala” en palabras del geógrafo Deler (1981), por significar dos modelos de desarrollo y dos modelos de sociedad. Este “bicefalismo” precisamente lo describe *A la Costa* a través de la trayectoria espacial de Salvador, uno de estos migrantes serranos en busca de oportunidades en el Eldorado ecuatoriano. El quiteño se establece como mayordomo en la hacienda cacaotera El Bejucal y descubre, maravillado, la vitalidad y la riqueza de la agricultura costeña, descrita como espléndida y generosa: “La rica agricultura de la zona tórrida cantada por Bello, estaba allí. El sombrío cacaotal de troncos tortuosos y alineados simétricamente, mostraba a los ojos admirados de Salvador calles obscuras que terminaban en una lontananza azulina y vaporosa” (Martínez 1904, 95).

La naturaleza costeña la considera como la promesa de un futuro mejor el joven quiteño venido a menos, a pesar de su esmerada educación y de sus esfuerzos por conseguir un empleo decente: “Toda esa tierra de promisión, rodeada de un cinturón de bosques azulinos, casi diáfanos, silenciosos a esa hora, inacabables bosques que esperan la acometida del

hacha para caer dejando su puesto al plátano o al cacao, el rey inamovible de la agricultura costeña” (96).

El agro costeño como espacio de valores económicos positivos lo pintan también las descripciones extremadamente precisas del arte de producir cacao, cuyo realismo raya con lo documental. Salvador reside 18 meses en El Bejucal, de forma que son todas las etapas del ciclo cacaotero las que analiza el narrador omnisciente, desde el desbrozar nuevos espacios (el “zocular”) con fuego (la “roza”), el sembrar, la cosecha, hasta el acondicionamiento de las pepas y las modalidades de su expedición y transporte a Guayaquil donde serán exportadas. Asimismo, la narración se detiene en la organización de El Bejucal, una hacienda tan inmensa que llega a las faldas andinas (107-108). Describe las condiciones de vida de la mano de obra, la jerarquía de los trabajadores y las tensas relaciones entre ellos, por lo que el agro costeño se presenta también como un sistema social que permite evocar las especificidades de la hacienda cacaotera ecuatoriana.

En El Bejucal viven representantes de casi todos los componentes de la población ecuatoriana, mulatos, negros, montuvios, serranos mestizos y blancos, cholos, unos indios también, bajo la tutela del dueño y patrón, don Antonio Velásquez. La influencia costumbrista es visible en la muestra de arquetipos humanos cuya psicología todavía está definida según características “raciales”, conforme al positivismo y al darwinismo social aún influyentes a comienzos del siglo XX. Frente a serranos educados y amables, el administrador Fajardo está descrito como un “mulato de formas hercúleas, de maneras más que groseras, de gran ignorancia en todo lo que no fuera sembrar, cultivar y cosechar cacao” (108), mientras que los peones montuvios resultan “embrutecidos por el alcohol y las pasiones más innobles” (149). Además de enfrentar el clima insalubre y las rudezas de una naturaleza que le puede ser hostil al hombre, Salvador, el arquetipo del serrano distinguido y culto, debe aguantar la mezquindad y la envidia de los empleados costeños, desesperado por poder medrar algún día: “Salvador veía que la vida de mayordomo en esa hacienda, era una prisión sin esperanza de libertad, un embrutecimiento del espíritu, una lucha sin tregua contra el clima, los bichos venenosos y los hombres” (122).

Al respecto, el realismo notable de las descripciones de los trabajos del campo contrasta con la presentación atenuada y endulzada de la organización social de la hacienda. Por limitarse a mostrar la interacción entre tipos costumbristas superficiales, desprovistos de verdadera interioridad y

personalidad, el narrador no relata los mecanismos que permiten el control de la mano de obra por el patrón, el endeudamiento sistemático mediante la tienda de raya, propiedad del terrateniente también, o las prácticas coercitivas disimuladas detrás de la relación contractual y asalariada. Tampoco evoca las estrategias poco legales de concentración latifundista. El realismo de Martínez se atiene al trato de la geografía, y solo será con la llamada “Generación del Treinta”, con el Grupo de Guayaquil en el caso costeño y la novela indigenista en el caso andino, cómo el realismo social se dedicará a analizar la hacienda como un sistema de dominación, denunciando su iniquidad y su crueldad. Para Salvador, las condiciones adversas de El Bejucal no residen en el sistema inherente a la hacienda, sino en un clima inclemente, en la personalidad despótica y grosera del administrador y en la obligación de alternar con peones toscos e ignorantes, cuyas conductas ofenden su decencia y rectitud moral. Por lo cual no resulta sorprendente que la figura más positiva sea la del terrateniente, generoso, justo, benevolente, sinceramente preocupado por el bienestar de sus empleados. Incluso actúa don Antonio como un *deus ex maquina* al reconocer los méritos personales de Salvador y al obrar por su felicidad, precisamente en el momento en que el joven, debilitado por el tífus, está a punto de abandonar y de renunciar a todo. Lo vemos, para Salvador, la Costa sí es el Eldorado, la promesa por fin cumplida de una vida mejor.

UNA GEOGRAFÍA IDEOLÓGICA: LOS ESPACIOS AL SERVICIO DE LA DEMOSTRACIÓN POLÍTICA

Desde esta perspectiva, *A la Costa* pertenece al género del *Bildungsroman*, en el que un joven todavía ingenuo, frágil, cuando no enfermizo como es el caso de Salvador, lleva a cabo un recorrido espacial que también es iniciático, enfrentando obstáculos y dificultades que progresivamente aprende a superar con valor y voluntad. El Bejucal representa el espacio del aprendizaje en el que Salvador acaba adquiriendo fuerza física, energía, virilidad y madurez. Recuperado ya del tífus, el joven conoce un ascenso fulgurante, cuando don Antonio, impresionado por su determinación e inteligencia, lo nombra responsable de la tienda de raya primero, administrador de la hacienda luego (un administrador respetado por los peones

más feroces, los mismos que lo despreciaban y maltrataban a su llegada de Quito). Salvador no solo se salva de la pobreza y de la mediocridad, sino que se casa con la bella y dulce Consuelo; consuelo de todas las penas y humillaciones sufridas —la onomástica jugando un papel alegórico determinante en la novela—.

Aquel desenlace significa el triunfo de la educación y de la tenacidad sobre la ignorancia y la apatía, mostrando simultáneamente la superioridad del liberalismo en esos años de institucionalización de la Revolución liberal —la novela se publicó en 1904—. Cabe recordar que Luis A. Martínez defendió el proyecto modernizador y laico liberal como diputado de Tungurahua de 1898 a 1899, ministro de Instrucción Pública en 1903 y senador. En *A la Costa*, elabora una demostración de corte político, mediante la construcción dual de la narración, a manera de un díptico en el que las dos partes de la novela se hacen eco con un juego de contrapuntos. Retrata a dos Ecuadores en los que todo parece oponerse, en los que los espacios geográficos asumen valores ideológicos (Sinardet 1998b). La capital representa el espacio rancio de la degradación, corrupción y degeneración, vinculado con el conservadurismo y el clericalismo; este espacio del Tánatos remite a un universo moribundo que mira hacia el pasado. En cambio, la Costa mira al futuro como espacio de una fuerza vital optimista y constructiva; de esa energía del Eros da fe la naturaleza espléndida y fértil. Representa el espacio de la marcha ineludible del progreso hacia una sociedad emprendedora y moderna. No es casualidad si el quiteño Salvador, de nombre programático, encuentra su salvación en la Costa. Va conquistando una dignidad y una emancipación que la Sierra le negó a pesar de sus numerosas cualidades. La Costa no es solo un espacio socio-económico, sino un espacio ideológico del que debe emerger una clase media ejemplar, motor del desarrollo nacional y de la edificación de una sociedad equitativa, basada en el reconocimiento del mérito personal, de la que Salvador, ya ascendido a administrador, es una figura emblemática. El joven hasta encuentra una forma de regeneración mental y moral en el contacto con el medio costeño, por más duro que este resulte:

Salvador, rejuvenecido moralmente, encontraba en él, energías nunca sospechadas y una voluntad férrea para el trabajo. Se veía fuerte, enérgico, y confiaba en sus fuerzas. ¡Atrás las ideas negras y pesimistas! Atrás ese odio a la humanidad entera, a esa humanidad que, si encierra tipos repugnantes, cuenta también en sus filas a una Consuelo y a un

Velásquez. La fortuna esquiva por fin le mostraba el rostro sonriente y él bendecía la idea que le impulsó a huir de Quito e internarse en esa Costa tan alabada por unos y tan maldecida por otros. (Martínez 1904, 153)

Salvador es el único de su familia, conservadora y muy católica, por cierto, en lograr huir de una maldición quiteña que roe, corrompe y destruye económica, social, mental y moralmente. Débil, desprovisto de voluntad y de carisma, timorato e indeciso, cada vez más solitario y angustiado, el difunto padre de Salvador llevaba en sí el *fatum* de la degeneración. Al migrar a la Costa, Salvador se emancipa de esta figura paterna mórbida, símbolo de una sociedad condenada; renace a sí mismo, fuerte y dueño de su destino. Escapa también de la corrupción moral, otra faceta de la degeneración quiteña que acabó con su hermana Mariana, violada por un sacerdote y obligada a prostituirse. En la Costa, Salvador no solo funda una nueva familia, sino que encuentra en don Antonio Velásquez, el generoso oligarca, una figura paterna (Sinardet 2000), “un verdadero padre” (Martínez 1904, 154).

Sin embargo, Salvador fracasa precisamente cuando obtiene un lugar, una posición en el espacio costeño. Se ve simbólicamente paralizado por un mal misterioso¹ que no es sino la metáfora del Tánatos y la realización de esta fatalidad mortífera que ya destruyó a los suyos. La narración se concluye con la muerte del protagonista después de una dolorosa agonía, cumpliéndose el destino trágico del quiteño, quien ni siquiera llegará a conocer a su hijo por nacer. ¿Acaso no es Salvador el “[representante de] una raza mal configurada para la vida, que pronto sería eliminada”? (30) La idea de un determinismo biológico no es sorprendente en el discurso de la época, marcado por el positivismo; pero aquí principalmente sirve la demostración ideológica según la cual el Ecuador moderno no puede nacer de los restos de una sociedad rancia. En realidad, el país solo llegará a formar parte del concierto de las grandes naciones gracias a hombres nuevos, personificados por el amigo de Salvador, el joven Luciano, cuyo nombre lo designa como una figura luminosa y hasta solar. Liberal convencido,

1. Varios elementos de la narración tienen un carácter autobiográfico. En 1902, Luis A. Martínez, entonces administrador de una hacienda en la provincia del Guayas, padeció una polineuritis que lo paralizó totalmente y de la que solo se recuperó después de cinco meses en una clínica de Guayaquil. Fue durante su convalecencia cuando le dictó a su esposa la novela *A la Costa*.

valiente y vigoroso, Luciano encarna el esfuerzo y la perseverancia; es “un joven provinciano, descendiente de esa hermosa clase media, que no pica muy alto en asuntos de nobleza y que, sin embargo, por el talento, las aptitudes y el patriotismo, es la primera de la República” (13). Lúcido, Salvador bien entiende que Luciano encarna la luz del porvenir, por lo que, en su lecho de muerte, le encomienda a su esposa: “Esta es mi mujer, Luciano... abrázala” (165). Con estas palabras que recuerdan los enunciados rituales del matrimonio, Salvador también le confía a Luciano a su hijo por nacer, con lo cual libera a este del destino trágico que le esperaba. Con Salvador muere el viejo Ecuador, pero, con sus palabras, el quiteño salva a su descendencia, ubicándola en una nueva filiación, la del hombre nuevo, y en un nuevo espacio, el del Ecuador liberal en construcción.

ESPACIO, ROMANTICISMO Y GENIO ECUATORIANO

A pesar de su recorrido iniciático, Salvador no logra gozar o solo brevemente del éxito y de la felicidad. Es que el espacio costeño es ambivalente: tanto férax y promesa de riqueza como amenazador y peligro para el hombre. Esta ambivalencia procede de la fuerza en definitiva indomable de una naturaleza indiferente a los dramas humanos, por situarse justamente más allá de lo humano. Las largas descripciones insisten en la inmensidad, belleza y energía de la Costa, retratando un edén suntuoso: “El sombrío huerto de cacao, da lugar a las dehesas de janeiro, limitadas en el horizonte por bosques azulinos, cortados a trechos por tortuosos y dormidos esteros o por grupos de cañas que parecen plumajes verdes y pomposos, que emergieran de un Océano de hierbas” (99).

Martínez conoce muy bien el agro costeño por haber sido administrador del Ingenio Valdez en Milagro, en la provincia del Guayas, en 1902. Fue para él una revelación descubrir la opulenta naturaleza costeña, como lo muestran los cuadros grandiosos que de ella hace en su novela, no sin lirismo:

Los bosquecillos de frutales de color verde negro, el tejado azulino de las haciendas, el blanco mate de los esteros y charcas, el gris claro de las cabañas ocultas a medias entre las frondas, los bosques eternos y lejanos que cierran el cuadro como en un marco de tul verdoso, las

canoas esbeltas y ligeras que surcan las aguas; alguna blanca vela que asoma en una curva distante, las bandadas de garzas que vuelan perezosas sobre las charcas, las parejas de informes alcatraces que vienen desde el Océano a explorar la tierra; las humaredas parduscas de los incendios de los chaparros; el cielo nacarado que domina toda esa inmensidad sin límites; el azul turquí de algunas colinas y cerrillos que arrugan la planicie inacabable, y, por último, el sol, ese sol propio de la tierra tropical, que baña todo con lluvia de luz mágica y acariciadora; he ahí el cuadro que se presenta desde la proa de un vapor que navega en el río Guayas; río admirable, sin rival tal vez en el mundo, por su belleza y fecundidad; río que es arteria por donde circula a torrentes la vida de un pueblo viril ¡Río Guayas! El de las orillas paradisíacas; el de las aguas fecundas, ¡el inspirador de Olmedo, el que enloquece a los amantes de lo bello, el que hace suspirar la nostalgia al que alguna vez navegó por sus ondas encantadas! (99-100)

El hombre que tiene la suerte de desenvolverse en este edén majestuoso recibe de él una serie de bienes que no solo son económicos, beneficios de actividades productivistas, sino y sobre todo espirituales, porque le invitan a uno a encontrar su verdadero lugar en el universo, aun cuando este universo escapa de su limitado entendimiento. Al casarse con Consuelo, Salvador también se une con la fuerza fecunda de la geografía costeña. La noche de bodas se presenta como la comunión feliz del joven con los elementos —luna, viento, tierra, agua, cacao— de una naturaleza cómplice, acogedora y benévola. El goce sexual de la pareja lo redobla la misma naturaleza, lasciva, con la que los amantes parecen confundirse:

Salvador abrazó a su mujer, cubrióla de besos y levantándola en alto con aire triunfante, llevóle a la cámara nupcial...

La luna salía en ese instante tras la cordillera brumosa, plateando las lustrosas hojas de los cacaotales, las aguas tranquilas del río murmurante, y la faja de blanca niebla que se levantaba perezosa en un rincón del paisaje inmenso... El silencio augusto de los bosques, apenas era turbado por el sople intermitente de la brisa que viajera desde el lejano mar, moría fatigada en brazos de la selva; y la tierra fecunda, incansable de los trópicos, exhalaba aromas desconocidos, como si fueran los de la eterna maternidad de la naturaleza. (152)

La “maternidad eterna de la naturaleza” anuncia ya el embarazo de Consuelo, cuyo hijo será también el fruto telúrico del feraz universo costeño.

La representación de espacios exuberantes que obedecen a fuerzas primitivas y rebasan lo humano es característica del romanticismo tardío ecuatoriano, influenciado en particular por Johann Gottfried Herder (Puig Peñalosa 2015). Según Herder, el genio de los pueblos, el *Volksgeist*, es el verdadero y único actor, en última instancia, de la Historia; debe ser aprehendido desde su dimensión biocultural, lo cual implica volver al medio geográfico en que el grupo se desenvuelve. Su naturaleza, su esencia como pueblo, con toda su riqueza, no es sino la expresión cultural de su naturaleza como geografía. Esta naturaleza a la vez geográfica y espiritual la va explorando Martínez en su pintura, además de su novela. En sus obras, concibe al Ecuador como un todo orgánico en que está inscrita la sociedad humana, un todo mucho más vasto que esta, porque lo componen elementos que no son humanos, que son más grandes y más nobles que los hombres.

Para Herder, importa estudiar los usos y las costumbres, las tradiciones y los hablars locales, los tipos y las “razas” vinculados con el medio; ahora bien, es precisamente aquí la misión y función del costumbrismo. Es más, los cuadros de costumbres contribuyen a trascender los espacios representados en territorios, o sea, según Lévy y Lussault, en espacios dotados de elementos significativos que van definiendo una identidad colectiva. La narración propone una representación del *Volksgeist* ecuatoriano, al distinguir y observar una serie de condiciones y determinismos —climáticos, topográficos, biológicos— propios de un genio singular.

Por lo tanto, entendemos la pasión del narrador omnisciente por la descripción de la naturaleza y los paisajes, así como el entusiasmo y la emoción que suscitan. La geografía asume rasgos psicológicos y sentimientos que también son experimentados por los protagonistas, en un juego constante de correspondencias y reflejos, cuando no de identificación, como lo ilustra la noche de bodas. El espacio costeño como elemento autóctono remite a mucho más que rasgos económicos o políticos: revela valores del espíritu, es decir, una personalidad ecuatoriana. En un artículo sobre paisajismo, Martínez declaró que una pintura lograda no muestra servilmente, como lo haría una fotografía, el espectáculo de la naturaleza, sino que capta y visibiliza lo impalpable de tal espectáculo, su alma y su genio (Martínez 1898). El mismo Martínez se definió como un fiel observador de la naturaleza: “No pertenezco a ninguna escuela, soy profundamente

realista, y pinto la naturaleza como es y no como enseñan los convencionalismos” (389).

La precisión de las descripciones paisajistas, la preocupación por el detalle, la minuciosidad de la redacción textual, no son sino la manifestación literaria de las prácticas pictóricas del autor: apuntan a una matriz identitaria, entre realismo, costumbrismo y romanticismo herderiano.

LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME

Hemos subrayado la ambivalencia inherente a una naturaleza que queda indiferente ante las aspiraciones y las luchas humanas. El espacio acogedor bien puede convertirse en un espacio mortífero, como lo muestran las fiebres que diezman a los peones de la hacienda. Asimismo, los elementos, cuando furiosos, desencadenan una violencia terrible que arruina los esfuerzos humanos:

Sí, allí estaba la vida, esa exuberante vida, prodigiosa, mágica, nacida al beso amoroso del sol fecundo que incuba millones incontables de vegetales gigantes y de seres que se mueven por todas partes. Sí, allí estaba la vida, la creación incansable que no deja una pulgada de tierra abandonada por el hombre sin cubrirla con una planta, ni una hoja sin un insecto. Pero allí estaba también la muerte, que no es más que una transformación de la vida. La creación y la destrucción, la vida y la muerte activas, incansables, eternas. Y en ese teatro, el hombre combate contra lo infinitamente pequeño del paludismo, del tétanos y de la tisis; desafía el colmillo de la serpiente equis, desafía a la misma selva, pulpo de mil brazos invisibles que devora en un mes lo que le hizo perder el hacha y el fuego en un año. (Martínez 1898, 95-96)

La naturaleza costeña no pertenece al reino humano, no lo considera siquiera. Es de otra naturaleza —sin juego de palabras—, soberana, dotada de su lógica y de su propio orden. En realidad, no es sino el escenario de un teatro de la vida en que los hombres, diminutos y débiles, se debaten desesperadamente. Ilustra una visión de la existencia como una lucha en la que el triunfo resulta una excepción.

Efectivamente, en este vasto teatro, la trayectoria de Salvador simboliza la del hombre extraviado en un universo en el que no logra ubicarse. El misterioso mal que lo afecta lo precipita brutalmente de la fe-

licidad a la nada de la muerte, de una forma totalmente incomprensible. Las ambiciones sensatas de Salvador están barridas, desechadas por fuerzas incontrolables. Con lo cual el hombre no puede pretender ser dueño de su destino, pues el destino humano no depende de uno, sino de principios y de leyes que le son exteriores, ininteligibles, impenetrables, y que se le imponen de una forma necesariamente caprichosa, arbitraria e inmotivada. Confrontado a la ilusión de controlar su destino, Salvador experimenta desesperación e impotencia; entiende que es extraño a un universo cuyo significado queda elusivo. Siente la hostilidad primitiva de una naturaleza percibida como irracional y que, no obstante, le otorga bienestar. La felicidad, cuando posible, resulta precaria, por lo que la búsqueda desesperada de Salvador, que tanto sacrificio requiere, es utópica. Frente a un orden cósmico misterioso, la muerte representa la única certidumbre. Por vincular el espacio costeño con fuerzas superiores inalterables, la narración pinta un universo en el que las aspiraciones y esperanzas humanas quedan irrisorias, en el que el hombre mismo resulta insignificante. Le invita al lector a reflexionar sobre el carácter filosófico de la vulnerabilidad y de la vanidad.

Sin embargo, y por eso mismo, la confrontación con el espacio costeño también permite experimentar y sentir lo inconmensurable, lo infinito. Los paisajes, si bien son preciosos, nunca resultan solamente bellos; su violencia también espanta. La naturaleza sorprende, seduce, asusta, despierta, provocando sentimientos de toda índole que apuntan a lo irreductible, a la imposibilidad de conocerla definitiva y totalmente. Raya con lo sublime tal y como lo define Schiller (2005, 37; la traducción es mía):

Designamos como sublime un objeto frente a la representación del cual nuestra naturaleza física siente sus propias limitaciones, mientras que nuestra naturaleza razonable siente su superioridad, su independencia de toda forma de límite; un objeto, por tanto, con respecto al que somos físicamente más débiles, mientras que moralmente nos elevamos en ideas por encima de él.

Entendemos mejor el lirismo paisajista del narrador: este acompaña un proceso de elevación moral y espiritual. El trato de la geografía costeña desemboca en lo sublime, al invitarnos a aprehender una suerte de absoluto de la creación, a captar algo sagrado que suele escapársele al hombre —no hablaremos de Dios, pues el propósito no es religioso—. Se puede suponer que esta experiencia de lo sublime también es autobiográfica,

pues Luis A. Martínez fue un andinista apasionado que, admitiendo que le faltaban las palabras, procuró expresar en sus cuadros las emociones suscitadas por el espectáculo de una naturaleza grandiosa, estupor, admiración, entusiasmo (Martínez 1994). De la fuerza trascendente de lo sublime toma conciencia Salvador, mientras exhala su último suspiro, como lo sugiere la frase que cierra la narración: “la cara tomó una expresión béatica y bellísima, y los ojos vidriosos quedaron fijos en el Chimborazo, que allá, en el confin del paisaje inmenso, resplandecía con los últimos rayos del sol” (1994, 165). El volcán aéreo y resplandeciente une la tierra con el cielo, la Costa con los Andes, formando un conjunto descomunal y prodigioso que rebasa a la persona de Salvador y su destino. Al mismo tiempo, le revela a Salvador su esencia espiritual, como lo indica “la expresión béatica” (165) de su cara, pues le permite vislumbrar lo que el hombre es incapaz de representarse y de imaginar siquiera: le permite acceder a un infinito que no puede concebir ni entender de forma inteligible.

Los espacios geográficos asumen aquí valores que también son filosóficos. De cierta forma, la naturaleza costeña recuerda lo que Kant llama un *noúmeno*, es decir, un objeto no fenoménico que surge como una cosa por sí escurridiza y elusiva (a la inversa del fenómeno que sí puede ser aprehendido y conocido). En definitiva, el arte es la mejor vía para captar aquel fenómeno. En *A la Costa*, el artista Martínez precisamente deja el pincel por la pluma para exponer con palabras su visión de lo sublime.

CONCLUSIÓN

La narración produce, apropiándose de ellos, un territorio de “recursos simbólicos” (Lévy y Lussault 2003, 910) de múltiples significados socioeconómicos, políticos, ideológicos, espirituales y hasta filosóficos. Conforman rasgos culturales que alimentan la definición posible de un genio ecuatoriano, de un *Volksgeist* que también es una “representación de sí” en palabras de los sociólogos Balibar y Wallerstein (1988, 128) cuando definen identidades nacionales. La geografía como soporte identitario permite la creación de un imaginario colectivo que es la condición de esa “comunidad imaginada” (Anderson 2009, 19) que debe cimentar a los ecuatorianos en un momento histórico de consolidación del modelo del Estado-nación. Para ello, con una admirable plasticidad, la narración

se vale de diferentes corrientes e influencias literarias y estéticas, realismo, costumbrismo, lirismo, romanticismo, por lo que resulta difícil clasificar a ciencia cierta la novela *A la Costa*. Es que se distingue por proponer una interpretación espiritual y filosófica de la geografía, muy original en la producción cultural de la época, mostrando la fragilidad y la vanidad de las aspiraciones humanas. No resulta desencantado ni pesimista el propósito; al contrario, apuesta por una elevación del alma mediante una experiencia de lo sublime que es también una experiencia de lo absoluto. Esta apuesta es la de un pintor, el paisajista autodidacta de inspiración romántica que fue Luis A. Martínez, antes de ser novelista. Aunque se lo conozca hoy como escritor, no fue un novelista que pintó, sino un pintor que escribió (expresión adaptada de Febres Cordero 2004). ❖

Lista de referencias

- Anderson, Benedict. 2002. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. París: La Découverte.
- Balibar, Etienne, e Immanuel Wallerstein. 1988. *Race, classe, nation, les identités ambiguës*. París: La Découverte.
- Chiriboga, Manuel, y Renato Piccino. 1985. *La producción campesina cacaotera: problemas y perspectivas*. Quito: CAAP / CECC.
- Deler, Jean-Pierre. 1981. *Genèse de l'espace équatorien*. París: Institut Français d'Etudes Andines, Editions ADPF.
- Febres Cordero, Francisco. 2004. "Tres pintores que escribían". *El Universo*. 5 de septiembre.
- Lévy, Jacques, y Michel Lussault. 2003. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. París: Belin.
- Martínez, Luis A. 1898. "La pintura de paisaje en el Ecuador". *Revista de Quito* 1 (12): 385-94.
- . 1904. *A la Costa*. Versión electrónica, la Biblioteca Virtual Universal. <https://archive.org/details/ALaCostaLuisA.Martinez>.
- . 1994. *Andinismo, Arte y Literatura*. Quito: Abya-Yala / Agrupación Excurcionista Nuevos Horizontes.
- Puig Peñalosa, Xavier. 2015. "Una introducción a la recepción y adaptación de la estética romántica en el Ecuador decimonónico: la influencia de Herder y la estética romántica de lo sublime en la literatura y la pintura de paisaje". *Estudios de filosofía* (52): 161-80. http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/25058/20701.

- Sinardet, Emmanuelle. 1998a. “El mito de París y la oligarquía cacaoatera en Ecuador (1895-1925)”. *Revista del Instituto de Historia Marítima* XIII (23): 147-58.
- . 1998b. “A la Costa de Luis A. Martínez: ¿La defensa de un proyecto liberal para Ecuador?”. *Bulletin de l’IFEA* 27 (2): 285-307.
- . 2000. “Les figures paternelles dans *A la Costa* de Luis A. Martínez (1904): l’impossible construction de soi”. En *L’image parentale dans la littérature de langue espagnole*, editado por Amadeo López, 185-198. Nanterre: Université de Paris X-Nanterre.
- . 2007. “La oligarquía liberal ecuatoriana y su representación: la Exposición Universal de 1900”. En *Image et transmission des savoirs dans le monde ibérique et ibéro-américain*, editado por Jean-Louis Guereña, 521-33. Tours: Presses Universitaires François Rabelais.
- Von Schiller, Friedrich. 2005. *Du Sublime*. Traduit de l’allemand par Adolphe Régnier. Arlés: Sulliver.

El poeta Belano alecciona a los maestros

The Belano Poet Lectures the Masters

MARCELO BÁEZ MEZA

Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL
Guayaquil, Ecuador

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.3>

Fecha de recepción: 20 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2020



RESUMEN

Este artículo se concentra en la actitud crítica que Roberto Bolaño tuvo hacia la figura del maestro. Dos personajes destacan en la mira de la ironía bolañesca en la novela *Los detectives salvajes*: Miguel Donoso Pareja y Octavio Paz. El primero aparece bajo los nombres de Gustavo Pardo y el segundo con su nombre real. Esta actitud iconoclasta se refleja en la subversión como parte de la ética del realismo visceral y recuerda de cierta manera el espíritu de los tzántzicos.

PALABRAS CLAVE: maestro, literatura latinoamericana, Bolaño, Donoso Pareja, novela latinoamericana, real visceralismo.

ABSTRACT

This article focuses on Roberto Bolaño's critical attitude towards the figure of the master. Two characters stand out in the spotlight of Bolaño's irony in the novel *Los detectives salvajes*: Miguel Donoso Pareja and Octavio Paz. The former appears under the name of Gustavo Pardo and the latter under his real name. This iconoclastic attitude is reflected in the subversion as part of the ethic of visceral realism and recalls in a certain way the spirit of the Tzántzicos.

KEYWORDS: master, latin american literature, Bolaño, Donoso Pareja, latin american novel, visceral realism.

A MEDIADOS DE la década de 1980 y principios de 1990, hay una proliferación de los talleres literarios en Ecuador. Aparece en la escena cultural ecuatoriana la figura del escritor Miguel Donoso Pareja (1931-2015), quien retorna de México después de un largo exilio. Asentado en Guayaquil, Donoso Pareja se dedica a replicar los talleres literarios que implementó en México y se convirtió en un referente. Así lo testimonia Juan Villoro, quien fuera su alumno en plena adolescencia:

Un verdadero maestro no solo te brinda conocimientos positivos, sino que te enseña a pensar. En ese sentido, Miguel Donoso no ha dejado de ser mi maestro. Cada texto que he escrito desde los 15 años, edad en la que entré a su taller, han sido una forma de dialogar con él y tener presente su mirada [...]

Su taller fue una escuela de rigor, pero también una búsqueda de la voz propia. Miguel tenía la capacidad de estimular muy diversas virtudes en sus alumnos, dependiendo de las facultades de cada uno. De los 15 a los 19 años me recomendó libros, compartió sus experiencias y me tomó absolutamente en serio, como si yo fuera ya un escritor formado. (Guzmán 2014)

Como prueba de su afecto al maestro, Villoro asistió en 2014 al lanzamiento en Quito de *Cuentos completos* de Miguel Donoso Pareja que publicó el Fondo de Cultura Económica. En las entrevistas que el escritor mexicano concedió en Ecuador no cesaron sus palabras de gratitud hacia su mentor que luchaba contra una grave enfermedad los últimos meses de su vida. La declaración que más llama la atención (en la misma entrevista que le hace diario *El Comercio* de Ecuador) es la que involucra a Roberto Bolaño (1953-2003) y su desinterés en cualquier figura tutelar:

Fui muy amigo de Roberto Bolaño y una de mis pocas diferencias con él era su renuencia a reconocer maestros. Le gustaba verse como alguien que se había formado a sí mismo en soledad, con valentía de pionero. Yo creo que lo mejor de mi vida han sido mis maestros. Donoso Pareja fue el primero de ellos. Me dio la bienvenida a la literatura, a las dificultades que comporta y a los muchos desafíos que deben asumirse en su nombre. (Guzmán 2014)

Estamos ante una definición de maestro que no está distante de aquella que Steiner propone: “El conocimiento es transmisión. En el progreso, en la innovación, por radicales que sean, está presente el pasado. Los Maestros protegen e imponen la memoria” (2011, 27). Las declaraciones de Villoro van en esta línea de proteger la memoria docente y extenderla. Para el mexicano, un maestro enseña a pensar y da la bienvenida a la literatura tratándose como un igual. A todo esto, habría que añadir la categoría de “maestro de lectura”, acuñada por el mismo Steiner: “alguien que ha pasado su vida leyendo con los demás” (Jahanbegloo 1994, 85). En este sentido, guiándonos por la primera declaración de Villoro que hemos citado, Donoso Pareja vendría a ser no solo un instructor de un taller literario, también fungió como un orientador de lecturas, entregando a los jóvenes aprendices una brújula bibliográfica.

Pero mientras Villoro es grato con la figura del catedrático, Bolaño es constantemente crítico con la sombra del pedagogo. No tiene estudios formales. Lee por su cuenta, aunque no se considera alguien que se ha enseñado a sí mismo. “Hablar de autodidacta es un error de concepto”, declaró en alguna ocasión, “yo leí mucho, hubo autores que me enseñaron lo que sé”. De hecho, se pueden encontrar muchas reseñas periodísticas de

la “maestría” bolañesca con afirmaciones como “el maestro de la generación post boom”,¹ “el maestro de las voces”² o “el penúltimo maestro”.³

En este punto podría sernos útil la mínima tipología de George Steiner sobre la figura magisterial:

Hay Maestros que han destruido a sus discípulos psicológicamente y, en algunos raros casos, físicamente. Han quebrantado su espíritu, han consumido sus esperanzas, se han aprovechado de su dependencia y de su individualidad. El ámbito del alma tiene sus vampiros. Como contrapunto, ha habido discípulos, pupilos y aprendices que han tergiversado, traicionado y destruido a sus Maestros. (2011, 12)

Habría que analizar si Bolaño pertenece realmente a esta última categoría, pero cuentos como “Sensini” (homenaje a Antonio di Benedetto), su reivindicación de Nicanor Parra, su deuda con Cervantes saldada en el discurso de aceptación del Rómulo Gallegos, los grandes escritores que aparecen mentados en “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, nos impiden verlo como un vampiro tergiversador, traidor y destructor de maestros al que hace referencia Steiner.

El chileno quiere aparecer como un *self made man*, “con valentía de pionero”, según la cita de Villoro, lo cual no está alejado de la verdad. El pionero gusta de explorar territorios desconocidos y alejados. Esta voluntad de indagación (detectivesca al extremo) se atisba en algunas de las obras del chileno como *La pista de hielo* o *Amberes* donde la búsqueda es el eje rector, o la persecución a la que los críticos de la primera novela de la saga *2666* someten a Benno von Arcimboldi.

Muchos narradores y poetas egresaron de los talleres literarios en diversos países latinoamericanos, pero a casi nadie se le ocurrió que esa instancia pedagógico-literaria pudiera ser material para ficciones. La premisa de un grupo de aprendices en torno a un maestro ya está en la novela *El*

-
1. Obituario de diario *El Tiempo* de Bogotá al día siguiente de la muerte de Bolaño (16 de julio de 2003). <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-968255>.
 2. “Roberto Bolaño era un maestro de las voces”, entrevista a Wilfrido H. Corral (26 de agosto de 2014) en el blog “La perfección ferroviaria”. <https://laperfeccionferroviaria.wordpress.com/2014/08/26/entrevista-a-wilfrido-coral-roberto-bolano-era-un-maestro-de-las-voces/>.
 3. “El penúltimo maestro” de Javier Rodríguez Marcos en diario *El País* del 29 de octubre de 2008. https://elpais.com/diario/2008/10/29/cultura/1225234_802_850215.html.

miedo a los animales (1996) de Enrique Serna y, sobre todo, en *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, que parece contener “los cien talleres [literarios] abiertos como flores en el DF”, como dice el personaje Juan García Madero en sus diarios, o disecciona esa “fiebre que nos dio por los talleres”, como asevera otro personaje, Jacinto Requena, en uno de los testimonios de esa novela total. La importancia de estos laboratorios literarios es tal que 37 veces se repite la palabra “talleres” a lo largo de sus páginas.

En el cuento “Gómez Palacio” de *Putas asesinas* (2001), el escritor chileno ya expresa su preocupación por estos espacios de creación y discusión literarias. La voz narrativa en primera persona hace un viaje a la ciudad nombrada en el título, con la finalidad de asumir la posible dirección de unos talleres de escritura. El comienzo rulfiano esconde una historia que luego avanzará con matices irónicos: “Fui a Gómez Palacio en una de las peores épocas de mi vida. Tenía veintitrés años y sabía que mis días en México estaban contados”. Días que luego cifrará en su novela cumbre cuya historia se centrará en el DF con personajes igual de jóvenes y también poetas. Dejemos que sea la voz en primera persona del singular la que permita que nos adentremos en ese mundo polvoriento de “un pueblo perdido del norte de México”:

Mi amigo Montero, que trabajaba en Bellas Artes, me consiguió un trabajo en el taller de literatura de Gómez Palacio, una ciudad con un nombre horrible. El empleo acarreaba una gira previa, digamos una forma agradable de entrar en materia, por los talleres que Bellas Artes tenía diseminados en aquella zona. Primero unas vacaciones por el norte, me dijo Montero, luego te vas a trabajar a Gómez Palacio y te olvidas de todo. No sé por qué acepté. Sabía que bajo ninguna circunstancia me iba a quedar a vivir en Gómez Palacio, sabía que no iba a dirigir un taller de literatura en ningún pueblo perdido del norte de México. (Bolaño 2001, 27)

En “Gómez Palacio” también aparece el desierto, esa nada inconmensurable que luego será decisiva en la búsqueda de la legendaria poeta Cesárea Tinajero. El joven veinteañero que protagoniza el cuento divaga: “¿De qué color es el desierto de noche?”, me había preguntado días atrás en el motel. Era una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía”. El desierto se prefigura en esta narración como ese espacio

de interrogaciones y también de pérdidas que será Sonora en las obras posteriores de Bolaño.

En este mismo cuento aparecen los jóvenes bardos que tanto interesarán al novelista chileno en 2666. Estamos ante uno de los pocos escritores que transpiran poesía y que además exhibe sus vastas lecturas poéticas. No es gratuito que la palabra que más veces se repite en *Los detectives salvajes* sea “poeta” con 571 menciones.

Una de las más inteligentes lecturas sobre la dimensión poética del escritor chileno es la que ofrece Alejandro Zambra para quien “Los poemas de Bolaño son los poemas que escriben los personajes de Bolaño: el novelista inteligible pone en escena al poeta ininteligible. El narrador hace comprensible al poeta: ligeramente comprensible, apenas comprensible” (2010, 92). Curiosa heteronimia la que propone Zambra al señalar que los poemas son extensiones de los personajes y que sin el poeta no existe el narrador y viceversa. Lo uno va ligado a lo otro. Hay cosas que solo se pueden narrar y que no caben en un poema, y al narrar hay cabida para los pincelazos líricos. Lo más importante es que cualquier realidad que esté narrando Bolaño siempre tendrá la lente de la *poiesis*.

El mejor ejemplo de esta obsesión por la lírica se aprecia en el episodio “Amadeo Salvatierra. Calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976”, en el que se recurre a una larga enumeración de cinco folios de representantes de la vanguardia. Pretextando haber encontrado un directorio de poetas en una revista llamada *Actual* desfilan nombres ilustres e ilustrados desde Cansinos-Assens y Gómez de la Serna hasta Jean Cocteau y Paul Éluard. Su conocimiento no es simplemente enumerativo por llenar alguna lista o reproducir algún directorio que el autor recabó en alguna hemeroteca. Prueba de su erudición es ver en esa descomunal enumeración el nombre del poeta ecuatoriano Hugo Mayo, incluido por Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo en *Índice de la nueva poesía americana* (1926).

Los detectives salvajes concentra la voluntad de Bolaño de crear su propio índice de poesía continental. En un polo de ese canon está la figura patriarcal de Octavio Paz y en el otro polo está la matriarca Cesárea Tinajero:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el

imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared. (Bolaño 1998, 30)

Esta anotación de Juan García Madero da cuenta de la situación polarizada que vivió el México literario en los años setenta. Se usa la palabra “imperio” perfectamente acoplado con la idea del César de la poesía. Son dos caudillajes poéticos: el uno es el oficial, el de Cesárea es el alternativo; el primero copa toda la cultura mexicana, la segunda es una poeta de culto sin obra que la respalde, sin poemas que evidencien su estatus de leyenda.

Antes de entrar a analizar esa clara cabeza que fue Paz, regresemos con Donoso Pareja que vendría a ser también una especie de César, al menos en la literatura ecuatoriana por su amplia labor como crítico, editor, narrador y coordinador de talleres literarios. Bolaño y él se conocieron en el DF de los años setenta. El guayaquileño prologó la antología del chileno *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). En el prefacio se lee la siguiente apreciación sobre la poesía bolañesca:

Bolaño, por su parte, proviene directamente de De Rokha, sobre todo en la grandilocuencia, pero con algunos aditamentos *beatniks* (no tengo elementos para determinar si a través de Gabriel Carvajal —poeta chileno que escribía baladas como Villon y se identificaba profundamente con Ginsberg— o de su permanencia en México). Como De Rokha, Bolaño tiene una respiración ancha, poderosa.

Fundador con otros poetas —especialmente Mario Santiago— del Infrarealismo (movimiento sin manifiesto,⁴ como no sería de esperarse en este tipo de actitudes grupales), su poesía se mueve dentro de un “vitalismo” que la mantiene, sin duda, en “proceso”. (Donoso Pareja 1979, 32)

Ese principio vitalista, esas actitudes grupales de las que habla Donoso Pareja en la cita podrá admirarse después, en toda su dimensión, en *Los detectives salvajes*. Se trata de la primera apreciación crítica sobre la poesía del chileno y resulta valiosa porque pone en contexto el quehacer poético de los años setenta. En una veintena de páginas se pasa revista al pensamiento de Saúl Yurkiévich, Fernando Alegría, Aldo Pellegrini y se

4. Donoso Pareja ignora la publicación de *Primer manifiesto infrarealista* (1976) en la revista *Correspondencia Infra* de la cual apareció solamente un número (octubre/noviembre de 1977) con un tiraje de 5000 ejemplares.

hace un inventario muy completo de poetas de la segunda mitad del siglo XX. Hay reflexiones sobre la poesía conversacional, la antipoesía, el llamado exteriorismo, la poesía concreta, el nadaísmo, el infrarrealismo (que en la novela de Bolaño aparecerá con el nombre de realismo visceral), y el estridentismo, tendencia a la que pertenece Cesárea Tinajero.

Bolaño ya había publicado sus versos en *Pájaro de calor* (1976), además de las ediciones de autor de *Gorriónes cogiendo altura* (1975) y *Reinventar el amor* (1976) pero sin ninguna valoración crítica directa. Lo importante en el prólogo es la perspectiva del guayaquileño sobre las diversas tendencias de la poesía latinoamericana que fueron asimiladas por los “jóvenes desnudos” aludidos en el título de la antología. Algunas de estas reflexiones serán retomadas posteriormente por algunos críticos (como Javier Campos) que se remitirán siempre al prefacio de *Muchachos desnudos...* a veces sin citarlo directamente.

Donoso Pareja ve con claridad “tres movimientos jóvenes aparecidos en América del Sur [...]. Me refiero a los nadaístas colombianos, a los tzántzicos, del Ecuador, y al Movimiento Hora Zero del Perú” (1979, 21). Esta tríada de tendencias tendrían su clímax en el grupo de los infrarrealistas de México y se verá recreada en la novela “salvaje” de 1998:

Los tres movimientos, entonces, tienen una secuencia que, más o menos oscilatoria, va construyendo una actitud que redefine lo que las vanguardias de la primera guerra habían planteado: libertad de expresión, rechazo de toda retórica, destrucción de lo viejo y construcción de lo nuevo. (1979, 25-6)

El guayaquileño parece estar hablando no solo del *corsi e ricorsi* de la historia (los tiempos cíclicos a los cuales se refería Giambattista Vico) sino también a la tradición de la ruptura, esa actitud circular que tan bien analiza Octavio Paz en *Los hijos del limo*. En tal caso, el infrarrealismo (del cual Donoso Pareja da una explicación etimológica completamente distinta a todas cuanto circulan) es fundamental para la construcción del mito bolañesco:

De acuerdo con la teoría de Bolaño, el infrarrealismo sirvió para alimentar como tema su obra narrativa y mitologizar ese mundo con *Los detectives salvajes*, que es una respuesta literaria soberbia a este hecho hasta tal punto de conseguir que una época que quizás no fuera tan

valiosa trascendiera y engrandeciera gracias a este entramado que le confiere el novelista. (Villoro 2013)

De esta manera hay que ver *Los detectives salvajes* como una novelización no solo de la etapa del chileno en México sino también de una era importante de la poesía latinoamericana. Es una especie de *making of* de las corrientes poéticas que abundan en la segunda mitad del siglo XX.

De la tríada de tendencias de las que habla Donoso Pareja nos interesa solamente una. Los Tzántzicos (1960-1969) es un nombre tomado de los indígenas amazónicos que reducían las cabezas de sus enemigos. “Así, el tzantzismo fue más una actitud que una poética y su característica el parricidio. Creía en la acción inmediata de la poesía: tal vez por eso no dieron obra que realmente valiera la pena” (Donoso Pareja 1979, 23).

La poesía que caracterizó a este grupo quiteño era combativa y de corte eminentemente social. Uno de sus principales exponentes fue Ulises Estrella. No discutiremos aquí la coincidencia entre este nombre y el de Ulises Lima. Después de todo en los manuscritos del Archivo Bolaño aparece el nombre de Odiseo Kitu como el concebido originalmente para ese personaje, como una forma de enfatizar su nomadismo y su condición ecuatorial. La vinculación con el movimiento tzántzico ya ha sido examinada después del estudio introductorio de Donoso Pareja, enfatizando la irreverencia de los jóvenes poetas que aparecen en *Los detectives salvajes*:

De allí que Ulises Lima venga a ser claramente en la novela un poeta cien por cien “tzántzico”. En otras palabras, el poeta infrarrealista debía subvertir lo cotidiano a través de una imaginación igualmente subversiva para descubrir mundos nuevos. El poeta debía ser un francotirador, un aventurero. Debía tener otra manera de mirar, opuesta a la mirada complaciente del arte burgués. El poeta debía fijarse en lo diverso del mundo, especialmente en la diversidad de la urbe y asimilarla en su poesía. (Campos 2011)

Este carácter subversivo o tzántzico en la obra bolañesca, insistimos, fue notado y anotado por Donoso Pareja por primera vez en 1979. Hacemos esta referencia porque el guayaquileño aparece en *Los detectives salvajes* como personaje.

En un artículo titulado “Writing from Neverland”, publicado en la revista ecuatoriana *El Búho*, Leonardo Valencia revela que la novela de Bolaño

pinta de cuerpo entero a una tropa de poetas mediocres, a la sombra del boom y de los verdaderos poetas, que quisieron hacer de la literatura un terreno de poder. Vean, por ejemplo, el retrato despiadado (páginas 205 y siguientes) que hace de un novelista ecuatoriano radicado en México al que llama Gustavo Vargas Pardo y que, por supuesto, no está basado en Demetrio Aguilera Malta ni Vladimiro Rivas como me aclaró el mismo Bolaño cuando le pregunté por ese personaje. (Valencia 2006, 83-4)

Sin querer entrar en la descripción de aquellos mecanismos con los cuales un escritor bautiza a sus personajes, hay que ponderar la capacidad asociativa del chileno al vincular el nombre del personaje con el oso pardo (don Oso). Así de lúdicas son las estrategias antroponímicas del chileno que se evidencian en un mecanismo retórico de trasposición tan simple como trocar su apellido Bolaño por Belano o Monterroso por Montesol, o bautizar como Clara Cabeza a la ficticia secretaria de Octavio Paz.

La actitud tzántzica de reducir la cabeza de un “maestro” (palabra que aparece 78 veces) es notoria en el monumental libro de 622 páginas. Así son los poetas que abundan en *Los detectives salvajes*, mediocres a la sombra del boom, como dice Valencia, jóvenes que buscan subvertir el orden establecido y que ansían reducir la cabeza de los maestros reconocidos. El mismo Bolaño lo señala en el manifiesto infrarrealista, “Déjenlo todo nuevamente”, que publicó en 1976:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros. (Bolaño 2013, 55)

Más allá del aire revolucionario y rebelde, nótese en la cita la conciencia bolañesca de tener siempre en la mira de su rifle a “los viejos maestros” como él lo enfatiza. Actitud contestataria que luego se reflejará en la subversión como parte de la ética del realismo visceral conformado por poetas que roban libros, venden drogas para poder publicar una revista, andan con criminales y prostitutas. Como bien lo señala Juan Villoro:

“Los infrarrealistas hasta la fecha fueron vistos como vagabundos delincuenciales” (2013).

Veamos ahora cómo Bolaño no solo que reduce la cabeza de Donoso Pareja, a la manera de los tzántzicos, sino que también usa la temible espada, al insertarlo como personaje en el episodio “Lisandro Morales, calle Comercio, enfrente del jardín Morelos, colonia Escandón, México DF, marzo de 1977”. Morales es un exiliado ecuatoriano, director de una pequeña editorial y conoce a Belano a través de Vargas Pardo que está organizando una revista de literatura para promocionar a la editorial. El primer dardo es lanzado con agudeza hacia el amiguismo: “A mí me dieron el puesto de director honorario y Vargas Pardo y un par de sus amigos se adjudicaron a dedo el consejo de redacción”. El segundo arpón va contra el contenido del primer número de la revista: “el resto de las colaboraciones eran de Vargas Pardo, un ensayo de un novelista exiliado en México amigo de Vargas Pardo, dos adelantos de sendas novelas que próximamente publicaríamos en la editorial, un cuento de un compatriota olvidado de Vargas Pardo, y poesía, demasiada poesía”. Sobre este género literario se lee lo siguiente en la nota preliminar (sin firmar pero que sin dudas pertenece al editor) de la antología *Muchachos desnudos bajo un arcoíris de fuego*: “La poesía —tal vez la más alta expresión estética— es la cenicienta de la literatura. Y si es hecha por jóvenes todavía más. De ahí la necesidad de estimular su publicación”. Es imposible no conectar esta cita con el interés del personaje ecuatoriano por la lírica: “A veces me preguntaba por qué al cabrón de Vargas Pardo le interesaba tanto la poesía. Él, me consta, no era poeta sino narrador. ¿De dónde, pues, le venía su interés por la lírica?”. Esta pregunta puede ser trastocada y lanzada al mismo Bolaño. Él, nos consta, no era narrador sino poeta. ¿De dónde, pues, le venía su interés por la narrativa? Habría entonces que ver su primera etapa poética como una suerte de experimentación para el relatista que se estaba gestando en él y que escribiría al final de 2006: “Toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida, o podía estar contenida, en una novela”.

El guayaquileño, en sus dos autobiografías, responde a las ficciones de Bolaño poniendo en evidencia la identidad de ese memorable Vargas Pardo. En *A río revuelto: Memorias de un yo mentiroso*, Donoso Pareja inventa un alter ego al que llama indistintamente El cadáver o El muerto.

Evidentemente, Bolaño alude a la revista *Cambio*, y los amigotes de El muerto (Vargas Pardo) deben ser los integrantes de la dirección colectiva de esta: Cortázar, Pedro Orgambide, Revueltas, Rulfo y Eraclio Zepeda [...]

Este número de la revista apócrifa de Bolaño debe referirse a la cuarta entrega de *Cambio*, que apareció con un artículo central de Carlos Monsiváis “La dependencia y la cultura mexicana de los setentas”. El escritor argentino exiliado al que alude debe ser Pedro Orgambide. Nada de él ni de El cadáver que hablaba aparece en este número, tampoco de ecuatoriano alguno, ni los anuncios de las novelas ni la demasiada poesía (solo se publican textos de dos poetas, el peruano Jorge Pimentel y el mexicano Alejandro Sandoval). (Donoso Pareja 2001, 302)

Se trata de una lectura chismográfica, como el mismo Donoso Pareja apunta al revelar, en las mismas memorias, que él inspiró el personaje de Silverio Lanza en *El miedo a los animales* del mexicano Enrique Serna. Lanza es un instructor de talleres literarios: “un escritor ecuatoriano que vivió aquí en los 70, con un sentido del humor formidable”, “Él nos enseñó el abecé de la literatura, desde donde poner los puntos y las comas hasta cómo escribir un monólogo interior”. Como vemos en la anterior cita, se asume la postura del maestro, y al encaramarse en una cátedra se procede a la ostentación de un saber. Sin embargo, como el mismo Donoso Pareja lo señala en esas páginas, “todo esto es solo anécdota, lectura viciada, es decir, chismográfica”.

En otro libro de memorias del escritor guayaquileño, *La tercera es la vencida: Últimas palabras y el oscuro resplandor*, hay todo un apartado dedicado a detectar supuestos errores gramaticales o sintácticos (pachotadas, bolañadas o belanadas, las llama el ecuatoriano) hallados en 2666, apartado que culmina con este apunte: “Observación del estribo: Melodrama barato para cerrar con broche de oro este museo del lugar común y del malagradecimiento más canalla” (Donoso Pareja 2011, 63).

Estamos ante un caso peculiar en el que el maestro es cuestionado en un texto de ficción y el mismo maestro procede a defenderse (o contraatacar) en un texto de no ficción. Todo se da a partir de ese sentirse aludido que Bolaño ya mencionó en su cuento “Una aventura literaria” y que forma parte de los hábitos de los creadores de ficciones:

B escribe un libro en donde se burla, bajo máscaras diversas, de ciertos escritores, aunque más ajustado sería decir de ciertos arquetipos de escritores [...]

B, decíamos, escribe un libro y en uno de los capítulos se burla de A. La burla no es cruenta (sobre todo teniendo en cuenta que se trata solo de un capítulo de un libro más o menos extenso). (Bolaño 1997, 52)

Como vemos en esta cita, la burla es una actitud vital y artística esencial en Bolaño. Él no solo se mofa de otros escritores, ya sea en sus escritos o entrevistas para prensa y televisión, también lo hace con el género policial del cual toma prestados el tema de la búsqueda convirtiendo a *Los detectives salvajes* en una especie de contrapolicial donde ninguno de los enigmas planteados es resuelto. La ironía bolañesca (que es una actitud proveniente de las vanguardias) también apunta a valores sagrados de la literatura y el arte. De hecho, el nombre de real visceralistas, según García Madero, “de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio” (Bolaño 1998, 17).

Quien no tiene cómo ejercer el derecho a la defensa propia es Octavio Paz, el gran blanco de la burla y al mismo tiempo de la admiración de Bolaño. El nombre del premio Nobel está en el segundo lugar en la lista de lo que más se repite en la novela (97 veces) y nos remite simbólicamente a César Augusto, también conocido como Octavio, primer emperador romano; y el de Cesárea (que se repite 68 veces) se puede ver como un guiño al mismo César mexicano, o sea, su contraparte femenina.

Los grandes opositores del emperador eran los real visceralistas, como bien se lo explica en “Luis Sebastián Rosado, cafetería La Rama Dorada, colonia Coyoacán, México DF, abril de 1976”: “Por supuesto, en el panorama literario yo defendí en todo momento lo que hacía Octavio Paz. Por supuesto, a ellos solo parecía gustarles lo que hacían ellos mismos” (Bolaño 1998, 153). Paz era el blanco de los poetas no oficiales del México de los setenta:

En 1976 —luego de la constitución oficial del grupo poético— Roberto Bolaño invita a Sergio Loya a unirse al infrarrealismo. Interrogado por el poeta sobre el objetivo del movimiento, Bolaño responde: “Partirle su madre a Octavio Paz”, frase que se ha convertido en un símbolo de la actitud de los infras para con la cultura oficial. (Cobas Carral 2006, 15)

El poema “Horda”, incluido en *La universidad desconocida*, es el que mejor “le parte la madre” a la poesía latinoamericana institucionalizada al criticar las prácticas de poder: “En el duro arte de sobrevivir a cambio de excrementos,/ De ejercicios públicos de terror, los Neruda/ Y los Octavio Paz del bolsillo/ los cerdos fríos, ábside/ O rasguño en el Gran Edificio del Poder” (Bolaño 2007, 292).

El maestro Paz es paradigma del intelectual omnisciente como lo vemos en la siguiente cita, a propósito de una mención a cuestiones de métrica española y retórica clásica, mencionadas por García Madero, como la perífrasis, la pentapodia, el nicárqueo y el tetrástico:

El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral. Hacerle estas preguntas a Álamo fue, como no tardé en comprobarlo, una prueba de mi falta de tacto. Al principio pensé que la sonrisa que me dedicó era de admiración. Luego me di cuenta que también era de desprecio. Los poetas mexicanos (supongo que los poetas en general) detestan que se les recuerde su ignorancia. Pero yo no me arredré y después de que me destrozara un par de poemas en la segunda sesión a la que asistía, le pregunté si sabía qué era un *rispetto*. Álamo pensó que yo le exigía *respeto* para mis poesías y se largó a hablar de la crítica objetiva (para variar), que es un campo de minas por donde debe transitar todo joven poeta, etcétera, pero no lo dejé proseguir y tras aclararle que nunca en mi corta vida había solicitado respeto para mis pobres creaciones volví a formularle la pregunta, esta vez intentando vocalizar con la mayor claridad posible. (Bolaño 1998, 14)

En este extenso testimonio de García Madero está el *quid* de la discusión sobre los maestros, ya que por un lado se ensalza al autor de *Piedra de sol* y por otro se pone en tela de juicio los conocimientos del instructor del taller. En una entrevista que le hace la televisión chilena en 1999, Bolaño revela mientras fuma incesantemente: “Detestábamos a Octavio Paz, pero es un gran poeta y uno de los ensayistas más lúcidos”. La larga cita de *Los detectives salvajes* da cuenta de la importancia del aprendizaje del poeta que debe sumergirse en la preceptiva literaria para no caer en esa ignorancia de la que habla García Madero. La respuesta de Julio César Álamo es la de despreciar al alumno que desea saber más del oficio. Sin embargo, García Madero valientemente enfrenta al instructor del taller literario: “Un

rispetto, querido maestro, es un tipo de poesía lírica, amorosa para ser más exactos, semejante al *strambotto*, que tiene seis u ocho endecasílabos, los cuatro primeros con forma de serventesio y los siguientes contruidos en pareados” (Bolaño 1998, 14).

En esta vuelta de revés constatamos cómo el alumno se convierte en el maestro. El novicio tallerista es el que da cátedra sobre retórica clásica. Su actitud es la de cuestionar al profesor hasta el punto de arrinconarlo. A este no le queda más que abandonar la conversación demostrando aquello de que “a los poetas les molesta que se les recuerde su propia ignorancia”. Esta postura contestataria hacia la figura del maestro está vigente en toda la novela, sobre todo cuando Paz es puesto en la mira de un secuestro. Ulises Lima urde un plan que nunca logra concretarse pero que aparece como posibilidad en algunos episodios. Esta relación de Paz con sus detractores tiene su clímax en “Clara Cabeza, Parque Hundido, México DF, octubre de 1995”. La voz pertenece a la secretaria del Premio Nobel 1990 que en clave paródica (solo hay que ver el nombre y el apellido de la mujer) ofrece su testimonio sobre lo que fue trabajar para Paz. En un momento este le confiesa a su asistente: “hace muchos años, Clarita, un grupo de energúmenos de la extrema izquierda planearon secuestrarme” (Bolaño 1998, 507). El resto del episodio se encarga de recrear el encuentro en el parque entre el premio Nobel y el cabecilla del grupo de energúmenos que lo cuestionaba:

Y entonces don Octavio, al tiempo que invitaba al tal Lima a tomar asiento, dijo: real visceralista, real visceralista (como si el nombre le sonara de algo), ¿no fue ese el grupo poético de Césarea Tinajero? Y el tal Lima se sentó junto a don Octavio y suspiró o hizo un ruido raro con los pulmones y dijo sí, así se llamaba el grupo de Cesárea Tinajero. (Bolaño 1998, 509)

El contenido de la conversación jamás se revela, pues Clara Cabeza toma su distancia. Al final acota que fue “una conversación serena, distendida y tolerante”. Se trata de una simbólica firma de paz entre el maestro y el alumno.

Paz y Tinajero parecen ser anverso y reverso de una misma moneda. Ambos polos representan a la poesía latinoamericana en su dimensión tanto masculina como femenina. Esta última ha sido históricamente soslayada por el canon convirtiendo la búsqueda de Cesárea en un intento

de inclusión de la mujer en un proyecto de escritura, labor que Bolaño luego continuará en *Amuleto* (1999) al representar en la figura de Auxilio Lacouture a la autoproclamada madre de la poesía mexicana.

Los detectives, Ulises Lima y Arturo Belano, buscan a la poeta cuyo apellido se remite a la tinaja, una enorme vasija cuya forma recuerda a la de un útero. De hecho, en las primeras páginas del diario de Juan García Madero se lee la primera mención al personaje:

Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no recuerdo, creo que por entonces yo discutía con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las Poesías del Conde de Lautréamont... (Bolaño 1998, 17)

El hálito de leyenda es tan poderoso en Tinajero que esta es nombrada por Octavio Paz cuando se encuentra con Ulises Lima en el Parque Hundido. El premio Nobel reconoce al joven poeta como parte del grupo de Tinajero. Ella es una mujer agraciada físicamente, según el testimonio de Salvatierra, pero “parecía una roca o un elefante”, “una mole que apenas podía correr”, según García Madero, o simplemente “es el horror”, según otro personaje llamado Ernesto San Epifanio. Esta indefinición física en la descripción coincide con la ausencia de poemas escritos por ella cual si fuera un fantasma. Hay una pesquisa de Lima y Belano para conseguir textos de Tinajero para publicarlos en una revista, pero a duras penas logran encontrar un poema visual (a la manera futurista) titulado “Sión”.

En la búsqueda de la poeta hay un personaje clave, el de la colega de Tinajero (profesora en la misma escuela en la que ejercía de docente la veinteañera Cesárea en 1938). Ella les proporciona a Ulises y Arturo una clave fundamental:

Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico. (Bolaño 1998, 596)

Es importante el rol que Bolaño le ha asignado al personaje femenino: es una maestra escolar (de hecho, pertenece al magisterio gremial de Sonora) en contraposición con Octavio Paz que sería, según la categoría

de Steiner, un maestro de lectura. La ciudad en la que es encontrada Cesárea resulta ser Santa Teresa, lugar que será el escenario de los homicidios de 2666, cifra que es revelada como “dos mil seiscientos y pico” por Tinajero, según el testimonio de la colega.

Los dos “detectives” se convierten involuntariamente en asesinos apenas encuentran a la poeta: al llegar donde ella se evidencia su escondite y se da el tiroteo en el que ella muere accidentalmente. Tanto Lima como Belano se han convertido en salvajes cómplices del borroso homicidio de la escritora. Han llevado a la muerte a la madre del real visceralismo. Es el comienzo de la orfandad. La novela entra en sus últimas páginas en una simbólica cesárea que alumbró uno de los próximos escenarios novelescos de Bolaño, Santa Teresa, que en *La parte de los crímenes* albergará un sinfín de cadáveres femeninos. Hay que ver el asesinato de la poeta como el comienzo de la cadena de homicidios que tendrán lugar en *La parte de los crímenes*. *Los detectives salvajes* es nada más que el río narrativo que busca lugar en la matriz de Tinajero. En 2666 ese río se desbordará. Ella ocupa el lugar de lo legendario y lo invisible, en contraposición con la omnipresencia de Paz en ese mapa de la poesía latinoamericana que constituye esta novela salvaje.

En 2666, Bolaño dejará de lado las historias de poetas y de poesía y se dedicará a explorar las tradiciones literarias del siglo XX. El discípulo se ha convertido ya en un maestro. Los talleres literarios como espacio de ficción se han agotado. Ya no hay que buscar a Octavio Paz o a Cesárea Tinajero. Otros son los personajes que forman parte de la gran búsqueda. ❖

Lista de referencias

- Bolaño, Roberto. 1976. *Pájaro de calor*. Ciudad de México: Ediciones Asunción Sanchís.
- . 1997. “Una aventura literaria”. En *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- . 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- . 2001. “Gómez Palacio”. En *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- . 2007. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- . 2013. “Déjenlo todo nuevamente”. En *Nada utópico nos es ajeno*. León, Guanajuato: Tsunun.
- Campos, Javier. 2011. “El Primer Manifiesto de los Infrarrealistas” de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”. En Fernando Moreno, *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria.

- Cobas Carral, Andrea. 2006. “‘La estupidez no es nuestro fuerte’. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”. 2 *Osa Mayor. Graduate Student Review* (University of Pittsburgh): 11-29.
- Donoso Pareja, Miguel. 1979. “Once poetas, seis países: ¿Poesía concreta o poesía en proceso?”. En Roberto Bolaño, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos*. Ciudad de México: Extemporáneos.
- . 2001. *A río revuelto (memorias de un Yo mentiroso)*. Quito: Planeta.
- . 2011. *La tercera es la vencida. Últimas palabras y el oscuro resplandor*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio.
- Guzmán, Ivonne. 2014. “Miguel Donoso ha sido mi maestro y modelo de vida”. *El Comercio*. 24 de noviembre.
- Jahanbegloo, Ramin. 1994. *George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Steiner, George. 2011. *La lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela.
- Valencia, Leonardo. 2006. “Writing from Neverland”. *El Búho* (15): 83-4.
- Villoro, Juan. 2013. “Pasado y futuro del Infrarrealismo”. En *Nada utópico nos es ajeno (Manifiestos Infrarrealistas)*. León, Guanajuato: Tsunun.
- Zambra, Alejandro. 2010. *No leer. Crónicas. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Universidad Diego Portales.

**Los cuentos de guerra y su divergencia:
La Lopre, *Memorias de una presa política 1975-1979***

*War stories and Their Divergence:
The Lopre, Memoirs of a Political Prisoner 1975-1979*

ROSSANA NOFAL

CONICET/INVELEC/UNT,
Cátedra de Literatura Latinoamericana
Facultad de Filosofía y Letras
Tucumán, Argentina

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.4>

Fecha de recepción: 21 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 21 de junio de 2020



RESUMEN

“¿Qué sucede cuando hay que intervenir en un texto que fue escrito por alguien letrado aunque su apellido no corresponda a los hacedores de la Patria sino que es el de alguien que se coloca en determinado lugar para narrar una historia reciente?”. La pregunta de María Moreno en el epílogo de *Memorias de una presa política 1975-1979* interpela la constitución del corpus de las narrativas testimoniales en sus ejes emblemáticos: el familismo patriarcal y la narrativa de la militancia heroica. La recuperación del manuscrito de Graciela La Lopre con los relatos del cautiverio en la cárcel de Villa Devoto, los procesos de edición, los asedios al legado en el que intervienen Cristina Pinal, Mary Dal Dosso, Graciela Dillet, Cristina Raschia y Silvia Gabarain y la organización del relato en el prólogo de Cristina Feijóo desarmen los mitos del testimonio letrado. Autoras por delegación, seudónimo y apodo en común enmarcan la pregunta por la posesión del original y un nuevo pacto autobiográfico en el que los personajes del cuento validan los hechos que la literatura narra. La narrativa romántica del intercambio de las cartas de amor con un hombre y la clausura de la vida con suicidio con barbitúricos en un departamento en París alteran los protocolos heroicos y configuran su doblez divergente. Más allá del modelo binario de la construcción de los sentidos entre los hundidos y los salvados, me interesa explorar cómo, el testimonio letrado del cautiverio de La Lopre, en un doble registro de género literario y sexual, inscribe la violencia política desde una mirada de clase. Es el cuento que cuenta el testigo involuntario de la crueldad. No reconoce un mandato militante para cumplir. No sobrevive para contar.

PALABRAS CLAVE: Argentina, testimonio, género, literario, sexual, militancia, violencia, política, clase.

ABSTRACT

“What happens when one has to intervene in a text that was written by a literate person although their surname does not necessarily correspond to the Homeland’s makers, but rather to someone who places themselves in a particular place to narrate a recent history?”. María Moreno’s question in the epilogue of *Memorias de una presa política 1975-1979* interpellates the constitution of the corpus of testimonial narratives in its emblematic axes: patriarchal familism and the narrative of heroic militancy. The recovery of Graciela La Lopre’s manuscript with her accounts of captivity in Villa Devoto prison, the editing processes, the attempts to siege her legacy with the intervention of Cristina Pinal, Mary Dal Dosso, Graciela Dillet, Cristina Raschia and Silvia Gabarain, and the organization of the narrative in Cristina Feijóo’s prologue dismantle the myths of the literate testimony. Women authors by proxy, pseudonym and common nickname frame the question regarding the possession of the original and a new autobiographical pact in which the characters of the story validate the facts that literature narrates. The romantic narrative of the exchange of love letters with a man and the termination of life by suicide with barbiturates in an apartment in Paris alter heroic protocols and configure their divergent fold. Beyond the binary model of the construction of the senses among the wrecked and the spared, I am interested in exploring how the literate testimony of La Lopre’s captivity, in a double register of literary and sexual genre, registers political violence from a class perspective. It is the story told by the unwitting witness of cruelty. It does not recognize a militant mandate that must be fulfilled. It does not survive to tell.

KEYWORDS: Argentina, testimony, gender, literary, literary, sexual, militancy, violence, politics, class.

El relato es el guardián del tiempo

Paul Ricoeur

CON MODULACIONES DE VOZ divergentes los autores, y por momentos los editores literarios, pueden nombrar a sus fantasmas. Hablar sobre el testimonio como un género escriturario genera una confrontación con la literatura y sus oficios. Entre la verdad y la ficción, la escena del testimonio convoca a un narrador pero también figura un escenario jurídico de prueba para el testigo y sentencia para el victimario. Una temporalidad desplazada hace del testimoniante un relator de su propia experiencia. El tiempo pasado se convierte en un dispositivo de legitimación del discurso propio y, en el mejor de los casos, de reparación subjetiva y social.

Tal como lo señala Susana Kaufman (2018), las cuestiones sobre los efectos subjetivos y sociales de la violencia no cesan, se amplifican con el correr del tiempo y el campo de los derechos humanos las mantiene vigentes. Durante las últimas décadas, otorgar veracidad a los hechos, encontrar un modo de transmitirlos y propiciar el acceso a la justicia otorgaron al testimonio un lugar preponderante en la escena política. Si en el relato, la búsqueda de sentido es lo que caracteriza al narrador, en el testimonio, el lugar de las víctimas de la violencia y su palabra se configuran en experiencia. Es la *escucha ajena* de otro *al yo del testimonio* lo que permite entender y tramitar las consecuencias subjetivas de la violencia.

EL TESTIMONIO COMO GÉNERO

Desde los dominios borrosos del género testimonial, organicé sus desarrollos teóricos considerándolos como una modulación más dentro de los círculos concéntricos de la ciudad letrada a partir de la incorporación de las militancias revolucionarias tanto en sus lenguajes como en su espacialidad.

Durante los años noventa los viejos militantes y los sobrevivientes contaban sus historias sobre la violencia política de los años setenta en un proceso de reconstrucción ética de una sociedad todavía anclada en la herida del terrorismo de Estado con una política que no reconocía esta experiencia desde lo institucional. Sin embargo, estas historias circularon

de boca en boca a la vez que ocuparon las mesas de novedades de los sellos editoriales. En cuanto a la tipología discursiva de este nuevo género de memorias, decidí proponer una clasificación de dos corpus textuales: el testimonio letrado y el testimonio canónico tomando como referencia a los sujetos que organizaban una escena oral de transmisión de memorias. Con esta lógica postulé que el testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado, mientras que el protagonista del testimonio letrado pertenece al mismo espacio que su entrevistador, es un intelectual, compilador de recuerdos.

Mientras que el testimonio canónico disputa un espacio en la memoria escrituraria, el testimonio letrado supone un intercambio de experiencias entre los miembros de una misma comunidad, real o imaginada. En Argentina, se trató de testimonios urbanos vinculados a la lógica de los Montoneros, cuya memoria ejemplar se recupera en el libro *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso (1994). Ser portador del dolor y de la memoria, por haber sido víctima o testigo directo, implica una legitimidad “y una autoridad basados en el monopolio de los significados y contenidos de la verdad y la memoria” (Jelin 2017, 140). Este poder ahoga los mecanismos de transmisión porque no otorga a las generaciones jóvenes el permiso de reinterpretar y hasta incluso interpelar con sentidos propios las experiencias transmitidas.

En los términos de Rama (1984), la lógica del testimonio letrado estuvo siempre en manos de los intelectuales. En mis lecturas sobre el género, sumé la complejidad de la escucha de los relatos de memoria y la necesidad de un *lector extraño* (Nofal 2009, 2012) para quien la experiencia suponía una diferencia y una distancia de tiempo y espacio. La lejanía en las distintas temporalidades superpuestas permitió la consolidación de narrativas sobre la militancia armada pautadas por una sensación de una “ajenidad” que es a la vez interpretación y transmisión.

“¿Qué sucede cuando hay que intervenir en un texto que fue escrito por alguien letrado aunque su apellido no corresponda a los hacedores de la Patria sino que es el de alguien que se coloca en determinado lugar para narrar una historia reciente?” (*Memorias...* 325). La pregunta de María Moreno en el epílogo interpela los protocolos de las narrativas testimoniales en sus ejes emblemáticos: la firma de autor, la legitimidad del testimonio, el familismo patriarcal, la narrativa de la militancia heroica

y la lógica militante del parte de guerra. Se reitera el cuento romantizado sobre de la guerrilla y la divergencia se instala en la performatividad del diario que es a la vez la bitácora de una experiencia carcelaria y una colección de cartas de amor. El epílogo cierra el escenario y su rutina con una arquitectura propia: “Graciela Lo Prete se suicidó ingiriendo barbitúricos el 19 de agosto de 1983”.

La recuperación del manuscrito de Graciela Lo Prete con los relatos y las cartas intercambiadas con su compañero durante el cautiverio en la cárcel de Villa Devoto, los procesos de edición, los asedios al legado y la construcción de legitimidad del texto original, son procesos en los que intervienen Cristina Pinal, Mary Dal Dosso, Graciela Dillet, Cristina Raschia y Silvia Gabarain. En el prólogo de Cristina Feijóo cuestiona los mitos del testimonio letrado en relación a la cárcel y a la militancia. “La presencia mayoritaria de presas de las dos grandes organizaciones armadas, PRT y Montoneros, inclinó la balanza con bastante rapidez” y la vida comunitaria quedaría marcada “por una concepción militarista”. Entre liderazgos y mandos verticales “se necesitaba mucho coraje intelectual para no sucumbir a esos imperativos a los que muchos de nosotros sucumbimos”. De un lado se alineaban quienes daban prioridad al adoctrinamiento en sus formas militarizadas de la política; del otro lado quienes construían lazos afectivos. “Estas dos maneras de concebir la vida en prisión pugnaban por moldear la identidad colectiva” (14).

PARÍS... ¿ERA UNA FIESTA?

Analizando tu futuro con una lógica formal, y entonces claro, como ahora, si dejás la Facultad, dejás la posibilidad de tener cosas, amigos, concluís que dentro de tres años, al volver de París (por ejemplo), no tendrás ningún anclaje. (*Memorias...* 80. Carta de César, 13 de agosto de 1975)

La lectura a contrapelo de las modulaciones de la violencia, las *Memorias de una presa política* expone un desplazamiento de la firma de autora singular a un colectivo de editoras que migran la figura de la víctima inmolada y quieta de Graciela/personaje a la agencia de los cuerpos sexuados y en acción de las mujeres en cautiverio. Hay una voluntad de apropiación del manuscrito y su derrotero desde las cartas a las amigas/

compañeras del penal con los “espirales de mi propia obsesividad”. Hojas de distintos tamaños, escritas con la *Lettera 22*, a un espacio y en doble faz, se recuperan años después. Autoras por delegación, seudónimo y apodo en común enmarcan la pregunta por la posesión del original y un nuevo pacto autobiográfico en el que los personajes del cuento validan los hechos que la literatura narra.

“Estas memorias se publican tal y como fueron encontradas; las únicas modificaciones hechas al original consisten en la sustitución de nombres propios por seudónimos, con el fin de preservar identidades. Comienzan en julio de 1975 y se extienden hasta enero/febrero de 1976”. La firma se convierte en un punto que el protocolo del género, una fuga que se activa cada vez que alguien, en definitiva, se confiesa, testimonia, cuenta un cuento sobre sí. Los “parecidos de familia” son la clave política del género. El testimonio “se toma”. La voz singular inscribe lo social en un interrogatorio al sí mismo y a los otros que lo reciben. Sin embargo, el manuscrito construye un personaje en fuga hacia la melancolía y desdibuja el lugar de autor a la vez que interpela desde la zona gris de la culpa, la vergüenza y la ausencia de una coartada para permanecer en el mundo:

Concebí la idea de llevar un diario de la prisión y empecé el trabajo; lo hacía a la hora de la siesta, debatiéndome contra el sueño, que era el único momento del día en el que había silencio total; escribía en un cuaderno y luego trasladaba lo escrito dos veces, una en una carta para mi padre, y otra en una carta para Silvia, mi compañera de estudios de Psicología que me apoyaba desde afuera con una fidelidad insospechada. (*Memorias...* 211)

En el género testimonial, “el valor oro” se mide en términos de una construcción de veracidad alejada de los modos de la ficción. El cuerpo y la voz de la víctima validan la escritura de la sinrazón. El gran organizador de estos protocolos es el intelectual solidario con la causa y unido a ella en términos de una experiencia vital. A la escucha inicial del género, las *Memorias de una presa política* suma los procesos de edición a la lógica de la escritura de un diario íntimo y su derrotero de cartas duplicadas con destinatarios diferentes. Las historias heroicas de los sobrevivientes borran los fantasmas de la traición y la delación bajo tortura y organizan un imaginario de virtudes políticas en una narrativa sin fisuras (Nofal 2009, 141).

El epílogo desencantado de María Moreno suma en el manuscrito un quiebre en el triunfalismo autoritario y militarista de la prensa oficial del ERP y de Montoneros. El vínculo que propone para leer las cartas enmascaradas de una novela inconclusa y de firma colectiva es una “sorroridad”: un sentimiento sin nombre para definir una transición hacia el cuerpo político y el “escándalo” que suscita. “Esa mismidad es la que le permitió a Graciela Lo Prete armar una especie de suelo materno en el ‘rincón esquizofrénico’, ese que a menudo evoca como un espacio nutricional abrigado y donde la laboriosidad y el tiempo dedicado al tejido o a la comida le devuelven los ademanes de una protección de la que habría carecido en su infancia” (334). La escritura se imagina como una *distancia de rescate*: “nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo”, incluso más allá de su propia existencia. Ninguna de las mujeres puede hablar de un azar: alguien le entregó a Cristina Pinal el texto de Graciela Lo Prete. “Todavía conservaba mis cuadernos cuando llegó la policía a mi departamento; después desaparecieron, quizás porque eran manuscritos con mi letra” (211). El texto construye su propio enigma de origen en una nueva paradoja de género.

LOS RESTOS: LA DISTANCIA DE RESCATE

Qué sueño raro tiene la Lopre, duerme con una pierna en el aire. Luego te rescato (...). Luego descubro la forma de hacerme invisible: comiendo la sustancia amarilla. El sueño sigue, ya plagado de aventuras de otro tipo: yo como el hombre invisible, luchando contra los malos. (*Memorias...* 294)

Ana Gerbaudo (2016) define la acción de la exhumación como “el rescate de géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados que, como un buque extraño, sufren alguna modificación a partir de esa práctica” (2016, 41). Gerbaudo, lectora de Derrida, nunca separa afectos y amistad de su escritura a la vez que suma una sutil diferencia entre “resto” y “ceniza”:

El ‘resto’ no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que, desde el comienzo exhorta respecto de la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas [...] ‘Cenizas’ es una figura a través de la

cual Derrida nombra el exterminio. De los soportes y de las materias no queda nada, excepto cenizas. Se pierden los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. (Gerbaudo 2016, 39)

En las cenizas, todo se aniquila; en el resto, se pueden identificar los vestigios del recuerdo. Es difícil “desmentir” los cuentos de la guerra. A partir de los nuevos libretos del Estado de derecho y de la acción eficaz de la justicia y sus reparaciones, la literatura testimonial se permite la configuración de una nueva agenda vinculada a una ficción sobre las memorias en conflicto y una organización de una poética que ya no está obligada a los usos legales del testimonio y el testigo. Sumo a los narradores de Benjamín las lógicas del “cuento” definido por Josefina Ludmer (1977) en términos de relatos anacrónicos y anónimos. Ludmer avanza en la identificación de cuento como partículas de carácter fragmentario que se *reiteran* como partes de historias mayores. El cuento es entonces, en los términos del género testimonial, un relato sobre el sufrimiento que se reitera con una gestualidad romántica y que compromete la oralidad. La seducción del cuentero que trasmite sus saberes con la inventiva de su experiencia. El heroísmo y su construcción demanda víctimas inmoladas y relatos sin fisuras, el suicidio de Graciela Lo Prete desarticula los imaginarios de la victoria siempre y el cielo por asalto.

Los cuentos, en las *memorias de una presa política*, no imaginan la sonoridad de una escucha sino la mirada de un lector que asedia interpretaciones y sentidos múltiples. Son trazados narrativos de la propia vida encarnados por una actriz que construye múltiples personajes. “Me di cuenta de todo lo que yo había puesto de mi historia en el *personaje* de Amelia, porque cuando la vi entretenerse con el tejido me conmovió una rara y gran alegría. *Amelia nunca hizo nada acabado, pero se pasó días y días tejiendo con mi lana, cada vez más enredada y sucia*” (102). En las memorias del cautiverio hay una pastoral ordenada: las mujeres son jóvenes, solidarias y entusiastas. Cuidan a sus compañeras del interior, socializan sus pertenencias y por momentos, la cárcel se borra en la musicalidad de una ronda, taconeando *La Bamba Guantanamera* (35). El cuento no es una fuente histórica; los hechos relatados no prueban una verdad del enunciado con su sola enunciación. Sin embargo, su materialidad explícita las desarticulaciones, los agregados, los silencios, y las contradicciones de

una mujer desplazada de los mandatos de clase, una desclasada en el borde de un espacio indecible:

Aterricé en la cárcel cuando había abandonado la militancia política. Había sido una cristiana consecuente, después una intelectual culpabilizada y más tarde una militante sin convicción. Moralista entre los intelectuales “puros” y escéptica entre los militantes decididos. Lo único que me faltaba era ser presa política por amistad. Le escribí a César, en mi primera carta, que me parecía digno broche de oro para mi vida signada por la ambigüedad”. (Memorias... 77)

Lejos de consolidar una mitología heroica del personaje, la correspondencia con César desnuda sus momentos de ofuscación, capricho, enojo y de obsesiva vigilancia sobre el devenir de un cuento sin regulación. “Me divertía dramatizando el pensamiento del filósofo que estaba estudiando, inventando un personaje que actuaba la vida cotidiana de Buenos Aires representando consecuentemente su teoría” (211). La narrativa romántica del intercambio de las cartas de amor con un hombre y la clausura de la vida en un departamento en París alteran los protocolos heroicos y configuran su doblez divergente. Graciela/Gracilda: “otras veces sos la gata Flora del cuento que me mandaste, que por no querer ser extranjera en algún lugar terminó siéndolos en todos, y aquí tu color es el azul” (*Memorias...* 292).

Más allá del modelo binario de la construcción de los sentidos entre los hundidos y los salvados, el testimonio letrado del cautiverio de La Lore, en un doble registro de género literario y sexual, inscribe la violencia política desde una mirada de clase. Es el cuento que cuenta el testigo involuntario de la crueldad. No reconoce un mandato militante para cumplir. No sobrevive para contar. “yo había abandonado toda inserción social por la militancia y mi militancia tenía el signo de mi compañero [...] cuando dejé la organización, estaba en el aire” (37).

En *Memorias de una presa política*, se pasa dos veces por la misma experiencia: entrar a la cárcel. En la primera parte, Graciela Lo Prete cuenta la llegada a Devoto en julio de 1975. En el inicio de la segunda parte se cuenta el traslado a otro pabellón mucho más poblado (lo que coincide con el cambio abrupto del tipo de experiencia carcelaria, a tal punto que es como “volver a entrar”. La primera entrada se reconstruye desde un colectivo “en total habría unas veinticinco camas / me sorprendió la amplitud y

la limpieza que allí reinaban” [...] nunca hubiera imaginado así el pabellón de una cárcel” /mi sorpresa fue enorme: la de encontrar una continuidad entre mi vida y esa situación anormal en la que estaba” (21). Lo que había sido desfile entre las mujeres, con vestuario y mascarada, *lascivia patética* de “tenues” nocturnas, se convierte en desfile ante los represores a contraluz “sabiéndonos miradas, algunas de nosotras impostaban la fiereza, otras en cambio la debilidad, o la ternura” (157).

Esta operación de lectura implica pensar las divergencias que se instalan en la escritura a partir de la inscripción de los modos en que los cuentos atraviesan no solo una lógica territorial marcada por los itinerarios de las guerrillas, sino también por la inscripción de las marcas identitarias, de sus diferentes lenguajes y de sus restos narrados en las experiencias de cautiverio entre Tucumán y Villa Devoto. El cuento más extraño es el de la guerra de guerrillas en la contraposición de dos voces: Dora enuncia la guerra y los discursos triunfalistas: “el ERP resistía con éxito las pinzas del ejército” (56); Blanca, “desamparada” desnudaba la mentira: “Tucumán no es una zona liberada [...] los están matando a todos [...]”. Para qué tienen que mentir (59). Un cuento romantizado de la violencia que se desconstruye en el testimonio junto con las máscaras heroicas de sus narradoras.

El testimonio, género y narrativa de la urgencia, es siempre contingente, porque la víctima corre el riesgo de morir antes de hablar o de encontrar los huesos de los suyos. El texto figurado de Graciela Lo Prete figura un manuscrito y su derrotero entre la requisa, la cárcel, el exilio y el suicidio. Resto precario del fracaso de los proyectos revolucionarios y transmisión generacional de la memoria. El testimonio letrado inscribe, en un doble registro de sentido, el testigo y su personaje narrado. Es el cuento que cuenta un hallazgo involuntario. La Lopre recuperada por colectivo más próximo no tiene un mandato militante. No sobrevive para contar. La palabra desnuda se edita para que algo aparezca, para que algo se encuentre como marca de los cuerpos ausentes en las ciudades de la memoria: Tucumán, Buenos Aires y París. Un corredor de sueños que se clausura en la carta inconclusa “para protegerte del frío o por”, o porque no puede contar el final de su protagonista. ❀

Lista de referencias

- Jelin, E. 2017. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaufman, S. 2018. “Perspectivas subjetivas sobre el testimonio. Experiencias límites, lenguajes y formas de representación”. En *Avatares del testimonio en el Cono Sur. Cartografías. Voces. Experiencias*, coordinado por T. Basile y M. Chiani. La Plata: EDULP (en prensa).
- La Lopre, Graciela. 2006. *Memorias de una presa política 1975-1979*. Buenos Aires: Norma.
- Nofal, R. 2009. “Literatura y testimonio”. En *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, dirigido por M. Dalmaroni. Santa Fe: Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral.
- . 2012. “Cuando el testimonio cuenta una guerra”. *El hilo de la fábula*, 12: 91-101.
- . 2015. “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Kamchatka*, 6: 835-51.
- Rama, A. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

**Rapiña y (des)politización
de cuerpos marginalizados y feminizados
en tres relatos del realismo social ecuatoriano***

*Plunder and (De)politicization
of Marginalized and Feminized Bodies
in Three Stories of Ecuadorian Social Realism*

SANTIAGO CEVALLOS GONZÁLEZ

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, Ecuador

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.5>

Fecha de recepción: 25 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2020

Licencia Creative Commons



* Este texto es parte de un proyecto de investigación auspiciado por el Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en 2019.

RESUMEN

Esta investigación sobre tres relatos del realismo social ecuatoriano, a saber, "Barranca Grande" de Jorge Icaza, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y "El guaraguao" de Joaquín Gallegos Lara, da cuenta de la manera en que se manejan los restos mortales de sus personajes vulnerables y vulnerados, y su relación con la política. El análisis e interpretación de estos textos literarios paradigmáticos se centra en mirar la relación que tienen los cuerpos indígena, afrodescendiente y femenino, con la figura del gallinazo y la idea de rapiña entendida en un sentido amplio como depredación. A partir de esta relación se plantea repensar la propuesta política literaria de este segmento de la literatura ecuatoriana, pues si bien hay una preocupación por visibilizar la violencia sobre estos cuerpos marginados, se descubre un límite fundamental al considerar el destino de los restos mortales de los cuerpos femeninos y feminizados.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, rapiña, violencia, violación, mandato masculino, politización del cuerpo, realismo social.

ABSTRACT

This investigation into three stories of Ecuadorian social realism, namely, *Barranca Grande* by Jorge Icaza, *Los Sangurimas* by José de la Cuadra and *El Guaraguao* by Joaquín Gallegos Lara, reveals the way in which the mortal remains of their vulnerable and vulnerized characters, and its relation to politics. The analysis and interpretation of these paradigmatic literary texts focuses on looking at the relationship between indigenous, Afro-descendant and female bodies, with the figure of the vulture and the idea of plunder understood in its broadest sense as predation. Based on this relationship, this paper seeks to rethink the literary political proposal of this segment of Ecuadorian literature, for although there is a concern to make visible the violence inflicted on these marginalized bodies, a fundamental limit is discovered when considering the fate of the mortal remains of feminine and feminized bodies.

KEYWORDS: Ecuador, plunder, violence, rape, masculine mandate, politicization of the body, social realism.

INTRODUCCIÓN

JORGE ICAZA, JOSÉ de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara son tres escritores fundamentales del realismo social ecuatoriano. Icaza es el representante más importante del indigenismo ecuatoriano. En obras como *Huasipungo* y *Barro de la Sierra* denuncia la violencia que los poderes político, económico y religioso ejercen sobre el indígena de la sierra ecuatoriana. Él incorpora además en su literatura el habla de la sierra ecuatoriana. De la Cuadra y Gallegos Lara, que pertenecen al Grupo de Guayaquil, desarrollan un proyecto literario similar al de Icaza, pero para denunciar la

discriminación en el litoral ecuatoriano. Ellos denuncian en su literatura la marginalización del cholo, el montuvio y el afrodescendiente, e incorporan también en sus relatos el habla “propia” de estos grupos. ¿Qué pasa sin embargo si pensamos en la representación de estos cuerpos marginalizados de manera diferenciada? ¿Qué pasa con los cuerpos femeninos y feminizados en los relatos del realismo social ecuatoriano?

Los relatos escogidos son sumamente políticos, sobre todo por la denuncia de la violencia sobre estos personajes marginalizados y la estructura de poder que la sostiene. Uno de los grandes aportes a la literatura ecuatoriana ha sido sin duda la incorporación de otros cuerpos y otras voces en los relatos. Sin dejar de reconocer este valor de su propuesta literaria, cabe indagar acerca de la politización y la despolitización de los cuerpos representados y su relación con la figura del gallinazo.

El ave de rapiña me parece una figura fundamental en gran cantidad de relatos —incluso patrios— y una clave de lectura que puede arrojar luces insospechadas sobre el valor político de estos textos. Efectivamente, no olvidemos que incluso el propio escudo nacional lleva un ave de rapiña como elemento fundamental. ¿Qué significa esto en relación con unos proyectos nacionales que se revelan cada vez más como depredadores? Es decir, que un símbolo patrio que parece incuestionable puede ser interrogado desde un lado insospechado. De la misma manera, una literatura realista ecuatoriana que en un inicio significó una ruptura radical con la literatura anterior, que ha devenido con el paso de los años en símbolo nacional, cabe interrogarle desde una figura aparentemente menor. En este caso desde la figura del ave de rapiña, la depredación y la violencia sobre el cuerpo de la mujer.

RAPIÑA Y (DES)POLITIZACIÓN DEL CUERPO RESTO DE LA POLÍTICA Y RAPIÑA

En la literatura ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX hay una serie de imágenes de aves de rapiña. Por ejemplo, en el cuento “Barranca Grande” (1952) de Jorge Icaza, José Simbaña mira que “[m]ás de una veintena de gallinazos, pesados, retintos, hediondos, se movían y llenaban el patio del huasipungo, frente a la choza. Entre sus patas, entre el aleteo de su disputa había alguien. ¡Alguieeen...! Algunos —los hartos— reposa-

ban plácidamente por los rincones. Otros, los más voraces e insaciables picoteaban en un ser —montón de vísceras humanas—” (Icaza 2006, 258).

En *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra, Ventura y el padre Terencio, personajes de este relato, buscan a una de “las tres Marías” rapta por sus primos “los Rugeles”. Recorren la hacienda “La Hondura”, hasta que “[a]l fin, cerca del sitio abierto de Palma Sola divisaron una mancha de gallinazos...” (De la Cuadra 2003, 59). Más adelante leemos que “[a] Ventura el corazón se le oprimía. Se le dificultaba la respiración. La cabalgata se aproximó al sitio donde estaban los gallinazos, espantando las aves. Cuando la negra nube de alas se levantó dejó al descubierto un cuerpo desnudo de mujer. Junto al cadáver estaban ropas enlodadas, manchadas de sangre” (60).

El gallinazo es un buitre negro americano que se alimenta de carroña, carne podrida, pero también de otro tipo de deshechos. Por esta razón su figura se relaciona con la muerte. Sin embargo, en los relatos referidos esta ave se carga de una significación adicional, pues devora unos cuerpos vulnerables, unas vidas precarias en los confines del territorio nacional. En un sentido similar a lo que plantea Gabriel Giorgi en *Formas comunes* (2014), acerca de que el animal funciona de manera figurativa en la mayoría de textos de la tradición latinoamericana, el gallinazo es en estos dos cuentos una metáfora del abandono y la violencia sobre unos cuerpos femeninos. Así, el gallinazo representa el destino de esos cuerpos precarizados, vidas abandonadas, en términos de Giorgio Agamben, por el Estado. Estos cuerpos femeninos y feminizados, vulnerables y vulnerados tampoco tienen la protección de una comunidad. Solo les queda la muerte en estos dos relatos.

Rita Segato (2016, 91) en *La guerra contra las mujeres* utiliza el término *minorización* para dar cuenta de la manera cómo la sociedad aborda los asuntos relacionados con las mujeres. “El término *minorización* hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social; minorizar alude aquí a tratar a la mujer como ‘menor’ y también arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como ‘tema de minorías’ y, en consecuencia, como tema ‘minoritario’”. Lo afirmado por Segato con respecto a la minorización se relaciona con lo que anotan Agamben y Giorgi con respecto a las vidas abandonadas, no protegidas, que pueden ser rapiñadas en los confines de los territorios. Estos cuerpos vulnerables están marcados tam-

bién racialmente, como en “Barranca Grande”. Pero por lo general son cuerpos femeninos o feminizados, como en *Los Sangurimas*.

En este sentido, es necesario mencionar que las relaciones de género serían, según la propia Segato, el escenario fundamental donde se despliegan las relaciones de poder:

Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone y manifiesta en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar, y luego se transpone a otras relaciones que organiza a imagen y semejanza: las raciales, las coloniales, las de las metrópolis con sus periferias, entre otras. En ese sentido, la primera lección de poder y subordinación es el teatro familiar de las relaciones de género, pero, como estructura, la relación entre sus posiciones se replica *ad infinitum*, y se revisita y ensaya en las más diversas escenas en que un diferencial de poder y valor se encuentren presentes. (92)

¿Qué pasa entonces con esos cuerpos vulnerables y vulnerados marcados por su origen étnico y su diferencia de género en los dos cuentos? ¿Qué significa que esos cuerpos no se protejan y terminen siendo comidos por los gallinazos en la barranca y el campo abierto?

Para responder a estas preguntas es necesario recordar lo que anota Segato (95) acerca de que “la historia y constitución de la esfera pública participa y se entrama con la historia del propio patriarcado”. En este sentido, “esa *esfera pública*, heredera del *espacio político* de los hombres en la comunidad, será, por marca de origen y genealogía: 1. *masculino*; 2. hijo de la captura colonial y, por lo tanto, a) *blanco* o *blanqueado*; b) *propietario*; c) *letrado*; y d) *pater-familias* (describirlo como “heterosexual” no es adecuado, ya que de la sexualidad propiamente dicha del *patriarca* sabemos muy poco)”.

Frente a este espacio masculino de la esfera pública encontramos el espacio doméstico o, más bien, domesticado. Se trata de un espacio “defenestrado y colocado en el papel residual de *otro* de la esfera pública: *desprovisto de politicidad*, incapaz de enunciados de valor universal e interés general. *Margen*, verdadero *resto* de la vida pública, es inmediatamente comprendido como *privado* o íntimo” (95).

Justamente de este espacio desprovisto de politicidad se aprovechan los distintos sujetos para rapiñar bajo total impunidad. “De esta forma se pasa por alto que todas esas violencias a ‘minorías’ no son otra cosa que el

disciplinamiento que las fuerzas patriarcales nos imponen a todos los que habitamos ese margen de la política” (96). Así, la rapiña se vuelve un tipo de disciplinamiento, de ejercicio de violencia, y de desprotección y despolitización de los cuerpos vulnerables y vulnerados, como los de Trinidad en “Barranca Grande” y María Victoria en *Los Sangurimas*.

Como leemos un poco más adelante en *La guerra contra las mujeres*, “[e]n esta fase extrema y apocalíptica en el cual rapiñar, desplazar, desarraigar y explotar al máximo son el camino de la acumulación, esto es, la meta que orienta el proyecto histórico del capital, es crucialmente instrumental reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos” (98). Se trata así de disciplinar unos cuerpos bajo el ejercicio de la violencia extrema y también de disciplinar en la convivencia con la crueldad. Como anota Segato, con el proceso de conquista y colonización, “el espacio de las mujeres, todo lo relacionado con la escena doméstica, se vacía de su politicidad y vínculos corporados de que gozaban en la vida comunal y se transforma en margen y resto de la política” (20).

Dentro de este contexto de minorización, marginalización y reducción al espacio doméstico es que se debe entender la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos: “El espacio doméstico adquiere así los predicados de íntimo y privado, que antes no tenía, y es a partir de esa mutación que la vida de las mujeres asume la fragilidad que le conocemos, su vulnerabilidad y letalidad se establecen y pasan a incrementarse hasta el presente” (20). La violencia hacia la mujer y hacia lo femenino como figura dentro de las relaciones de poder se expresa de manera evidente en el territorio de lo sexual: “El acceso sexual se ve contaminado por el universo del daño y la crueldad —no solo apropiación de los cuerpos, su anexión *qua territorios*, sino su *damnación*—. Conquista, rapiña y violación como damnificación se asocian y así permanecen como ideas correlativas atravesando el período de la instalación de las repúblicas y hasta el presente” (21).

POLITIZACIÓN Y PROTECCIÓN DEL CUERPO

Por otro lado, al mismo tiempo, la propia literatura realista de aquella época parece plantear un tipo de función distinta del animal, lo político y pensar en otra comunidad para la protección de los cuerpos precariza-

dos. En “El guaraguao” (1930) de Joaquín Gallegos Lara, las figuras principales son: una especie de hombre y un guaraguao, un gallinazo.

Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao.

Un guaraguao de roja cresta, pico férreo, cuello aguarico, grandes uñas y plumaje negro. Del porte de un pavo chico.

Un guaraguao es, naturalmente, un capitán de gallinazos. Es el que huele de más lejos la podredumbre de las bestias muertas para dirigir el enjambre.

Pero este guaraguao iba volando alrededor o posado en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre.

Cazaban garzas. El hombre las tiraba y el guaraguao volaba y desde media poza las traía en las garras como un gerifalte. (Gallegos Lara 1996, 73)

Como se lee en esta cita, el personaje del relato es definido como “una especie de hombre”. ¿Está esta “especie de hombre” en una suerte de frontera entre lo humano y lo animal, producto de vivir solo, y con un gallinazo como compañero? ¿Qué tipo de relación entre lo humano y lo animal plantea el cuento? ¿La figura del gallinazo funciona efectivamente de una manera distinta de lo que vimos más arriba en los otros dos relatos?

La literatura del realismo social ecuatoriano de los años treinta del siglo XX, cuyo ideólogo fue Gallegos Lara, autor de este cuento, se caracteriza por incorporar en sus relatos figuras de seres marginalizados y minorizados, como el cholo, el negro, el montuvio, y sus lenguajes particulares. ¿Qué pasa en este cuento sin embargo en el que la figura principal no es siquiera esta “especie de hombre”, suerte de vida alejada de lo humano, sino un gallinazo? ¿Cómo pensar en este cuento del realismo social desde un lugar intermedio entre lo humano y lo animal?

Quiero insistir primero en la denominación del personaje como “una especie de hombre, huraño y solo. Más adelante en el cuento nos enteramos que a él “le decían ‘chancho-rengo’” (73).

“Hacerse el chancho rengo” es una expresión popular que aparece incluso en un fragmento de *Martín Fierro* de José Hernández y que significa hacerse el distraído para evadir una responsabilidad. Esta expresión nacería supuestamente de la idea de que el chancho arrastra la pata para no ser llevado al matadero, es decir, que fingiría u opondría resistencia para así evitar un destino fatal.

En todo caso, lo que tenemos aquí es “una especie de hombre” al que le dicen “chancho-rengo” y al guaraguao, al capitán de los gallinazos, que “volaba y desde media poza traía en las garras [las garzas, S.C.] como un gerifalte” (73).

Gerifalte es, por un lado, un ave de cetrería, un halcón. En este sentido, el guaraguao devendría también otro animal, ya no animal de rapiña, sino de cetrería. Por otro lado, gerifalte significa también persona que destaca o sobresale en alguna actividad, especialmente si ocupa un cargo de poder o autoridad. En los dos sentidos de “gerifalte” el guaraguao deviene otra cosa en el relato. En el un caso, otro ser dentro de su propia especie. En el otro, rompe la frontera de su género y se acerca al territorio de lo humano, lo que se relaciona con lo que se lee en el texto de que el nombre del guaraguao es “Arfonso” y sobre todo con el desenlace del cuento, como veremos más adelante.

Tanto en la figura de “chancho-rengo” como de “Arfonso” nos enfrentamos a unas identidades inestables que saldrían de los límites de su propio género y devendrían, en su interacción, otra cosa. Entraríamos en esta relación planteada en el cuento entre el hombre y el animal, a una zona del contagio y la alianza.

Como se lee en *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, que me sirve para pensar en las identidades de estos personajes del cuento y su relación, “[e]l devenir es del orden de la alianza”. Según estos autores, el “[d]evenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación” (Deleuze y Guattari 2000, 245).

¿Qué nos plantearía en este sentido el cuento, cuál es el lugar de lo animal y lo humano en el mismo? ¿Cuál es la relación entre el hombre y el animal en este posible devenir y alianza de ambos? Si doy un paso adicional, me preguntaría incluso si hay una idea de otro tipo de política, comunidad y de lo común en este texto, y si la figura del animal en este cuento cumple una función radicalmente distinta en comparación, por ejemplo, de lo que leemos en los cuentos referidos al inicio de Jorge Icaza y José de la Cuadra, en los cuales los cuerpos femeninos y feminizados están abandonados y son devorados por las aves de rapiña. El Estado fracasa en la protección de estos cuerpos en ambos relatos. Tampoco se perfila una comunidad que proteja los cuerpos vulnerables de Trinidad y María Victoria:

En el contexto de tradiciones culturales en América Latina que habían hecho del animal un revés sistemático y otro absoluto de lo humano; tradiciones en las que las imágenes de la vida animal trazaban el confín móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado, y donde lo animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilizaciones de la región apenas podían —cuando podían— contener; tradiciones, en fin, que habían asociado al animal con una *falla* constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización, siempre tan asediada; en ese contexto una serie de materiales estéticos producidos en América Latina empiezan a explorar, a partir de los años sesenta, una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal. (Giorgi 2017, 11)

Esto anota Gabriel Giorgi para dar cuenta de la manera en la que el animal habría funcionado como una figura que organiza históricamente el campo cultural en América Latina. Si bien esta reflexión de Giorgi es sumamente interesante como punto de partida, cabe ponerla en tensión con el cuento “El guaraguao”. En este cuento la relación de lo animal y lo humano en términos de alianza está ya presente en los años 30 del siglo pasado con un signo político sumamente fuerte. El animal ya no funciona allí como un signo negativo asociado a lo bárbaro, al otro racializado o feminizado, a lo irracional. A diferencia de “Barranca Grande” y *Los Sangurimas*, se perfila en este cuento otra alianza y otra comunidad posibles.

Como había anotado arriba, chanco-rengo vendía las plumas de las garzas que cazaba. Un día, esta especie de hombre, supuestamente de la provincia de Esmeraldas, marcado sí racialmente, este “negro de finas facciones y labios sonrientes que hablaban poco”, que “[v]estía andrajos” y “[v]agaba en el monte”, es asaltado por los Sánchez, dos hermanos “[m]edio peones de un rico, medio sus esbirros y ‘guardaespaldas’”. “Los machetes cayeron sobre él de todos lados. Saltó por un lado la escopeta y con ella el guaraguao” (74). Luego el guaraguao defiende con sus alas y pico a chanco-rengo moribundo, y hace huir a los asesinos.

En el final del cuento, encuentran, después de ocho días, el cadáver de chanco-rengo “[p]odrido y con un guaraguao terriblemente flaco —hueso y pluma— muerto a su lado. Estaba comido de gusanos y de hormigas y no tenía la huella de un solo picotazo” (75). El guaraguao protege el cuerpo de chanco-rengo para que no sea devorado por otros miembros de su especie. Pelea con otros gallinazos que lo toman por un

adelantado. Luego pelea “encarnizadamente” contra otro guaraguao: “Alfonso perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo de un espolazo en el cráneo. Y prosiguió espantando a sus congéneres” (75).

El guaraguao protege el cuerpo de chanco-rengo, el cuerpo de un afroesmeraldeño que vive en los márgenes del sistema capitalista, un cuerpo improductivo e indisciplinado. El destino de chanco-rengo es la muerte, nadie viene a salvarlo en ocho días, pero su cuerpo no será devorado por los congéneres de Alfonso. Este cuerpo precario, vulnerable no tendrá el mismo destino de los cuerpos femeninos destrozados de “Barraza Grande” y *Los Sangurimas*.

El cuerpo inerte de chanco-rengo no es rapiñado por los gallinazos; es más bien protegido por uno de ellos. Se crea una continuidad, alianza entre lo humano y lo animal que prefigura la politización del cuerpo afrodescendiente. El contacto entre estos dos cuerpos, el del gallinazo y el afrodescendiente, permite la irrupción de una entidad distinta, inesperada, una suerte de nuevo lenguaje y gramática indefinidos, que se puede entender a partir del diálogo entre chanco-rengo y Alfonso: “—Ajá, ¿eres vos, Alfonso? No...No...mecomas...un...hijo...no...muesde...ar...padre...loj...otros...” (74). Este lenguaje viene de una especie de hombre llamado chanco-rengo que se encuentra en la frontera entre lo humano y lo animal, entre la vida y la muerte. Este lenguaje fronterizo animal-humano de la boca de un afrodescendiente es el legado que entrega al guaraguao, que ha roto la alianza con sus congéneres para proteger y politizar un cuerpo precarizado, un cuerpo en la intemperie. Así, este lenguaje que irrumpe en el texto de Joaquín Gallegos Lara, ideólogo del Grupo de Guayaquil y su búsqueda de justicia social a través de la literatura, no es únicamente el lenguaje de un afroesmeraldeño, es un lenguaje entre lo humano y lo animal que se politiza y prefigura otro tipo de comunidad. La política en este texto no se despliega en dar la voz a los grupos marginados y excluidos, sino en la construcción de una gramática y un lenguaje distintos, de otras relaciones posibles, otro tipo de vincularidad, al deconstruir los binarismos y las jerarquías.

Paolo Virno (2011, 186) en *Ambivalencia de la multitud* anota, al reflexionar acerca de los planteamientos de Gilbert Simondon, que “el “sujeto” sobrepasa los límites del “individuo”, ya que comprende en sí, como su componente ineliminable, una cuota de realidad preindividual, rica de potencialidades, inestable”. La inestabilidad de las identidades de

chango-rengo y el guaraguao puede ser pensada en este sentido político que plantea Virno. En el contacto entre estos dos cuerpos se construye otra política —de los afectos— y otra comunidad entre especies. “El “entre” designa el ámbito de la cooperación productiva y del conflicto político. En el “entre” lo Común muestra su segunda cara: además de pre-individual, lo Común es *transindividual*; no solo fondo indiferenciado, sino también esfera pública de la multitud” (187).

Gabriel Giorgi en *Formas comunes* anota, al referirse a Foucault, algo que apunta en la misma dirección de lo afirmado por Virno con respecto a otro tipo de comunidad, en este caso, incluso, entre especies. Esto nos permite pensar de manera directa acerca de la relación entre chanco-rengo y el guaraguao:

Las retóricas y políticas de lo animal y lo viviente que me interesan apuntan hacia otros vocabularios y otras semánticas en los que lo viviente no es un fundamento objetivable, funcional y medible sino el campo —para citar una vez más a Foucault— del error, del experimento abierto y contingente, del devenir; lo viviente menos como propiedad del humano y como sede de autonomía, que como línea de agenciamiento diverso, siempre ya en relación a otro cuerpo, siempre ya colectivo, umbral de multiplicidad: como virtualidad y como falla experimental. Lo viviente, el *bios*, pues, menos como objeto de apropiación, de privatización del que surge el individuo, que como umbral de creación de modos de lo común entre cuerpos y entre especies. (2014, 42)

Esto que anota Giorgi acerca de la creación de modos de lo común entre cuerpos y entre especies es sumamente importante para la lectura de “El guaraguao”, pues permite darle un giro a aquello que retoma Georges Didi-Huberman (2018, 23) de Hannah Arendt con respecto al espacio político “como la red de *intervalos*” entre los hombres, como relación entre sujetos, es decir, la política como un espacio intermedio y exterior al hombre.

Lo contrario del intervalo, la vincularidad, la comunidad y la politización de los cuerpos, sería la intemperie, como veíamos más arriba. Justamente al reflexionar sobre la precariedad, Segato (2016, 100) se refiere a “*precariedad de la vida vincular*, destrucción de la solidez y estabilidad de las relaciones que arraigan, localizan y sedimentan afectos y cotidianos”.

Creo inclusive que es posible hablar de una nueva forma de terror asociada a lo que he llamado aquí “intemperie” y que no sería otra cosa que un limbo de legalidad, una expansión no controlable de las formas paraestatales del control de la vida apoderándose de porciones cada vez mayores de la población, en especial de aquellos en condición de vulnerabilidad, viviendo en nichos de exclusión. [...] Ya no un terror de Estado, sino un entrenamiento para llevar la existencia sin sensibilidad con relación al sufrimiento ajeno, sin empatía, sin compasión, mediante el gozo encapsulado del consumidor, en medio del individualismo productivista y competitivo de sociedades definitivamente ya no vinculares. Algo que remite a la diferencia apuntada por Hannah Arendt entre soledad y aislamiento, este último precondición del estado totalitario. (101)

Frente a esta intemperie que se apropia “de porciones cada vez mayores de la población”, sobre todo, “de aquellos en condición de vulnerabilidad”, me interesa pensar en la protección de esas *parcelas de humanidades* a las que se refiere Didi-Huberman (2018, 22) y a partir de ahí pensar en su *aparecer político*. “¿Cómo hay que entender entonces ese aparecer político, ese aparecer de los pueblos?”.

LA FEMINIZACIÓN DE LOS CUERPOS

Como veíamos al inicio de esta reflexión, en el cuento de Icaza “Barranca Grande”, José Simbaña, al regresar a la choza que compartía con Trinidad Callaguazo, en los confines del Huasipungo, en la barranca grande, antesala de los infiernos, a donde habían huido para poder vivir amancebados, distinguió “las piernas, los brazos, una cara sin ojos. Era... Era ella que había sido arrastrada por los demonios desde el jergón hasta la puerta, hasta el patio” (2006, 259). Los demonios en este cuento son los gallinazos que habitan cerca de la barranca, convertida en antesala del infierno para los pecadores por el cura del pueblo. Los gallinazos son “demonios alados” para el narrador del cuento, son los cómplices del poder del cura, de la rapiña del cura que ha pretendido cobrar a Trinidad y José por un matrimonio no buscado y los ha expulsado a los infiernos:

La mímica litúrgica del simbólico sacrificio, el oropel deslumbrante de los atavíos del cura, el olor de las nubes del incienso, al entrar en la corriente emotiva y fervorosa de los campesinos se impregnaba de un

supersticioso sabor a brujería familiar. Pero cuando el señor cura, antes de la bendición, hablaba contra la unión maldita del amaño, contra los violadores de las leyes sagradas, contra los remisos a los sacramentos de la santa madre iglesia, José y Trinidad se encogían de terror, de un terror infantil que los obligaba a observarse de soslayo —en defensa ansiosa, en mutua acusación—. Una humedad viscosa —la misma que sin duda paralizó a sus antepasados más remotos a la vista de arcabuces, espadas, armaduras y caballos— les hundía en la evidencia de su condenación eterna. (2006, 240)

Jorge Icaza da cuenta en este texto del dominio de la iglesia de los cuerpos indígenas. Se trata de la minorización y feminización de estos cuerpos a partir de la rapiña del cura. José y Trinidad no tienen dinero para formalizar su amaño, para pagar al cura por el matrimonio, lo que provoca su expulsión a los confines del territorio, a la Barranca Grande; así están expuestos a la intemperie más absoluta, en términos de Segato:

Todos escucharon también alguna vez el aleteo fantasmal de murciélagos, lechuzas y pajarracos que llegaban desde el seno de aquel abismo al anochecer.

Ante la evocación apocalíptica del sacerdote, la masa de indios y cholos campesinos que llenaba las tres cuartas partes de la iglesia, estremecíase en quejas, ruegos, temblores irrefrenables —reedición de algún retablo de barro de ídolos en actitudes de atormentado subconsciente—. Desde el *púlpito*, el señor cura —*manos crispadas* en santa cólera, *ojo retador de aguilucho*— *dominaba* en esos momentos su obra con verdadera imponencia. ¡Su obra! Su obra empedrada de rostros tatuados por morbosos y ancestrales arrepentimientos, de manos puestas en súplica humillante y envilecida ansia de perdón [...]. Un vagido como de *animales acorralados* por la tormenta, saturado de malos olores, se elevaba entonces al ritmo de un impulso —oleaje de súplica inarticulada— que sacudía una y otra vez a la muchedumbre de pecadores. (241; énfasis añadido)

Es posible distinguir en la cita dos elementos fundamentales para la reflexión. Por un lado, tenemos la dominación del cura de sus feligreses indígenas, que en términos de Segato podemos concebir como minorización y feminización. Lo que se conecta además con su noción de *intemperie* que propongo utilizarla como una categoría fundamental para entender la desprotección y la despolitización de los cuerpos femeninos y feminizados en las literaturas realistas ecuatorianas.

Si bien es cierto, Segato concibe la noción de intemperie al pensar la conformación de una estructura paraestatal de violencia, que constituye una Segunda Realidad (2016, 100), considero que este “limbo de legalidad”, de formas violentas de control de la vida y gestión de los cuerpos minorizados y feminizados es justamente lo que tenemos en “Barranca Grande” y *Los Sangurimas*. Además, como veremos más adelante, los dos territorios representados en estos relatos configuran también una suerte de segunda realidad paraestatal, obviamente distinta a la que se refiere Segato en el siglo XXI.

Por otro lado, llama la atención en la cita la función del animal, ya no como signo político, como veíamos en “El guaraguao”, sino que funciona como una doble metáfora negativa: en primer lugar, como metáfora de la rapiña del cura, al ser representado con sus “manos crispadas”, como garras, y su “ojo retador de aguilucho”. En un ser en el límite de lo animal y lo humano, pero que no crea un contacto entre cuerpos, sino que los domina y minoriza desde el púlpito; este aguilucho está listo para caer sobre sus presas, sobre aquellos “animales acorralados”. La segunda metáfora negativa de lo animal, estrechamente relacionada con la primera, es precisamente la sustitución de la masa de indios por la imagen de los animales acorralados. En esta escena tenemos la voracidad y la rapiña del aguilucho, y la masa de indios animalizada, minorizada, dominada, feminizada.

Como anota Gabriel Giorgi (2014, 11), “las imágenes de la vida animal trazaban el confín móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado”, en “tradiciones, en fin, que habían asociado al animal con una *falla* constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización”. En este sentido, según el propio Giorgi (13), “[e]se animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social —y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales—, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo”, que es justamente lo que habíamos visto en “El guaraguao”, cómo esos dos cuerpos entran en otro tipo de contacto, creando “una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos”.

En cambio, en “Barranca Grande”, si bien el animal tiene un signo claramente negativo, no se trata únicamente del cuerpo indisciplinado e

improductivo al que se refiere Giorgi, pues es la rapiña del cura la que convierte al indio en presa; la rapiña del cura se sitúa y sitúa a la masa de indios en la intemperie, en el limbo de la legalidad, en la Barranca Grande.

Recordemos que después de buscar ayuda en toda su comunidad sin éxito, pues justamente asistimos a una escena de desvincularidad total en el cuento, José Simbaña regresa a su choza en el confín del territorio, en el límite de la legalidad, de lo humano y la vida.

El final del cuento es por esta razón terrible. El indio José se precipita hacia el filo de la barranca, presa del delirio, al intentar rescatar los restos de Trinidad: “Van hacia el infiernu que dice taita cura, carajuu... Cun mi guarimi en el buche...” (261). El destino de Trinidad y José es la muerte, y los gallinazos se revelan como cómplices impensados del poder. La rapiña del cura y los gallinazos se complementan.

RAPIÑA, RAPE

Rita Segato (2016, 52) al referirse a los feminicidios de Ciudad Juárez anota que “[l]a depredación y la rapiña del ambiente y de la mano de obra se dan la mano con la violación sistemática y corporativa” y recuerda “que rapiña, en español, comparte su raíz con *rape*, violación en inglés”.

Segato reflexiona acerca de la depredación de territorios cada vez más vastos del mundo, y la pone en relación con la rapiña de los cuerpos femeninos y feminizados en el contexto actual del capitalismo y la conformación cada vez mayor de organizaciones paraestatales:

La rapiña que se desata sobre lo femenino se manifiesta tanto en formas de destrucción corporal, sin precedentes, como en las formas de trata y comercialización de lo que estos cuerpos pueden ofrecer, hasta el último límite. A pesar de todas las victorias en el campo del Estado y de la multiplicación de leyes y políticas públicas de protección para las mujeres, su vulnerabilidad frente a la violencia ha aumentado, especialmente la ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados en el contexto de las nuevas guerras. (58)

Como anota la propia Segato (2018, 11) en *Contra-pedagogías de la crueldad*, con este término se refiere a “la captura de algo que fluía

errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital”. En este sentido, las contra-pedagogías de la crueldad tienen que ver ciertamente con la rapiña y la violación, pues “[e]l ataque sexual y la explotación sexual de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumación del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa. Sus deyectos no van a cementerios, van a basurales” (11).

Segato plantea que la violencia sobre el cuerpo de la mujer es una suerte de acto comunicativo, pues “toda violencia tiene una dimensión instrumental y otra expresiva. En la violencia sexual, la expresiva es predominante”. Además, “[e]sos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forzados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder” (2016, 79):

Pero la violación pública y la tortura de las mujeres hasta la muerte de las guerras contemporáneas es una acción de tipo distinto y con distinto significado. Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna. No es ya su conquista apropiadora sino su destrucción física y moral lo que se ejecuta hoy, destrucción que se hace extensiva a sus figuras tutelares y que me parece mantener afinidades semánticas y expresar también una nueva relación de rapiña con la naturaleza, hasta dejar solo restos. (81)

Rapiña, depredación, violación de los cuerpos femeninos y feminizados, su utilización como fuerza expresiva, y destrucción de la comunidad y la vincularidad es lo que tendríamos en esta fase apocalíptica del capitalismo, pero que se expresaría de distintas maneras en cada una de sus fases. Justamente la constitución de un limbo de legalidad, la cosificación y utilización del cuerpo femenino para dar un mensaje de poder, y consolidar la corporación masculina es lo que se revela en el relato de 1930 *Los Sangurimas*. Rapiña y violación —*rape*— se revelan en este relato como un solo poder, comparten ciertamente un significado.

EL CUERPO VIOLADO COMO ESPECTÁCULO

En *Los Sangurimas*, el gallinazo también es cómplice del poder, el deseo voraz y la rapiña masculinos. Como anotaba más arriba, el padre de la muchacha secuestrada y el tío que es cura de la iglesia, encuentran el cuerpo “cuando la negra nube de alas” levanta el vuelo. Allí yace el cuerpo sin vida de María Victoria destrozado por sus secuestradores y violadores, y comido por las aves de rapiña: “A la muchacha le habían clavado en el sexo una rama puntona de palo-prieto, en cuya parte superior, para colmo de burla, habían atado un travesaño formando una cruz. La cruz de su tumba” (60).

Esta es la venganza de sus primos “los Rugeles”, sobre todo de Facundo, quien al no haber recibido el consentimiento de su tío para casarse con su prima, la secuestra, la viola, la entrega a sus hermanos para que también la violen, y juntos la matan y abandonan el cuerpo de María Victoria para que sea devorado por los gallinazos. Así, no queda siquiera huella del posible estrangulamiento de María Victoria, pues los gallinazos son cómplices ahora de la rapiña y la violencia de “los Rugeles”: “Entre la descomposición y los picotazos de las aves había desaparecido toda huella. Solo quedaba ahí la sarcástica enseña de la cruz en el sexo podrido y miserable...” (60). La violencia viene en este relato del ámbito de lo familiar. Son los primos los que violan, matan y convierten el cuerpo de María Victoria en una tumba. En este relato no hay comunidad alternativa que la pueda salvar de la rapiña de sus primos y los gallinazos.

En “El guaraguao” la violencia también viene en un sentido figurado del ámbito de lo familiar. Los hermanos Sánchez asesinan a chanchorengo. El cuerpo de él permanece abandonado por ocho días. El cuerpo de este afroesmeraldeño es un cuerpo que no importa, improductivo. Los gallinazos sin embargo no pueden terminar de aniquilar este cuerpo expulsado y asesinado. El guaraguao defiende este cuerpo con su propia vida, no permite que sus congéneres le den un solo picotazo.

En este relato se perfila así otro tipo de relación entre lo humano y lo animal, se rompe con la continuidad entre la rapiña del poder, el deseo desmedido y la rapiña del gallinazo. El cuento “El guaraguao” anunciaría en este sentido una alianza entre lo humano y lo animal, otro tipo de comunidad posible; elaboraría una crítica del capitalismo, del poder del Estado y su rapiña, desde unas identidades y unos lugares inestables entre lo humano y lo animal.

Más allá de lo anotado, este cuento se descubre como una escena originaria de la politización del cuerpo del afroesmeraldeño: cuerpo indisciplinado que habita y es asesinado en los confines del territorio. Sin embargo, este cuerpo es protegido por el guaraguao, quien estaría destinado a rapiñar estos cuerpos abandonados. Justamente esta ave de rapiña protege el cuerpo y anuncia así la politización del mismo. Es decir, que la visibilidad de los sujetos marginados del proyecto nacional y su politización tienen que ver ante todo con la protección del cuerpo, sus restos mortales.

En *Los Sangurimas* vemos, en cambio, la total desprotección del cuerpo femenino, su intemperie y violación como espectáculo.

Rita Segato (2010, 13) en *Las estructuras elementales de la violencia* anota que “la violación, como exacción forzada y naturalizada de un tributo sexual, juega un papel necesario en la reproducción de la economía simbólica del poder cuya marca es el género —o la edad u otros sustitutos del género en condiciones que así lo inducen, como, por ejemplo, en instituciones totales—. Se trata de un acto necesario en los ciclos regulares de restauración de ese poder”.

Por supuesto, no se trata en lo absoluto de naturalizar la violación, de mirarla como “consecuencia de patologías individuales”, o “resultado automático de la dominación masculina ejercida por los hombres”, sino de entender la violación dentro de una estructura, de concebirla como un mandato: “La idea del mandato hace referencia aquí al imperativo y a la condición necesaria para la reproducción del género como estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico e instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus —racial, de clase, entre naciones o regiones—”. En este sentido, Segato anota que existen por lo menos tres formas de entender la violación: “Como castigo o venganza *contra* una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus” (31). En segundo lugar, “[c]omo agresión o afrenta *contra* otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino o en un movimiento de restauración de un poder perdido para él” (32). En tercer lugar, “[c]omo una demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física” (33):

Y el acto de agresión encuentra su sentido más pleno en estos interlocutores en la sombra y no, como podría creerse, en un supuesto deseo de satisfacción sexual o de robo de un servicio sexual que, de acuerdo con la norma, debería contratarse en la forma de una relación matrimonial o en el mercado de la prostitución. Se trata más de la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual. (33)

La crueldad en la violación y asesinato de María Victoria por parte de Facundo y sus hermanos da cuenta justamente de que nos encontramos frente a un mandato de violación, y una exhibición de poder e impunidad. A su vez, sin embargo, la violación apuntaría siempre “a una experiencia de masculinidad fragilizada” (37).

El estatus masculino, como lo demuestran en un tiempo filogenético los rituales de iniciación de los hombres y las formas tradicionales de acceso a él, debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. Si el lenguaje de la femineidad es un lenguaje performativo, dramático, el de la masculinidad es un lenguaje violento de conquista y preservación activa de un valor. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y en desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente. (38)

Es justamente una posición débil la de Facundo que debe ser restaurada. Sus pretensiones de matrimonio con María Victoria han sido rechazadas por el padre, entonces su crimen es una venganza y una restauración, y, sobre todo, un mensaje violento.

Para Segato (42), “la violación, aun cuando incluye sin lugar a dudas la conjunción carnal, nunca es en realidad un acto consumado sino la escenificación de una consumación, inevitablemente atrapada en la esfera de la fantasía”. En este sentido, “[1]a violación siempre es una metáfora, una representación de una escena anterior, ya producida y a la cual se intenta infructuosamente regresar. Es una tentativa de retorno nunca consumada”. Además, la violencia sexual sobre el cuerpo femenino tendría que ver con un mensaje dentro de una estructura corporativa mafiosa. De ahí

la espectacularización de la violación, como la cruz clavada en los genitales de María Victoria en el relato de José de la Cuadra:

En el presente volumen, permanecen mis formulaciones iniciales sobre género y violencia (Segato 2003): 1. la expresión “violencia sexual” confunde, pues aunque la agresión se ejecute *por medios sexuales*, la finalidad de la misma no es del orden de lo sexual sino del orden del poder; 2. no se trata de agresiones originadas en la pulsión libidinal traducida en deseo de satisfacción sexual, sino que la libido se orienta aquí al poder y a un mandato de pares o cofrades masculinos que exige una prueba de pertenencia al grupo; 3. lo que refrenda la pertenencia al grupo es un tributo que, mediante exacción, fluye de la posición femenina a la masculina, construyéndola como resultado de ese proceso; 4. la estructura funcional jerárquicamente dispuesta que el mandato de masculinidad origina es análoga al orden mafioso; 5. mediante este tipo de violencia el poder se expresa, se exhibe y se consolida de forma truculenta ante la mirada pública, por lo tanto representando un tipo de violencia expresiva y no instrumental. (18)

Justamente estos dos últimos puntos, a saber, que el orden que el mandato de masculinidad exige es análogo al del Estado mafioso y que la violación representa un tipo de violencia expresiva, dan cuenta de la espectacularización de la violencia en la rapiña sexual o *rape*. Las “exigencias y formas de *exhibicionismo* son características del régimen patriarcal en un estado mafioso” (41; énfasis añadido):

Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropia del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe hacerlo para demostrar que puede. En un caso, se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro, de una exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad. El poder está, aquí, condicionado a una *muestra pública dramatizada* a menudo en un acto predatorio del cuerpo femenino. Pero la producción y la manutención de la impunidad mediante el sello de un pacto de silencio en realidad no se distinguen de lo que se podría describir como la *exhibición de la impunidad*. La estrategia clásica del poder soberano para reproducirse como tal es divulgar e incluso *espectacularizar* el hecho de que se encuentra más allá de la ley. (43; énfasis añadido)

La violación de María Victoria significa precisamente la espectacularización de la impunidad. Facundo viola, mata y es protegido por su abuelo Nicasio Sangurima. El cuerpo de Facundo es protegido y resguardado, mientras el cuerpo de María Victoria es lanzado a la intemperie:

¿Y quién sería que mató a la muchacha? Porque lo que es “los Rugeles” no han sido seguro. Ellos son alocados, pero buenos muchachos. Yo digo de que la chica se habrá extraviado de ellos y ha caído en quién sabe qué manos. Serían tal vez los mismos que se comieron a mi hijo Francisco. Sea como sea, hay que dejar la cosa quedita. Que no se enteren las malas lenguas, sobre todo. (De la Cuadra 2003, 61)

Así, el patriarca Sangurima quiere sellar el pacto de la corporación masculina; quiere proteger el cuerpo de sus nietos y abandonar el de su nieta María Victoria. Sus restos son comidos por los gallinazos.

(DES)POLITIZACIÓN DEL CUERPO (FEMENINO)

El cuerpo de Trinidad Callaguazo, devorado y llevado a la barranca grande por los gallinazos, significaría su despolitización. Esta escena podría ser entendida como el manejo del cuerpo de la mujer como el resto de la política.

De la misma manera, el cuerpo de María Victoria violado, asesinado y devorado por los gallinazos en *Los Sangurimas* representaría una escena originaria de despolitización del cuerpo femenino. En este relato “los Rugeles” ejercen una violencia extrema sobre el cuerpo de María Victoria hasta convertir su cuerpo literalmente en una tumba. Siguiendo a Rita Segato se puede afirmar que “los Rugeles” cumplen el mandato masculino de afirmación de su poder sobre el cuerpo de María Victoria; profanan el cuerpo de María Victoria violándolo y clavando una estaca en forma de cruz sobre su sexo. Se trata del ejercicio de la crueldad, de la exhibición de la violencia y la impunidad masculinas, de la rapiña masculina que despolitiza el cuerpo de la mujer al ejercer violencia y abandonarlo para que sea devorado por los gallinazos.

Se trata así en estos dos relatos de escenas de desaparición del cuerpo femenino por parte de los gallinazos, del manejo de sus restos mortales como el resto de la política, como lo que queda fuera de la política. Fren-

te a esta suerte de rapiñización del cuerpo de la mujer, tenemos en “El guaraguao” la protección del cuerpo masculino por parte del capitán de los gallinazos. Da su propia vida para proteger el cuerpo indisciplinado y marginal de este afroesmeraldeño.

Así, en estas escenas se revela una parte fundamental del realismo social ecuatoriano, sus límites con respecto a la politización de los cuerpos marginados y vulnerables en el confín del territorio. Esta literatura fue capaz de visibilizar y politizar los cuerpos masculinos de indios, cholos, montuvios y negros, pero no pudo hacer lo mismo con los cuerpos femeninos. Estos cuerpos mueren y desaparecen producto de la violencia del poder masculino del Estado, la iglesia y la familia. Por un lado, el animal protege el cuerpo masculino marginalizado y abre la posibilidad de un proyecto político por venir. En el segundo caso, el animal devora ese cuerpo y clausura esa misma posibilidad. ♣

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2002. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah. 2018. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- . 2018. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Davis, Angela. 2016. *Democracia de la abolición*. Madrid: Trotta.
- De la Cuadra, José. 2003. *Obras completas*. Tomo II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2000. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- . 2018. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1996. “El Guaraguao”. <http://www.jstor.org/stable/25595956>.
- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Icaza, Jorge. 2006. *Cuentos completos*. Quito: Libresa.
- Klemperer, Victor. 2018. *La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula.
- Segato, Rita. 2010. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- . 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zafra, Remedios. 2013. *(h)adas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . 2017. *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama.

El Cenáculo ecuatoriano Dada de Portoviejo

The Ecuadorian Dada Cenacle of Portoviejo

JOSÉ MIGUEL HARO ZAMBRANO

Universidad Católica de Argentina
Buenos Aires, Argentina
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, Ecuador

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.6>

Fecha de recepción: 13 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2020



RESUMEN

Este escrito es el resultado de una investigación que se propuso comprender el surgimiento en 1922 del dadaísmo en la ciudad de Portoviejo, capital de la provincia de Manabí, Ecuador. Considerando que esta ciudad de la Costa ecuatoriana en ese entonces era predominantemente agreste y era el escenario de violentas disputas entre liberales y conservadores, resultaba poco probable que una manifestación artística de este tipo fuera posible, lejos de los grandes centros culturales y las metrópolis industrializadas. Para explicar el surgimiento de esta corriente poética, el autor explora el desarrollo histórico y estético del dadaísmo y su transmisión a través de revistas culturales que establecieron el nexo entre las grandes ciudades europeas como Zúrich, París y Madrid con el Ecuador y la ciudad de Portoviejo. Además, el autor sugiere un posible develamiento de los nombres reales que encubren hasta ahora los pseudónimos con los que se presentaron los dadaístas de Portoviejo.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, dadaísmo, ultraísmo, Hugo Mayo, Cenáculo, Dada, espíritu nuevo, Portoviejo, Manabí, poesía, vanguardia.

ABSTRACT

This paper is the result of an investigation that set out to understand the emergence of Dadaism in 1922 in the city of Portoviejo, capital of the province of Manabí, Ecuador. Considering that this city on the Ecuadorian coast was at that time predominantly rural and was the scene of violent disputes between liberals and conservatives, it was unlikely that an artistic manifestation of this type might be possible, far from the great cultural centers and industrialized metropolises. To explain the emergence of this poetic current, the author explores the historical and aesthetic development of Dadaism and its transmission through cultural magazines that established the link between large European cities such as Zurich, Paris and Madrid with Ecuador and the city of Portoviejo. In addition, the author suggests a possible unveiling of the real names that have so far been concealed by the pseudonyms under which the Portoviejo Dadaists presented themselves.

KEYWORDS: Ecuador, Dadaism, ultraism, Hugo Mayo, Cenacle, Dada, new spirit, Portoviejo, Manabí, poetry, avant-garde.

EL DADAÍSMO ECUATORIANO surgió en 1922 en la ciudad de Portoviejo, capital de la provincia de Manabí, como un esfuerzo grupal de autores jóvenes, de los cuales dos participaron con sus nombres civiles, cuatro con pseudónimos y uno firmó su única colaboración como “Dadaísta Aficionado”. Al ser Portoviejo una zona predominantemente agreste, resultaba extraño el surgimiento de un dadaísmo ajeno a los horrores de las grandes guerras mundiales y a la industrialización. Sin embargo, como se demostrará en el presente artículo, el reconocimiento de una orientación introspectiva, en lugar de una confrontativa del dadaísmo, explica el surgimiento de esta corriente en esta ciudad del Ecuador. Los pseudónimos de Rodrigo

Enero, Jorge Marzo, José Julio y Alfredo Septiembre, poetas que participaban en una de las variadas secciones de la revista *Iniciación* (1921-28), aún hoy resguardan la identidad real de los autores, pero por medio de un análisis del estilo, se puede reconocer algunos rasgos distintivos que sugieren un posible develamiento de la identidad de los poetas.

La gran cantidad de expresiones culturales que aparecieron en Europa y América en 1922 es llamativa. En especial por la coincidente aparición de obras y eventos relevantes en el campo de lo que se conoce como literatura de vanguardia. En Irlanda James Joyce publicó *Ulysses*, en Francia apareció *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, en São Paulo se celebró la Semana de Arte Moderno y en Perú César Vallejo publicó *Trilce*. Con la aparición de la poesía dadaísta, desde Ecuador se sumaba otra manifestación curiosa en este año particular y, además, se podría agregar a la lista la malograda obra poética *El zaguán de aluminio* de Hugo Mayo, cuya confusa historia declara que el manuscrito misteriosamente desapareció de la imprenta en una noche de luna cortada.¹ En Ecuador este año tiene una mayor relevancia ya que aparecieron obras de gran importancia en el campo de la política y la sociología. En este año un joven José María Velasco Ibarra se graduaba de abogado con su tesis *El sindicalismo* y Pío Jaramillo Alvarado publicaba *El indio ecuatoriano*.² No solo a nivel de publicaciones este año es importante para el Ecuador: el 15 de noviembre de 1922, el gobierno del presidente José Tamayo masacró a las masas obreras levantadas en huelga en uno de los episodios más nefastos de la ciudad de Guayaquil.

1922 fue un año en el que brotaron acciones y pensamientos de una inquietud espiritual generalizada en Occidente. El surgimiento de poetas dadaístas en la ciudad de Portoviejo envuelve más de misterio a este período y a Portoviejo. Desde finales del siglo XIX e inicios del XX, esta ciudad es escenario de beligerancias políticas, luchas sangrientas entre liberales y

-
1. Hugo Mayo es el pseudónimo de Miguel Augusto Egas, poeta guayaquileño, el primer ultraísta del Ecuador. *El zaguán de aluminio* es un libro de poemas que estaba en la imprenta en el año 1922, pero extrañamente desapareció y no se publicó sino hasta 1982.
 2. José María Velasco Ibarra fue presidente del Ecuador en cinco ocasiones y uno de los políticos más influyentes en el siglo XX. Pío Jaramillo Alvarado es un escritor y pensador de la ciudad de Loja. *El indio ecuatoriano* es un estudio que influyó en la sociología y el reconocimiento pluricultural del Ecuador.

conservadores. La juventud portovejense fue testigo de asedios a la ciudad y cruce de fuego entre las falanges de pelotones rebeldes y las fuerzas del gobierno. Portoviejo era una ciudad agreste que recibía una lumbre opaca de modernidad con la llegada del tren en 1913 y el teléfono en 1915. Era una época de *hobbies* victorianos, juegos florales y asedios bandoleros con asalto a trenes a lo *spaghetti western* (Molina 2009, 86, 92, 94).

La revista *Iniciación* lanzó su primer ejemplar en noviembre de 1921. En una crónica de *Ecuador Cultural* de Dúmar Iglesias Mata, recogida por Ramiro Molina, se informa que “En noviembre de 1921, con el auspicio del gobernador de Manabí, Arnaldo Gálvez, coronel José Antonio Gómez González y otros intelectuales de la época, con la dirección del Dr. Wilfrido Loor Moreira, se publicó el primer número de la revista cultural *Iniciación*” (107). En las primeras páginas de la revista se hace un reconocimiento, una reseña y se publica un poema del gobernador. La tendencia de la revista era liberal. El coronel que se nombra es uno de los dos autores que publicaron poemas dadaístas en la revista con sus nombres reales. Sobre él, lamentablemente hay muy poca información. Por testimonio de historiadores con quien tuve la oportunidad de conversar, el coronel era un hombre cosmopolita que llegó a Portoviejo proveniente de Guayaquil y que sin duda influyó en el surgimiento del dadaísmo en esa ciudad. El otro autor que firma con su nombre los poemas es Horacio Hidrovo Velásquez, de quien se conoce más y se hablará más adelante.

El artículo introductor de la revista declara la intención de renovarse o morir y su obligación de ilustrar al público lector. En cuanto a lo de renovarse, se reconoce una apertura para las manifestaciones inauditas en el mundo. Como gesto de estar a la vanguardia, la revista usa la *i* latina como coordinante, costumbre entre autores de avanzada. Sin duda que además de la mejora en los medios de comunicación con el teléfono y los ferrocarriles, las condiciones se prestaban para que por medio de testimonios personales y por el contacto editorial con España y Europa apareciera el dadaísmo de Portoviejo. Sin embargo, el camino no estaba libre de detractores.

Calificada como “decadencia cerebral” por una reseña del diario *El Comercio* de Quito (año XVII, n.º 6183, 28 de noviembre de 1922, 4), la poesía dadaísta desplegaba su irreverencia con intervalos desde marzo de 1922 hasta marzo de 1923 en la revista *Iniciación*. Este boletín tuvo una prolongada circulación, desde noviembre de 1921 hasta febrero de 1928,

bajo la dirección de Wilfrido Loor Moreira (Calceta, 1900), que con tan solo veintiún años emprendió de manera prolífica la dirección hasta el cierre de la revista, una de las de mayor difusión cultural en la historia de la provincia. Para comprender el surgimiento del dadaísmo de Portoviejo es fundamental reconocer las dos orientaciones que se dependen de esta corriente, sostenidas por Carlos Granés en *El puño invisible*, y el sistema de transmisión de las expresiones de la cultura, en especial, el circuito de la información transmitida entre Europa y Ecuador.

EL DADAÍSMO DE ZÚRICH

El dadaísmo surgió en la ciudad Zúrich en el año 1916. Su origen se debe a los alemanes Hugo Ball y Emmy Hennings, y al rumano Tristan Tzara. Como muchos artistas y disidentes políticos, ellos se refugiaron en Suiza de los horrores de la Primera Guerra Mundial. La aventura dadaísta inició cuando Hennings y su pareja, Hugo Ball, arrendaron un local en *Spiegelgasse 1* (Calle del Espejo) donde inauguraron El Cabaret Voltaire el 15 de febrero de 1916. El modesto local, ubicado en la base de un edificio de cinco plantas, albergaba todo tipo de espectáculos: danza, obras dramáticas, recitales y conciertos. Al fondo del establecimiento había un pequeño escenario con un piano y encima una máscara africana acompañada de la palabra que resumía la extravagancia de los espectáculos: *dada* (Sarmiento 2016, 7-10).

Las innovaciones literarias que presentaron fueron las palabras en libertad inspiradas por Tomasso Marinetti, la poesía simultánea en la que se mezclaban dos o más obras poéticas al unísono o coordinadas acompañadas de onomatopeyas y ruidos y, además, los poemas bruitistas que consistían en versos elaborados sin ninguna palabra, solo con una serie de sonidos. Da gusto imaginarse toda la teatralidad de los recitados y obras dramáticas con colorido e indumentaria estrambótica. Gran parte de estas expresiones se caracterizaban por no responder a los preceptos de la tradición literaria por medio de la irreverencia hacia el sentido, la sintaxis y la lógica.

Carlos Granés (2011) en *El puño invisible* reconoce en este rompimiento de paradigmas y normas dos orientaciones que se bifurcan y se distinguen por motivaciones y propósitos diferentes. En uno de los senderos,

la motivación de Tristan Tzara sobre el escenario era confrontar el gusto de la burguesía y la caducidad del academicismo. Este uso irreverente de la palabra era para él un medio eficaz para enfrentar al público y generar una mueca incómoda. Granés reconoce en esta actitud del autor rumano los principios cínicos de Diógenes de Sinope, un cinismo confrontativo que con el quebrantamiento de las normas del lenguaje, de sus principios sintácticos y semánticos se burlaba de la solemnidad del arte y del gusto de la burguesía. La irreverencia ante los paradigmas de la lengua era una finalidad en sí, un gesto político en el que el autor como una fiera rabiosa mostraba los dientes, acorazado en el escenario, al resguardo de una barricada, desplegando su irreverencia como dardos ante la hipocresía y valores caducos de la sociedad.

El otro sendero por el que recorría el dadaísmo, según Carlos Granés, era el del epicureísmo, definido por una introspección, una exploración del alma y de las concepciones de la inteligencia humana. En la poesía, el artista busca imágenes nuevas en un momento previo al signo lingüístico, en un más allá, por encima, por debajo, por un lado y el otro del significante y el significado. Como ejemplo de esta actitud en el arte plástico, Granés (46-7) reconoce a Marcel Duchamp, por esa mirada analítica que cuestionaba lo ordinario y buscaba develar una verdad profunda. No se trataba acá de una provocación a la sociedad, sino de una mirada introspectiva que buscaba alterar los principios que sustentan el pensamiento, las emociones y las ideas de un individuo. Las finalidades de estas actitudes son diferentes, pero la irreverencia ante los paradigmas de la lengua y la literatura se sostiene como principio común de ambas.

Como parte de la orientación epicúrea se reconoce a Hugo Ball. Un ejemplo que resulta ilustrativo es la velada del 16 de junio de 1916, en la que Ball recitó tres poemas bruitistas vestido de manera estrafalaria con un traje cónico que simulaba una especie de obelisco alado. Uno de los poemas lleva por título “Jolifanto bambla” y sus primeros versos dicen:

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung

blago bung
 bosso fataka
 ü üü ü

(Sarmiento 2016, 226)

Según su propio testimonio recogido por Antonio Sarmiento en *Cabaret Voltaire*, el autor declara lo siguiente con respecto al recitado de este poema:

me pareció como si apareciera en mi máscara cubista un rostro de joven pálido y descompuesto, esa cara mitad asustada y mitad curiosa de un chico de diez años que en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su lugar pende, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote. Entonces se apagó, como yo había deseado, la luz eléctrica y me bajaron, cubierto de sudor como un obispo mágico, del estrado al escotillón. (224)

Resulta curioso que el recitado de un poema que se desentiende por completo del sentido le haya provocado a su autor imágenes vinculadas a un culto religioso, a la infancia y al éxtasis místico. El uso irreverente de la lengua condujo la imaginación del poeta a una mirada interior, a una introspección, a un recorrido que a partir de una sonoridad aberrante despertaba en la imaginación una arquitectura divina y la infancia. Es más, el desplazamiento que él describe desde el estrado al escotillón tiene connotaciones que superan la descripción física del movimiento y sugieren una exploración de las profundidades de la imaginación del autor.

En los primeros versos del poema “Psiografías”, Jorge Marzo expresa lo siguiente:

Parlan las oquedades diáfanas traslúcidas prístinas
 que gravitan en el sentimiento ancestral
 de nuestro pierio íntimo
 “quintaesenciado”
 Azur
 Viajeras
 alas de tibar
 agitándose inconmensurables
 por la estela áurea eterna infinita
 del errabundo viaje de la psiquis potencial
 en una fuga milenaria de minutos ensoñados

que rielan en el espacio de trágicos pasados
una constelación pretérita de difusa armonía.

(*Iniciación*, n.º 7, junio de 1922, 22)

El poema sugiere un trayecto lumínico en la psiquis humana, una introspección hacia lo prístino y el tiempo ensoñado. Como este poema, son varias las obras de los poetas de vanguardia de Portoviejo en los que se reconoce la misma trayectoria. Por tanto, el dadaísmo ecuatoriano se explica como un reflejo de la orientación estoica reconocida por Carlos Granés como una de las posibilidades de esta corriente, porque sus poemas se caracterizan por una exploración de la interioridad del ser y de las imágenes primordiales de la naturaleza, a pesar del manejo irreverente del lenguaje. Ahora bien, para establecer este vínculo entre lo sucedido en Zúrich y en Portoviejo, falta todavía reconocer otros pensadores que influyeron en la poesía de El Cenáculo Dada.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire fue uno de los poetas más relevantes para el desarrollo de diversas propuestas estéticas de vanguardia. Él inspiró a muchos autores no solo con su poesía, sino también con sus ensayos en los que discutía, describía y definía el surgimiento de toda esa oleada estética como el resultado del nacimiento de un “espíritu nuevo”. Dos ensayos de él son fundamentales para comprender principios estéticos que se reconocen en las obras cubistas y en la orientación introspectiva del dadaísmo. El primero es *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques*, publicado en 1913 como libro con ilustraciones y reseñas de distintos pintores de esta corriente, entre los que constan Pablo Picasso y Marcel Duchamp. El otro ensayo es “L’esprit nouveau et les poètes” de 1918, publicado en la revista *Mercure de France*.

En el estudio dedicado a los pintores cubistas, se reconoce la declaración del principio de irreverencia ante la tradición y la proclamación de un arte que se explaya sobre el “cadáver del padre” (Apollinaire 1913, 7). La experimentación es la motivación principal, un medio para el hallazgo de algo esencial, como lo hace el pintor cubista, que llega a la esencia del diseño por medio de la geometría (15). Esto quiere decir que la finalidad

del pintor no está en representar la geometría, sino en utilizarla para lograr expresar lo que Apollinaire llama “la cuarta dimensión” (15).

En “L’esprit nouveau et les poètes” se reconoce el arte como un medio de exploración introspectiva, como repliegue del alma hacia una verdad y unidad de las cosas que supera los límites de la razón como medio de conocimiento. La exploración de los abismos de la imaginación es un esfuerzo de la inteligencia que tiene como resultado una imagen literaria. El arte es un medio de conocimiento del universo con un “sentido sólido”, como el de los clásicos para admirar la vida. Tanto los artistas de esta vanguardia como los antiguos ejercían con sus obras concepciones totalizadoras sobre el universo (385-6). Para el espíritu nuevo, el deseo de abarcarlo todo va más allá del régimen del sentido, del dominio de la palabra sobre el mundo, en especial de la palabra escrita, la que se viste de orden y control.

En consecuencia, los recursos literarios utilizados por los autores de vanguardia se desprendían de la norma y el sentido y jugaban incluso con lo ridículo, pues se evitaba la mediación de la razón como la herramienta principal para encontrar una imagen. Por este camino se caía muchas veces en lugares absurdos de incursiones estafalarias. Pero el espíritu nuevo lo exploraba también porque forma parte de la vida tanto como en la literatura tradicional el heroísmo forma parte de la vida de los poetas (Apollinaire 1918, 390). Este nuevo espíritu no exaltaba más el universo de los héroes épicos, sino el del individuo ordinario de quien se exploraba lo cotidiano. Por tanto, la poesía del espíritu nuevo era el resultado de una cohesión de imágenes tan heterogéneas donde la cohesión imaginaria predominaba sobre la coherencia de las ideas (Bachelard 1992, 111). Un ejemplo es la extrañeza que generan estos versos del poema “Fotóptica” de Alfredo Septiembre (*Iniciación*, n.º 8, julio de 1922, 26):

La Luna dialogando con Venus
 en el mundo sin metro
 congelado
 Argentado
 fin.

Esta cohesión que lleva a la mente a imaginar astros, hielo, agua, plata, reflejo y fin propone una introspección, un juego que revolotea la imaginación hacia esencias universales, es un juego que tiene algo de di-

vino, asociado con lo que Apollinaire llamaba lenguaje profético, “juego divino de la vida y de la imaginación” (Apollinaire 1918, 392). Se trata de un lenguaje gestual que deriva en lúdicos poemas procurando imágenes absolutas, alumbramiento de expresiones esenciales, de lo máximo y lo mínimo, de lo micro y macro cósmico, de lo oblicuo, de la no consecuencia en la sucesión de imágenes. Alumbramiento espontáneo de la imaginación.

RAFAEL CANSINOS ASSENS, EL *ULTRA* INTERMEDIARIO

Ese espíritu nuevo brotaba en Suiza, en Francia y luego en España. El sevillano Rafael Cansinos Assens fue un erudito que supo transmitir este sentir bajo el emblema *ultra* a jóvenes de Sevilla, de Madrid y de varias ciudades de América Latina. Entre los hispanoamericanos que tuvieron relación con Cansinos en esta época está Jorge Luis Borges, quien dice esto sobre el español:

Él había leído todas las bibliotecas de Europa. Recuerdo que dijo, en su estilo hiperbólico, que era capaz de saludar a las estrellas en diecisiete idiomas clásicos y modernos. No sé si realmente eran diecisiete, pero está bien la mención de las estrellas, que ya sugieren lo infinito. No sé si ustedes conocen toda la obra de Cansinos, yo no conozco nada, pero recuerdo quizá menos lo escrito que lo hablado por él, o lo sonreído por él [...]. Además, quizá más importante que un libro es la imagen que este libro deja; quizá más importante que lo dicho por un hombre es la imagen que esos dichos o ese silencio dejan. Yo creo que Cansinos fue un gran maestro oral; bueno, también lo fueron Pitágoras, Jesús, el Buda, Sócrates. De la obra de él no sé qué perdurará, pero sé que su memoria personal perdura. Y además ese estilo psálmico, digamos, esas largas frases, siempre armoniosas, que no se perdían nunca. Yo he conocido a muchos hombres de talento, pero hombres de genio, no sé, hay dos que yo mencionaría: uno, un nombre quizá desconocido aquí, el pintor y místico argentino Alejandro Xul-Solar, y el otro, ciertamente, Rafael Cansinos Assens. Y quizá, pero solo como maestro oral, Macedonio Fernández. Los demás eran meros hombres de talento. (Bernstein 2007)

El ultraísmo español fue un movimiento fugaz, una aventura de una juventud acomodada y muy bien instruida. Borges conoció a Cansinos As-

sens en 1919, seguramente en Sevilla, donde la familia arribó luego de una prolongada estadía en Ginebra durante toda la Gran Guerra. Al cese de las hostilidades, la familia se trasladó desde la ciudad suiza a España, primero a Mallorca y luego a Sevilla, donde seguramente Jorge Luis conoció a Rafael Cansinos Assens. Lo más probable es que se hayan conocido en una tertulia, donde este maestro oral cautivaba a jóvenes en Sevilla y Madrid, e inspiraba concepciones poéticas de un más allá, de una libertad de la imaginación. En diciembre de 1919, Borges publicaba su primera colaboración registrada en España. En Suiza tenía ya publicada “Chronique des lettres espagnoles”.³ En diciembre de ese año, Borges publicó “Himno del mar” en la revista *Grecia* de Sevilla. El poema está dedicado a Adriano del Valle un redactor de la revista *Grecia*. La primera estrofa refleja el gusto del ultraísmo por la imagen poética, por la impresión de lo vasto, de lo amplio y lo esencial, por la imagen desprendida de la pasión del sujeto:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;
 del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
 del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas;
 del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
 cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
 del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo la Copa de Estrellas.
 (*Grecia*, n.º 37, 31 de diciembre de 1919, 3-4)

Las estrofas siguientes del poema tienen una fuerte influencia de Walt Whitman por la presencia de un sujeto que interactúa con la naturaleza, chocan fuerzas igual de potentes, la voz poética contra la naturaleza, el sujeto del poema orientado a su emocionalidad, con expresiones eróticas y visiones de la vastedad.

Sobre la escritura del joven Jorge Luis Borges, de seguro que Adriano del Valle habría expresado su admiración con Rafael Cansinos Assens, quien era colaborador de *Grecia* y, además, a partir de enero de 1919, asumía como director de la sección española de la revista *Cervantes*. Desde ambas plataformas, Cansino encauzaba a algunos jóvenes hacia expresio-

3. Borges publica en *La Feuille*, Ginebra, 20 de agosto de 1919. Compilado por Sara Luisa del Carril en: Borges (2007).

nes ultraístas. Tan solo dos meses antes de la publicación del poema de Borges en España, el 30 de octubre de 1919 se publicó, en la página 3 del ejemplar 31 del año 2 de la revista *Grecia*, el poema “Oxidación” de Hugo Mayo con un encabezado firmado por Rafael Cansinos Assens que decía “Desde Guayaquil, el original poeta Hugo Mayo nos honra enviándonos su adhesión al *Ultra* y esta singular poesía, que nos advierte de la sorprendente irradiación de la nueva lírica”. De seguro Adriano y Rafael habrían comentado con sorpresa estos versos:

OXIDACIÓN

Partí en automóvil a Saturno.
La sombra
retrocedía diagonal a la sombra
acero.

Los dos ojos durmieron
derramando miles de estrellas.
La ciudad tiene muchas narices
que estornudan por contagio.

Los árboles
cuelgan brazos torcidos
que acarician mis ilusiones.
Y llevo triángulos en el cerebro
que sueñan.

El arco iris amaneció perezoso
oxidando al viento.

Me encarno en las cerraduras
de las puertas esquineras.

Los sonidos térmicos
ondulan subaereamente

(*Grecia*, n.º 31, 30 de octubre de 1919, 3)

Este poema era parte del lote de cuatro poemas de Hugo Mayo enviado a Madrid. Tres de ellos fueron publicados en la revista *Cervantes*. La llegada de Cansinos para dirigir la sección española de la revista representó la mayor escalada del ultraísmo. Desde esa plataforma fue posible trasladar las propuestas a América. A los puertos de Guayaquil llegaba la revista española. Hugo Mayo leía la revista y en el lenguaje utilizado por los ultraístas él vio reflejado su propio lenguaje.

MIGUEL AUGUSTO EGAS (HUGO MAYO) Y LA LLEGADA DE *ULTRA* AL ECUADOR

Miguel era un lector muy curioso con una necesidad de buscar una o un poeta semejante a él, de emociones y postulados parecidos, para quebrar la soledad que él compartía con nadie más que Hugo Mayo, su nombre de pluma, su pseudónimo, su heterónimo, su *döppelgänger*, su ser poético. Alrededor del mundo encontró amigos, en Uruguay, en Perú, en España y quien sabe cuántos países más.⁴ Cuando se publican los cuatro poemas de Mayo en las revistas *Cervantes* y *Grecia*, él estaba en Guayaquil, donde se sabe, por su propio testimonio, que llegaba la revista *Cervantes* (Calderón 1985, 159).

Hay un vínculo adicional entre Ecuador y el boletín madrileño. El quiteño César E. Arroyo, que desde 1912 se desempeñaba como diplomático en España, fue miembro fundador y director de la sección hispanoamericana de la revista *Cervantes*. Seguramente Rafael Cansinos Assens habría comentado con Arroyo los poemas de Hugo Mayo. Sin embargo, hay una mutua falta de reconocimiento entre Arroyo y Mayo. En noviembre de 1922, Arroyo expuso en el Royal Edén de Guayaquil una ponencia sobre el ultraísmo. En ella no hay mención de Hugo Mayo. Tal vez Miguel Augusto prefería mantener a Hugo en el anonimato. Si se conocían o no Miguel y César en esa época es incierto.

Los tres poemas publicados en Madrid tienen los recursos literarios que eran afín a los ultraístas. En su afán de presentar una imagen poética desprendida de la razón y de la pasión humana, cuya presentación es una expresión ontológica, los ultraístas desarrollaban ingeniosas greguerías. Un autor reconocido por el uso esquemático de la greguería es Ramón Gómez de la Serna quien había resumido la definición de la greguería en una breve fórmula: humorismo + metáfora. La greguería es la vía que conduce hacia el uso privilegiado de la imaginación, por eso es que algunos críticos lo consideran una influencia del ultraísmo (Torre 1968; Videla 1963). Se trata de una figura poética que no compara, que por un mecanismo arbitrario y libre de la imaginación anuncia una realidad nueva.

4. No contamos todavía con el archivo de Miguel Augusto Egas. No he tenido éxito en contactar al descendiente del autor ni a su familia cercana. La misma suerte han corrido otros investigadores.

Hugo Mayo acude a este recurso para emocionar por la pura presentación de la imagen. En “De jardín” expresa estas dos greguerías:

Las ranas son los nuevos sopranos
de la ópera lagunal.

El lirio,
la copa de libaciones marinas
(*Cervantes*, octubre de 1919, 51)

En “Oxidación” se encuentra la siguiente:

Los árboles
cuelgan brazos torcidos
que acarician mis ilusiones
(*Grecia*, n.º 31, 30 de octubre de 1919, 3)

Otra característica del estilo que se reconoce en estos poemas de Hugo Mayo es la referencia a expresiones de lo absoluto y lo diminuto, muchas veces yuxtapuestas, como un afán de querer abarcarlo todo con la imaginación. Como imágenes de lo absoluto se identifican los astros y la galaxia. Como expresiones de lo diminuto se manifiestan reacciones moleculares, químicas o microscópicas. Constátese por ejemplo que el primer verso de “Oxidación” indica: “Partí en automóvil a Saturno”, y al final del poema se hace referencia a reacciones moleculares con los versos:

Me encarno en las cerraduras
de las puertas esquineras.
Los sonidos térmicos
ondulan subaereamente.

Lo mismo se reitera en el poema “Drogas”:

Los tallos,
los órganos de la biología
i la savia elevada
serán las droguerías de Júpiter.

Los carbonatos
saldrán de las auroras boreales.
del 8° hacia el N. W.
El hidrato de quinina tendrá el laboratorio
de los alíseos,
i Celsius formará la amalgama
con el período undecimal.
(*Cervantes*, octubre de 1919, 52)

Un tercer rasgo es un manejo lúdico y gestual del lenguaje que el autor francés reconocía en todos los que encarnaban el espíritu nuevo. Es un lenguaje fundado sobre la emoción y el pensamiento espontáneo, con imágenes que al aparecer no tienen orden de aparición, ni secuencia, ni consecuencia entre ellas. Este medio de expresión es lo que Apollinaire llama lenguaje profético, medio de expresión que no se valida por el logos, sino por el acto de decir, y que por nada más que su enunciación se manifiesta una verdad. Es un lenguaje divino porque es el que hablan las pitonisas bajo el influjo de hierbas poderosas, es la verdad en el vuelo del pájaro, en las vísceras de un animal sacrificado, en la llama de un fuego sagrado. De esta forma Hugo Mayo dice en “Oxidación”:

El arcoíris amaneció perezoso
oxidando el viento

Estos rasgos se reiteran en los poemas de esta época de Hugo Mayo y en los dadaístas de Portoviejo. En estos poetas despertaba el espíritu nuevo, una aspiración ultraísta. Por lo intrigante de las imágenes y la inexplicable fruición que me provoca, considero que el poema mejor logrado del ultraísmo ecuatoriano es “Oxidación”. Cansinos seguramente habría pensado que de los cuatro poemas recibidos, “Oxidación” debía ser separado del montón para enviarlo a Sevilla a ser publicado en su ciudad natal con el encabezado que reconocía a Hugo Mayo como parte de *Ultra*.

LA LLEGADA DEL ULTRAÍSMO A MANABÍ

En España, el ultraísmo gozó de un fervor que provocaba opiniones de diversos pensadores como José Ortega y Gasset (2007) en la obra *La*

deshumanización del arte, en la que hace un esfuerzo por entender los disparates de los ultraístas. Fueron tres años de agitación, movimiento editorial y veladas. La tercera y última velada se celebró en el Ateneo de Madrid, su presencia en un lugar de prestigio demostraba la atención que atraía. Cansinos Assens avivaba el fervor con las traducciones de diversos autores como Filippo Tommaso Marinetti, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Vicente Huidrovo y Guillaume Apollinaire. De este último, Cansinos tradujo “El espíritu nuevo y los poetas” (*Cosmópolis*, n.º 1, enero de 1919, 17-28).

Según la reconstrucción histórica (Torre 1968; Videla 1963), el ultraísmo surgió como una posibilidad en una entrevista entre Xavier Bóveda y Rafael Cansinos Assens en el otoño septentrional de 1918. Ahí se reconoce al creacionismo de Vicente Huidrovo como una influencia fundamental. En enero de 1919, en el primer número de la revista *Cervantes* que Cansinos dirigía, se reprodujo el manifiesto ultraísta que había sido publicado en diversos medios impresos, según dice el encabezado. En el cuerpo del texto, los ultraístas manifestaban:

Nuestro lema será “ultra”, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación. (*Cervantes*, enero 1919, 3)

En Portoviejo, en cambio, en el número 5 de la revista *Iniciación* (junio de 1922, 15-8), se publicó “Explicando el jeroglífico”, texto que podría considerarse el manifiesto estético del grupo de poetas que se autodenominó El Cenáculo Dada (así, con entonación grave) al firmar el texto. En el primer párrafo se destaca el ultraísmo por su cualidad aglutinante:

Investigando pacientemente en las fuentes más autorizadas, exóticas y propias, que pudiesen surtir de ilustración sobre el *dadaísmo*, *cubismo*, *simbolismo*, *ultraísmo*, *hay-kais*, formas modernísimas adoptadas por las avanzadas líricas francesas y españolas; hemos venido en conocimiento que las tan debatidas formas así denominadas son ya de vieja existencia, si pensamos que todas estas tendencias clasificadas particularmente pueden condensar en una sola escuela o tendencia, bien denominada genéricamente ULTRA-MODERNISMO o ULTRAÍSMO, cuyas bases sentaron ya hace muchos años Paul Verlain (el gran lírico francés) y su continuador Stephans (sic) Mallarmé, con el simbolismo. (15)

Este párrafo introductor contiene una clara paráfrasis del lema del manifiesto ultraísta. Es evidente que el metatexto con el que el autor estaba trabajando era el manifiesto ultraísta. Puede ser incluso que entre esas “fuentes más autorizadas, exóticas y propias” estuvieran correspondencias con Hugo Mayo y Miguel Ángel León, autores a los que se hace referencia nombrándolos o mencionando sus publicaciones.⁵

Dado que *Cervantes* llegaba a Guayaquil, no solo Hugo Mayo encontraba en los versos de los ultraístas reflejado un lenguaje con el que podía expresar el vasto mundo de la imaginación. Seguramente José Gómez González conocía esta revista y las novedades llegaron a Manabí, a Portoviejo, a la atención de los jóvenes involucrados en la edición de la revista *Iniciación*, en especial a Horacio Hidrovo y a Wilfrido Loor. Admirados por la poesía de Hugo Mayo, a ellos también les entusiasmaría la producción poética de Jorge Marzo, José Julio, Rodrigo Enero y Alfredo Septiembre de la revista *Iniciación*.

El manifiesto como género literario era común a casi todos los movimientos de vanguardia, pero lo que llama particularmente la atención de “Explicando el jeroglífico” es su tono académico, ese esfuerzo consciente de explicar la estética que la agrupación proponía. El texto empieza por justificar sus opiniones resaltando “las fuentes más autorizadas, exóticas y propias”, luego construye una tradición propia iniciada, según ellos, con los poetas simbolistas franceses, después caracteriza las diversas corrientes novedosas de inicios de siglo y concluye reafirmando la intención de desplegar una poética experimental que encentraría siempre sus retractores.

Hay una contradicción entre la práctica y la denominación utilizadas por los dadaístas ecuatorianos y los europeos al referirse al cenáculo como institución de diálogo e intercambio de saberes. El ultraísmo español criticaba la institución del cenáculo por ser una práctica decimonónica que se enclaustraba en una contemplación y complacencia endogámica. Para los ultraístas, el espacio para la comunicación de los saberes era la velada, un evento público, un espacio para la polémica. De esta se deriva una segunda contradicción. En “Explicando el jeroglífico” se percibe una mentalidad de cenáculo en el hecho que se venera una tradición. Hay una constante justificación del valor de sus prácticas por el origen europeo. Estar a la vanguardia

5. Miguel Ángel León (1900-1942) es un poeta de la ciudad de Riobamba, uno de los precursores de la vanguardia en el Ecuador.

como los europeos era muestra de distinción. Los poetas ecuatorianos dejaban de lado la actitud incendiaria que no creía en una tradición hegemónica.

Sin embargo, en cuanto a la concepción del arte como un medio libre de normas para la exploración de la imaginación, el ultraísmo ecuatoriano tiene una conexión profunda con el dadaísmo introspectivo. Entre las distintas definiciones que el manifiesto ofrece sobre las diversas orientaciones de inicios de siglo, dice: “El *ultraísmo*, tendencia análoga a la forma DADA es “el más allá” del modernismo [...] en donde “más que la línea material de las palabras se recoge la ondulación de las emociones, de las ideas, y las sutiles curvas de la sensibilidad que rehúyen el yugo gramatical y retórico” (*Iniciación*, junio de 1922, 17). Como precursores del dadaísmo en el Ecuador, el manifiesto menciona dos autores: Miguel Ángel León y Hugo Mayo. Siguiendo el rastro de este último, se hizo evidente la influencia del ultraísmo español en los poetas dadaístas del Ecuador.

EL CENÁCULO DADA

El primer anuncio de lo que sería El Cenáculo Dada se da con el poema “Las nuevas formas” de Horacio Hidrovo. El tono bautismal declara el nacimiento de una poesía ultraísta en la revista:

LAS NUEVAS FORMAS

En el laboratorio del cerebro
formemos la substancia para un verso
del vigésimo siglo, del siglo del progreso.
Aristocráticos del sentimiento
poetas de las románticas estrofas:
habrá una dolorosa innovación.

El sepulturero Tiempo
tomará entre sus dedos
aquel pájaro azul
que canta en el fondo del corazón
para llevarle embalsamado
al gran museo del Pasado.
Alguna vez el amo Recuerdo
llegará a visitarlo...
Aviones de records supremos
los futuros cerebros

agitarán sus alas hacia el país Renuevo
 Un
 a
 te
 rri
 za
 je
 feliz.

En Helicón hay cruces varias,
 epitafios grises.

Clasicismo, romanticismo, decadentismo.

Llega a Castalia un rubicundo infante

Un moderno y dorado Heliofante

le da un ULTRA bautismo

(*Iniciación*, n.º 4, febrero y marzo de 1922, 20)

Este poema precede a “Explicando el jeroglífico”. Por su contenido, este texto podría ser considerado el manifiesto en verso. La metáfora científica con la que inicia el poema reafirma la voluntad introspectiva para producir su poesía. En este poema se reconocen los objetos poéticos y los recursos literarios que Hugo Mayo utilizaba y que eran tan afín al ultraísmo.

En la poética de El Cenáculo Dada he reconocido una característica que he definido como la progresión metáfora, greguería y lenguaje poético (Haro 2019, 38-42). En algunos de los poemas de esta agrupación, se encuentran varias metáforas en las que los elementos de la comparación de fenómenos sensibles o conceptuales se asocian de manera racional. Sin embargo, se puede constatar que el grupo evitaba la metáfora justamente por el principio lógico que la determina. Hay una preferencia por la greguería, como un medio para suscitar no a través del lenguaje, sino de la sugerencia, la emergencia de la imagen poética.

Para demostrar el uso de esta progresión citaré algunos versos como ejemplos siguiendo lo expuesto en *Espacio y tiempo imaginados en El Cenáculo Dada (1922)* (Haro 2019). El poema “Noches de luna” de J. A. Gómez González presenta una metáfora plena:

Galanes timoratos que silentes
 Marchan junto a la rosa
 que anhelan deshojar

(*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16).

La tensión entre el galán y la rosa es el principio de la figura literaria. La rosa es pretendida por el galán. Mediante un desplazamiento de sentido, sugerido por el campo semántico de *galán*, el significado de *rosa* transmuta hacia *mujer*. La hoja, por analogía, es a la flor lo que la ropa es a una mujer. En consecuencia, se entiende que el deshojar de la flor es el desvestir de la mujer. La metáfora se cumple a plenitud por sus relaciones lógicas.

En cambio, Jorge Marzo presenta un claro ejemplo de una greguería en el poema “Óptica húmeda”. Este poema, por la predilección de la greguería y el lenguaje profético, empieza a moldear el estilo propio de los jóvenes dadaístas. Jorge Marzo dice:

Y
los
miembros botánicos
bajo la carcajada de la lluvia
gravedad acuática
filosofan en rocío sobre las hojas
(*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16)

No se evidencia una relación lógica entre los elementos relacionados en la imagen. La comparación entre las plantas (*miembros botánicos*) y un filósofo, sugerido por el verbo *filosofar* no se apoya en la analogía. La comprensión de la imagen depende del poder de sugestión. Uno puede imaginar que las plantas parecen filósofas porque se encorvan con el peso de la lluvia, sugerida por *gravedad acuática* y *carcajada*. Sin embargo, para llegar a esta comparación se apela a la imaginación del lector. Así se puede llegar a formular la siguiente analogía: el rocío se desprende de las plantas como los pensamientos se desprenden de un filósofo. Para concebir esta imagen y esta analogía es fundamental partir por la imaginación. El ejercicio lógico y comparativo en estos versos no es suficiente para concebir la imagen propuesta.

Si bien la greguería era un recurso que permitía producir imágenes literarias que privilegiaban las capacidades de la imaginación sobre las racionales, el recurso les resultaba insuficiente para satisfacer el impulso poético de alcanzar imágenes absolutas. Engullidos por el abismo de la imaginación, los poetas de El Cenáculo Dada trascendían por medio del lenguaje profético la condición lingüística de la imagen.

Como ya había mencionado, el lenguaje profético es aquel que utiliza la imaginación a modo de una reacción gestual del mecanismo mental donde la imagen brota, como una activación espontánea, libre de raciocinios y preconceptos. El presente verbal es el tiempo en el que se anuncia el lenguaje profético, porque es un acto que en su sola mostración acarrea una verdad. Las imágenes presentadas sin ninguna lógica cobran sentido por medio de su enunciación. En el poema “Noches de luna” de Gómez González, del cual había destacado una metáfora, encontramos un fragmento que ejemplifica el uso del lenguaje profético:

Espirales de Nicot
 Vapores báquicos y afonías de Koch
 Hay una ronda de tragedia
 Los dedos clepsidrales
 Del gran índice municipal
 Avanzan len-ta-men-te-
 Con el crescente mutismo nocturnal
 (*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16)

Además, en el citado poema “Óptica Húmeda” de Jorge Marzo encontramos este uso del lenguaje profético al que luego le sucede la greguería expuesta anteriormente:

Las clínicas fermentadas
sidráticas.....
 desesperazan su organismo
 entre los agudos esófagos
 polares
 rígidos
 de la humanidad mecánica que
 noroeste va a las turbinas con
 overall
 Motgomery Ward Company
 Sucursal
 etc.
 (*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16)

Como se puede constatar, el uso de una metáfora, greguería y el lenguaje profético puede entremezclarse en un solo poema. Hay una gradación del uso de estos recursos que elabora imágenes con una gradación

que recorre desde un predominio de la relación lógica, que representa la metáfora, hasta una absoluta libertad de la imaginación, cuando el poeta se expresa con un lenguaje profético. La greguería vendría a ser como ese punto intermedio, como la llave que accede a lo irracional, llave que es gestual y libre de preceptos y normas. La greguería conduce a espacios poéticos de *ultra*.

PROPUESTA DE UN POSIBLE DEVELAMIENTO DE LOS PSEUDÓNIMOS DE EL CENÁCULO DADA

Al investigar archivos, bibliotecas y hemerotecas, no he podido dar con un documento que revele la identidad real de los pseudónimos. Sin embargo, apoyado en las evidencias dadas por el uso del lenguaje, una posible respuesta se puede proponer. Es casi una certeza que Horacio Hidrovo Velásquez encubre al menos uno de los nombres de pluma. El hecho de ser él quien primero mencionó el ultraísmo en *Iniciación* en el poema “Las nuevas formas” (*Iniciación*, n.º 4, febrero y marzo de 1922, 20) es bastante revelador. Resulta que, en el siguiente número, aparece en la revista Jorge Marzo por primera vez en compañía de José Gómez González y un Dadaísta Aficionado. La ausencia de Hidrovo Velásquez en esta edición es intrigante. Al parecer, lo que ocurre es que se establece un patrón de presentación en el que primero aparece el poeta ultraísta con su nombre legal y luego en el número siguiente del boletín aparece el pseudónimo. El patrón se reitera en la primera y única participación de José Gómez González con el poema “Noches de luna” (*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16), que antecede la aparición de José Julio en junio de 1922 en el séptimo ejemplar de la revista. Considerado este patrón en el que primero aparece el nombre civil y luego el pseudónimo en la siguiente publicación de la revista, sugiero que Jorge Marzo encubre a Horacio Hidrovo Velásquez y José Julio a José Gómez González.

Esta sospecha puede también confirmarse por medio de un análisis estilístico de Jorge Marzo y José Julio. Por este medio se puede identificar que estos son dos autores distintos. Al igual que Hidrovo, Jorge Marzo expone varias imágenes con características industriales y marítimas que in-

cluso llegan a nombrar empresas foráneas con nombres extranjeros. En el poema “LAS 5. Pm.”, Horacio Hidrovo expresa:

Gran alumbramiento de la exportación
Feto de 25,000 miembros
que se pondrá en marcha inmediatamente,
dirección New York

(*Iniciación*, n.º 7, junio de 1922, 22)

En cambio, en “Óptica húmeda” de Jorge Marzo encontramos los siguientes versos:

noroeste va a las turbinas con
overall
Motgomery Ward Company
Sucursal
etc.

(*Iniciación*, n.º 5, abril de 1922, 16)

Por otro lado, José Julio reitera el uso de la imagen agreste expresada con un vocabulario poco adecuado para el panorama. Así se demuestra en el poema “Visión vespéral”:

Paréntesis ambulantes
los testuces astados
pausados
van a la destilación láctea
Engreído
sueltan un canto agresivo
el matón del corral
tras las ovíparas odaliscas
camino del Harem

(*Iniciación*, n.º 7, junio de 1922, 22)

Las imágenes agrestes con un lenguaje que no es corriente para la ocasión es también un rasgo que José Julio comparte con Gómez González y que se demuestra en estos versos de “Noches de luna”:

La plegaria canina
Al astro blanco, en dueto
Con la canción hidroláctica de los batracios
Debajo del alero alguna Venus
Que termina su cuita entre los jueces
(*Iniciación*, n.º 6, abril de 1922, 16)

Con respecto al resto de poetas, hay también coincidencias. Rodrigo Enero y Jorge Marzo son los únicos poetas en utilizar el vocablo *infundibuliforme*, expresión de origen latino, en el poema “Madrugada” (septiembre de 1922, n.º 10, 13) del primero y “Plenilunio” (noviembre de 1922, n.º 11, 23) del segundo. Pero además se reconoce una coincidencia de Rodrigo Enero con José Julio en el uso de referencias científicas y numerales en la determinación de una ubicación y tiempo. En el poema “Madrugada” Rodrigo Enero dice:

Temperatura polar
del verano
en raid
de dos a siete a. m.
(*Iniciación*, n.º 10, septiembre de 1922, 13)

Compárese esta expresión con la siguiente de José Julio en el poema “Visión vespéral”:

Trayectoria astronómica
10 horas.....
Trasformación cromática 5 p.m.
El gigante padre Helios
Va hacia el otro hemisferio.....
(*Iniciación*, n.º 7, junio de 1922, 22)

También se reconoce una coincidencia entre Alfredo Septiembre y Jorge Marzo por la recurrencia de nombres industriales y marítimos como se ha destacado arriba en Jorge Marzo en el poema “Óptica húmeda”. Alfredo Septiembre expresa en los versos de “Fotóptica” lo siguiente:

El faro guiña
 su blanca pupila
 SVENKA AKTIEBOGALET GAS ACCUMULATOR
 Un trueno terrestre arrastrado por cuatro figuras
 Geométricas iguales
 FORD MOTOR CORPORATION Ltd.

(*Iniciación*, n.º 8, julio de 1922, 25).

Por medio de un análisis del estilo se pueden establecer relaciones entre algunos poetas dadaístas. Es probable que Horacio Hidrovo Velásquez y José Gómez González encarnen uno o hasta dos pseudónimos. También el vínculo cercano de Gómez González y el comité editorial de la revista abre la posibilidad de que Wilfrido Loor también haya participado como uno de los pseudónimos. Sin embargo, hasta no encontrar una prueba concreta como una epístola o un registro que revele el verdadero nombre de los nombres de pluma, estos seguirán siendo un misterio.

Lo que sí es casi una evidencia es que Horacio Hidrovo Velásquez era uno de los autores más activos de la poesía ultraísta ecuatoriana. En la visita que realicé al archivo del poeta en La Casa de Horacio en octubre de 2018, junto con la nieta del autor, la historiadora Tatiana Hidrovo, hallamos un pequeño librito, escrito a máquina y atado con hilo, que lleva por título *Cauce* que fue publicado en el año 1929.⁶ Según una reseña de pocos días después del lanzamiento de este librito, hubo 200 ejemplares. Los once poemas que componen el poemario, reflejan el estilo propio del ultraísmo ecuatoriano. Aparte de esta obra, se encuentran archivados otros poemas que demuestra que esta orientación estética de Horacio Hidrovo se desarrolló a lo largo de toda la década del veinte.

Como lo ha demostrado Humberto Robles (2006), cierto sector de la crítica literaria rechazaba la vanguardia de inicios del siglo XX. Prueba de ello es la crítica, referida en este artículo, en la que se califica al dadaísmo de la revista *Iniciación* como decadencia cerebral (*El Comercio*, 28 de noviembre de 1922, año XVII, n.º 6183, 4). Sin embargo, es evidente que hubo un grupo, si bien pequeño, de poetas que encontraban en esa libertad de expresión un medio para explorar nuevos universos poéticos. Así,

6. La Casa de Horacio es la antigua casa de Hidrovo Velásquez. Tatiana Hidrovo conserva allí el archivo tanto de su abuelo como de su padre, el poeta Horacio Hidrovo Peñaherrera.

pues, surgió el dadaísmo ecuatoriano como un reflejo de la orientación introspectiva del dadaísmo por la que transitaron algunos artistas europeos y americanos. Esta corriente era una derivación del “espíritu nuevo” que Guillaume Apollinaire reconocía en el arte naciente de la segunda década del siglo XX. Con la intervención de Rafael Cansinos Assens, esta noción de arte y poesía se trasladó a América Latina bajo el nombre de ultraísmo. En Ecuador no solo Hugo Mayo encontró su lenguaje poético reflejado en los versos ultraístas, sino también José Gómez González y Horacio Hidrovo Velásquez quien, a pesar de los detractores, mantuvo viva esta orientación hasta 1929, año de la publicación de *Cauce*. Todavía es deuda de los estudios literarios ecuatorianos indagar sobre esta faceta del autor nacido en Santa Ana para una comprensión más cabal de la dinámica de los sistemas literarios de inicios del siglo XX que perfilaron la literatura nacional. ❖

Lista de referencias

- Apollinaire, Guillaume. 1913. *Les peintres Cubistes: méditations esthétiques*. París: E. Figuière.
- . 1918, “L’Esprit nouveau et les poètes”. En *Mercur de France*. Tomo CXXX (noviembre-diciembre): 385-96.
- Bachelard, Gaston. 1992. *Fragmento de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernstein, Ariel. 2007. “España en Borges”. *Clarín. Revista de Literatura*. 7 de mayo. <https://revistaclarin.com/569/espana-en-borges/>.
- Borges, Jorge Luis. 1919. “Himno del mar”. *Grecia* (37) (31 diciembre): 3-4.
- . 2007. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé.
- Calderón Chico, Carlos. 1985. “Conversación con el poeta Hugo Mayo”. En *Literatura, autores y algo más*. Quito: Offset Graba.
- Enero, Rodrigo. 1922. “Madrigada”. *Iniciación* 1 (10): 13.
- Gómez González, José. 1922. “Noches de luna”. *Iniciación* 1 (5): 16.
- Granés, Carlos, 2011. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- Haro, José, 2019. “Espacio y tiempo imaginados en El Cenáculo Dada (1922). Ultra poesía de Portoviejo en la revista *Iniciación* (1921-28)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hidrovo Velásquez, Horacio. 1922. “Las nuevas formas”. *Iniciación* 1 (4): 20.
- . 1922. “Las 5 p.m.”. *Iniciación* 1 (7): 22.
- . 1929. *Cauce*. Guayaquil.
- Julio, José. 1922. “Visión vespéral”. *Iniciación* 1 (7): 22.

- Marzo, Jorge. 1922. “Óptica húmeda”. *Iniciación* 1 (5): 16.
- . 1922. “Psicografías”. *Iniciación* 1 (7): 22.
- Mayo, Hugo. 1919. “De jardín”, “Drogas” y “Viaje”. *Cervantes* (octubre 1919): 51-53.
- . 1919. “Oxidación”. *Grecia* (31): 3.
- Molina Cedeño, Ramiro. 2009. *Historia de Portoviejo*. Quito: Ediciones La Tierra.
- Ortega y Gasset, José. 2007. *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Robles, Humberto. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Sarmiento, José Antonio. 2013. *Las veladas ultraístas*. Cuenca: Universidad de Castilla, La Mancha.
- . 2016. *Cabaret Voltaire*. Cuenca: Universidad de Castilla, La Mancha.
- Septiembre, Alfredo. 1922. “Fotóptica”. *Iniciación* 1 (8): 25.
- Torre, Guillermo de. 1959. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus Ediciones.
- . 1968. *Ultraísmo. Existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Videla, Gloria. 1963. *El ultraísmo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- VV. AA. 1922. “Explicando el jeroglífico”. *Iniciación* 1 (8): 15-8.

DE LA ESCENA

contemporánea

**Juan Montaña Escobar,
el *jazzman* de Black Lives Matter,
y su *son* de los 8 minutos 46 segundos**

*Juan Montaña Escobar, the Jazzman of Black Lives Matter,
and His 8 Minutes 46 Seconds Son*

MICHAEL HANDELSMAN

University of Tennessee
Tennessee, Estados Unidos

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.7>

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 25 de octubre de 2020



RESUMEN

En este ensayo se analiza la respuesta literaria de Juan Montaña Escobar del Ecuador al movimiento de Black Lives Matter y la trágica muerte de George F. Floyd, Jr. del 25 de mayo de 2020. Más que una protesta o denuncia, Montaña Escobar presenta una declaración de apropiación colectiva de esos 8 minutos 46 segundos robados para, así, retomarlos como un acto de (re)existencia y (re)significación precisamente porque Black Lives Matter y porque el movimiento trasciende su lugar y tiempo ya que resalta el racismo sistémico que define la historia de las Américas.

PALABRAS CLAVE: racismo, cimarronaje, diáspora, (re)existencia.

ABSTRACT

This essay analyses the Ecuadorian Juan Montaña Escobar's literary response to the *Black Lives Movement* and the tragic death of George F. Floyd, Jr. on May 25, 2020. More than a protest or denouncement, Montaña Escobar presents a declaration of collective appropriation of those 8 minutes 46 seconds in order to reclaim them as an act of (re)existence and (re)signification precisely because Black Lives Matter and because the movement transcends its time and place as it highlights the systemic racism that defines the history of the Americas.

KEYWORDS: racism, maroonage, diaspora, (re)existence.

Mi dolor es grande.

—Manuel Zapata Olivella, *Changó,
el gran putas*

It's not as simple as talkin' *jive*, just
to stay alive.

—Nina Simone, "Revolution"

Black bodies swinging in the Southern breeze/
Strange fruit hanging from the poplar
trees.

—Billie Holiday, "Strange Fruit"

TODA LA CREACIÓN artística de Juan Montaña Escobar (Ecuador; 1955), también conocido como el *jazzman*, junto con su pensamiento y activismo social, constituye un permanente reclamo por los 8 minutos 46 segundos que se le negaron a George Floyd, Jr. y a todos los demás George Floyds que atraviesan nuestra complicada historia dolorosamente secuestrada por su racismo sistémico. Para los propósitos de este ensayo, se entiende aquel reclamo no solo como una denuncia o protesta de un escritor/pensador/activista afrodescendiente, sino más bien como una de-

claración de apropiación colectiva de esos 8 minutos 46 segundos robados para así retomarlos como un acto de (re)existencia y (re)significación precisamente de Black Lives Matter.

SONES, SONEOS Y SONEROS PARA LOS 8 MINUTOS 46 SEGUNDOS TODAVÍA POR RECUPERARSE

No nos engañemos; aquellos ya icónicos 8 minutos 46 segundos del 25 de mayo de 2020 presenciados dolorosamente desde Minneapolis, Minnesota, no pertenecen solo a George Floyd, Jr., ni tampoco a esa fecha ni a esa ciudad. Es más, los últimos gritos ahogados de Floyd —“I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”— captan y sintetizan toda la historia de las Américas, comenzando con la llegada a estas orillas de aquellos barcos negreros en que los primeros esclavizados también gritaban “I can’t breathe”. Recordemos con Edouard Glissant que “Lo único escrito en los navíos con esclavos era el libro de cuentas con sus precios. Dentro del espacio de la nave, el llanto de los deportados se atoraba, como luego lo haría en las haciendas. Las reverberaciones de esta confrontación duran hasta hoy” (1997, 5).¹

¡Quiénes hubieran adivinado que ese llanto atorado sería el primer *sonéo* de un interminable *son* interpretado por un sinfín de *soneros* y *soneras* cuyos ritmos y melodías siguen trascendiendo los límites del tiempo y del espacio! Es así que la voz y la palabra de Juan Montaña Escobar vienen, pues, desde lejos y, si uno escucha con atención, se dará cuenta de que todo lo que el *jazzman* ha cantado y escrito no solo nace y se alimenta de ese primer *sonéo* atorado, sino que también lo (re)significa, convirtiéndolo en un nuevo *sonéo* del mismo *son* tan presente en los últimos respiros ahogados de George Floyd, Jr.

Desde sus primeros escritos publicados a lo largo de diez años en el diario *Hoy* de Quito y, luego, en *El Telégrafo* de Guayaquil, Juan Montaña se ha dedicado a reescribir aquel “libro de cuentas con sus precios”, el mis-

1. Agradezco a Javier Pabón por haber compartido esta cita que se puede encontrar en su libro *A tres voces*, que saldrá próximamente con el sello editorial de Abya-Yala de Quito, Ecuador.

mo que Glissant denunció como primer atentado contra la existencia y la humanidad de los futuros *mntus* de las Américas. Se recordará que según la visión de Zapata Olivella en su *Changó, el gran putas* (1983), el *mntu* con su origen *bantú* “alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmerso en el universo presente, pasado y futuro” (514). En la novela, Zapata convoca a los *mntus* a luchar contra la desmemoria, aquella perversa estrategia colonial de deshumanización total, raíz misma del racismo sistémico que en 8 minutos 46 segundos borró a George Floyd, Jr., negándole por y para siempre su “ascendencia y descendencia” como ser humano.

Juan Montaña, el *jazzman* ecuatoriano, ha respondido incondicionalmente al llamado de Zapata para desarmar aquel libro de cuentas denunciado por Glissant, convirtiéndolo en un libro más bien de cuentos y de historias que, en su conjunto, consta como un vivo testimonio de existencia. En efecto, Montaña se ha entregado en cuerpo y alma a desenterrar la palabra secuestrada de aquellos primeros esclavizados para, así, dar voz a una memoria colectiva y ancestral, no como un mero acto arqueológico o filológico de curiosidades de un remoto pasado, sino como un acto de cimarronaje contemporáneo tan patente y palpitable en cualquier barrio de *Mandela's Country*, aquel compuesto ficticio suyo de barrios urbanos donde “el tam-tam parece no terminar nunca” y “todas las noches retumba el llamado de nuestros tambores” (Zapata Olivella 1983, 36-7).²

Los tambores —y las marimbas también— siempre han llenado los silencios de los ahogados originarios, y su interminable tam-tam resuena como un latido de corazón colectivo en toda la obra del *jazzman*. Para Montaña, su escritura es resistencia y, a la vez, (re)existencia ya que “La palabra, gráfica o fonética, tiene el poder de la persistencia en las existencias y así sostienen, en la memoria colectiva y cotidiana, la resistencia, para liberarnos de la no-existencia y volver, por siempre, a la re-existencia” (Montaña Escobar 2020a).

De ahí, la escritura sirve a Montaña como su tambor (o marimba) con el cual marca el paso de la historia hacia un futuro más justo, incluyente y plenamente suyo. Juan García Salazar enseñaba que “Para los mayo-

2. Para mayor información sobre *Mandela's Country*, véase mi *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador. Encuentros y desencuentros en tensión* (Handelman 2019, 202-14).

res, la historia arranca en el momento en que empezamos a ser personas” y, como ha explicado Sonia Viveros: “Habíamos vivido muchos años con una crónica que no era nuestra y esa era la razón de nuestra desorientación [...] entonces era necesario emprender el camino de volver a ser”.³ Entre muchos afrodescendientes a lo ancho y a lo largo de la diáspora, se ha asumido ese volver a ser como un mandato ancestral. Por su parte, Juan Montaña también ha adoptado ese mandato como un firme compromiso porque como *jazzman* y cronista él sabe que permanentemente a través de la historia de las Américas, “los negros han afirmado la simple, pero radical, verdad de su propia humanidad y valor, y permanentemente América no los ha escuchado del todo” (Kaplan 2020; traducción mía).⁴

Es de notar que durante El Festival de Harlem de 1969, la inimitable Nina Simone cantó “Revolution”, insistiendo que “It’s not as simple as talkin’ *jive*, just to stay alive”. Las profundas y graves implicaciones de este verso permean los *jam sessions* de Montaña, especialmente en el que tituló “No puedo respirar”: “I can’t breathe (no puedo respirar), salmodia definitiva de George Floyd. Esta súplica agónica debió repetirse por siglos en las sentinas de los barcos, en las plantaciones, en las minas o en las calles de las nacientes repúblicas americanas” (2020c).⁵ De nuevo, otro *soneto* del mismo *son* que sigue negándose a ser ahogado.

La voz de George Floyd, Jr. con sus últimos gritos desesperados, sin embargo, no retumbaba sola al despertar a las multitudes del mundo entero de la perversa pesadilla del racismo sistémico; venía acompañada de un cuerpo angustiado, el mismo cuerpo presente en aquellos navíos negreros donde se escuchaban los primeros llantos atorados ya mencionados en líneas anteriores. La imagen que persiste de George Floyd, Jr. con esa rodilla en el cuello mientras él se ahogaba durante los 8 minutos 46 segundos nos recuerda que cada cuerpo tiene una voz y cada voz tiene un cuerpo, y cuerpo y voz sustentan una memoria colectiva que todavía lucha por escucharse y por verse. La investigadora Erika Sylva hace tiempo señaló que “el cuerpo no es solo físico, sino también simbólico” (2010, 228). Por su parte, el investigador Marcel Velázquez Castro ha comentado que el

-
3. Tanto la cita de Juan García como la de Viveros aparecen en Isabel Padilla y Juan Montaña (2018, 33).
 4. Aunque Kaplan se refiere aquí a Estados Unidos, me parece igualmente pertinente al resto de América.
 5. Montaña se refiere muy a menudo a sus escritos como *jam sessions*.

“omnipotente control sobre el cuerpo del negro [...] se ve socavado [...] porque la memoria y la voz del negro serán sus armas [...]” de resistencia y existencia (2012, 12). De ahí la necesidad del poder oficial de defenderse mediante sus políticas y prácticas de invisibilización y silenciamiento.

Cuerpo, voz, memoria, resistencia, existencia: puro cimarronaje. ¿De qué otra manera hemos de entender “Ain’t I a Woman” de Sojourner Truth (1851) o aquel “I am a Man” (1968) del Movimiento de Derechos Civiles de los años 60 del siglo pasado? ¿Cómo escuchar a aquellas voces de “I am Somebody” de los años 70 y 80? “Black is Beautiful”, “Black Power” y, ahora, “Black Lives Matter”; de nuevo nos encontramos ante un tejido de historias que son muchas y una sola: cuerpo, voz, memoria, resistencia, existencia.

Cada una de esas frases deja una semilla para un renacer colectivo. Juan García Salazar comprendía ese renacer como un proceso permanente de sembrar para pensar y pensar para sembrar (García Salazar y Catherine Walsh, *Pensar sembrando/sembrar pensando*, 2017). Y cada siembra, cada pensamiento, conducía/conduce a una identidad de (re)existencia, la misma que Edizon León ha marcado como “la posibilidad de reinventar al sujeto luego de la fragmentación del Ser que significó la esclavitud, volver a pensar en la unidad del ser, romper con esa contradicción de ser y no ser, reconstruirse en un nuevo espacio y tiempo” (2015, 218).

Mientras León relaciona esa posibilidad de reinventar al Ser Negro con el cimarronaje, Stuart Hall la pondera como voz y cuerpo de una identidad arraigada en “aquellas experiencias históricas, aquellas tradiciones culturales, aquellos lenguajes perdidos y marginales, aquellas experiencias marginalizadas, aquellas personas e historias que aun permanecen sin ser escritas. Esas son las raíces específicas de la identidad” (2013, 429). Una identidad cimarrona, por cierto, ya que en todo momento, según nos recuerda Juan García, “la resistencia que los cimarrones/as construyeron desde los palenques territoriales, tiene que ser la inspiración para organizar el diálogo con los otros y para pensar en la defensa de nuestros derechos como pueblo” (2020, 96).

Así que la identidad de los afrodescendientes de las Américas es asumida como un proceso de resistencia permanente por existir, un proceso que Juan Montaña sitúa dentro de los 8 minutos 46 segundos permanentemente repetidos a través de toda la historia afro; y entre ahogos y gritos, entre aquel “I can’t breathe” y “Black Lives Matter”, Montaña pone en

contexto este último *sonéo* al explicar: “La sociedad dominante tiene en su inventario de poderes religión, educación, ejército e historia para construir y afinar sus privilegios raciales. Nuestra lucha es por la importancia consciente de existir. Así nos importamos, así nos merecemos” (2020d).

Aunque puede haber los que prefieran pensar que la tragedia de George Floyd, Jr. pertenece solo, o principalmente, a las condiciones raciales de Estados Unidos, Juan Montaña sabe y siente que aquellos 8 minutos 46 segundos son suyos porque son de todos los afrodescendientes. Sin duda, el pensamiento de Montaña se ha alimentado de las palabras del Abuelo Zenón, quien enseñaba: “las comunidades de origen africano, somos un sola nación cultural, un solo pueblo, pues por encima de las fronteras, compartimos un mismo territorio, una misma sangre, una misma historia y por eso compartimos el mismo olvido por parte de los que ayer, nos separaron” (en Porras et al. 2012, 19). Si bien es cierto que esas palabras se referían en primera instancia a la Región Afro-Pacífica de Ecuador y Colombia, Montaña las retoma diaspóricamente: “Son tantas sangres, pero todas tributarias una sola. Se renueva el sentido comunitario en las Américas y contiene eso de que la injusticia con el otro común en cualquier país del continente también la recibo como propia y contra mí” (2020b).

De manera que, Juan Montaña recoge el nombre de George Floyd, Jr. y lo resignifica, lo contextualiza, lo valora como propio porque ve su propia imagen, su propio reflejo en ese nombre que anuncia dolorosa y fatídicamente el potencial de que aquellos 8 minutos 46 segundos también serán los últimos del mismo Juan Montaña en alguna esquina de *Mandela's Country*. Pero, Montaña sabe —y vale la repetición— que “It’s not as simple as talkin’ *jive*, just to stay alive”. El *jazzman* comprende visceralmente el poder de la palabra y del acto de (re)significarla, precisamente porque el poder permea los significados y estos son una fuente mayor del poder social. En efecto, luchar por el derecho a significar resulta central para la (re)estructuración del mundo social y físico en que vivimos (Escobar 2008, 14).

No debemos pasar por alto lo que Montaña escribió pocas semanas después de haber escuchado por primera vez el nombre de George Floyd, Jr., después de haber (re)vivido los 8 minutos 46 segundos que captan toda la historia afrodiaspórica de las Américas. Los nombres, pues, sí importan:

Defendemos nombres, aquellos que nos son necesarios, por resguardo simbólico de lo épico libertario, por el largo momento creativo o por el tiempo impostergradable de la reconstrucción social. El nombre tiene fuerte contenido político y a la vez es corriente cultural. [...] Los nombres para la diáspora afrodescendiente amplían el límite del origen nacional al internacionalismo cimarrón. Si nombramos a Malcolm X, Manuel Zapata Olivella, Marielle Franco o Juan García Salazar más que sus biografías nos acercan sus conexiones con nuestro factor de resistencia política, cultural y comunitaria. Es la lumbre permanente en la proa del *bongo* de nuestra Historia. (2020b)

Y a fondo de este *sonero* de Montaña, con acompañamiento de otros *soneros* que también le cantan a George Floyd, Jr. se escucha la voz/lanto/grito de Frantz Fanon tarareando que “el racismo no se esclerotiza” (en Montaña 2020d). “I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”.

Al contemplar aquella imagen de la rodilla del policía que aplastaba el cuello de George Floyd, Jr. en pleno día, Juan Montaña no deja lugar a dudas de su significado histórico ya que desentierra los esqueletos de tantas víctimas (y victimarios/as) de la misma rodilla, aunque la forma de esta cambia y fluye según las circunstancias: rodillas, látigos, sogas, armas, cadenas, fuego y un largo y angustioso etcétera. ¿Habría estado escuchando el *jazzman* a Billie Holiday, la Dama de los Blues, cantar “Strange Fruit” grabado en 1939 mientras procesaba internamente los horrores que su sangre/familia/raza/él sigue sufriendo? Escuchemos con Juan:

<i>Southern trees bear a strange fruit</i>	(De los árboles sureños nacen frutos extraños)
<i>Blood on the leaves and blood at the root</i>	(Hay sangre en las hojas y sangre en las raíces)
<i>Black bodies swinging in the Southern breeze</i>	(Cuerpos negros que se mecan en la brisa del Sur)
<i>Strange fruit hanging from the poplar trees.</i>	(Frutos extraños colgados de los álamos). ⁶

El esperpento tal vez mayor de los efectos nocivos del racismo sistémico tan patente en “Strange Fruit” y en los 8 minutos 46 segundos

6. Esta canción fue escrita originalmente en 1937 por Abel Meeropol, en plena época infame de Jim Crow de EE. UU.

que nos obligan a confrontar a nuestros esqueletos pasados y presentes, sin embargo, subsiste hasta en el aire que respiramos (“I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”) como Montaña advierte no tan metafóricamente:

El racismo se mide en baja escolaridad, mala calidad de la educación, programas de salud de lástima y el desempleo es la subida vertical de la desesperación. [...] Es la política como se la entiende por estos meses, es un acuerdo entre plantadores del norte centro y sur, para que las barracas jamás dejen de serlo. (2020b)

¡Ay, “las reverberaciones” de aquellos primeros llantos atorados que Glissant lamentaba! (5).

Montaña ha sido categórico en lo que respecta a la ubicuidad de esa implacable plaga que no nos suelta y, por lo tanto, el *jazzman* asume esos 8 minutos 46 segundos como suyos; no hay cómo desconocerlos o despersonalizarlos. Atento siempre a otras voces y a otros sonos, él continúa su *jam session* así: “Parafraseando la juventud territorial urbana: ¡lo que es con aquellos es con nosotros! O aquello que es con las vidas negras de allá también es con nuestras. [...]. Las opresiones son transeccionales, por eso ‘tu problema es mi problema’ y ‘tu bandera muy bien podría ser la mía’. Si no se entienden los camajanes del Estado-plantación triunfa” (2020d).

No estará de más recordar aquí un informe preparado por el Banco Mundial (2018) en que se lee: “Hasta hace un par de décadas los afrodescendientes no se incluían de forma regular en las estadísticas de la mayoría de los países, por lo que buena parte de sus situaciones y necesidades se desconocían o eran ignoradas” (Freire et al. 2018, 14). ¿No será que “I can’t breathe” ha de escucharse como un grito en clave de “*I am here*”, “*I exist*”, “*I am Somebody*”? Nina Friedemann, la importante antropóloga de Colombia observaba que “Hoy como ayer el desafío de los grupos negros es sobrevivir. La hazaña increíble es que para lograrlo han inventado no solo nueva poesía, danza, música y teatro, sino diversos modos culturales y sociales” (en Lozano Lerma 2016, 194). De nuevo, la voz de Nina Simone vibra dentro de nosotros con su “It’s not as simple as talkin’ *jive*, just to stay alive”.

Juan Montaña, *jazzman*/sonero/activista, nunca ha vacilado al asumir enérgica, lúcida y creativamente ese desafío de sobrevivir que Friedemann y Simone destacan. No en vano enseñaba Juan García Salazar que

“Si algo queremos recuperar de la esclavitud, sin duda, es la resistencia” (Lozano Lerma 2017, 278).

Sean los que sean aquellos “diversos modos culturales y sociales” mencionados por Friedemann, todo apunta a esa misma resistencia como ya he repetido varias veces. Además, en esa apuesta por resistir para no solo sobrevivir, sino también por (re)existir, se encuentra la coherencia y la sincronía de una suerte de pedagogía insurgente que fluye por las sangres y voces afrodiaspóricas. Así leo y escucho el *son* de los 8 minutos 46 segundos de Juan Montaña, el mismo que teje y entreteje sus *soneros* con los de otros *soneros* como Frantz Fanon, por ejemplo. “El antirracismo es lírica combativa, cantada y necesaria; pero también debe comprender mejor la genealogía de aquellos que enfrenta”, advierte Montaña primero y luego su referencia a Fanon que puntualizó en 1956 que ‘El racismo, lo hemos visto, no es más que un elemento de un conjunto más vasto: el de la opresión sistemática de un pueblo’” (Montaña Escobar 2020d).

Hay los que quisieran neutralizar y silenciar las voces cimarronas de Montaña y de muchos otros *soneros* al emplear sus propios “diversos modos culturales y sociales” de autodefensa y negación, pero al *jazzman* no se le escapa nunca la claridad de la memoria colectiva afro. Por eso, su respuesta a esos atentados contra la humanidad de los afrodescendientes retumba con un tam-tam de alerta: “Unas sofisticaciones mediáticas convierten lo evidente en retahílas analíticas. Pero los asesinatos de personas negras son reales, trágicamente reales, en Estados Unidos, Brasil y Colombia. También en Ecuador y Honduras, aunque con baja noticiosidad” (2020b). Y para que sus lectores/escuchas no se confundan de clave, Montaña afina su *sonero* repiqueteando con lo siguiente:

en Ecuador, el racismo no solo está en las instituciones del Estado que no garantizan los derechos consagrados en la Constitución, el racismo está en cada rincón: en la televisión, en la palabra, en el deporte, en los chistes, en la vida cotidiana. El racismo está presente cuando no puedes caminar en tu ciudad o en tu barrio sin ser visto como sospechoso o sospechosa; está cuando puedes ser atacado, golpeado y humillado sin que nadie haga nada; o incluso puedes ser asesinado, asesinada; todo esto solamente por el color de tu piel. (2020b)

Y de nuevo el ensordecedor llanto estalla: “I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”.

El *jazzman* es un artesano de la palabra porque comprende que la palabra es poder y, sobre todo, sabe que la palabra ya está suelta (véase Padilla y Montaña Escobar 2018). En otras ocasiones he comentado las tensiones entre el lenguaje del poder y el poder del lenguaje (Handelsman, “Literatura e interculturalidad ...”), y Juan Montaña se ha comprometido a (re)componer su *son* de 8 minutos 46 segundos con la palabra suelta, con aquella semilla de las voces ancestrales que hace mucho esperan liberarse definitivamente de aquel “libro de cuentas con sus precios” que Glissant había denunciado cimarronamente. Vale recordar al Abuelo Zenón que enseñaba:

En estos tiempos donde se nos habla mucho de lo que no somos y poco de lo que somos, resulta vital mantener viva la palabra de los mayores, como referente de lo que fuimos, como guía para reflexionar lo que somos ahora y como apoyo para construir lo que necesitamos ser mañana. (Ortiz Prado 2018, 54)

Pero la lucha por recuperar esa palabra de los ancestros resulta dura al tomar en cuenta las estructuras tradicionales del poder colonial que reconocen una sola gramática, la misma que sigue asfixiando a todas aquellas que amenazan con “descolonizar la mente y desalienar la palabra alienadora y volver a la palabra viva, recrear el lenguaje, el pensamiento y la rebeldía para rescatar valores perdidos y espirituales”, según planteaba Manuel Zapata Olivella (en Cariño et al. 2017, 529). En efecto, Zapata Olivella siempre había insistido en la centralidad de la palabra como recurso de poder, un poder que se tenía que conquistar en el camino a la liberación, tanto corporal como epistémica.⁷

Por su parte, Montaña ha constatado que “cada abuelo y abuela fueron (aun lo son) la biblioteca que los Estados olvidaron destruir [...]” (2018a, 104). Por eso, aquellos primeros llantos atorados que se escuchaban desde las entrañas de los barcos negreros no hemos de tomar como señal de impotencia. Todo lo contrario puesto que son los primeros testimonios de un cimarronaje naciente e inagotable que en su conjunto sirven

7. Para una mayor elaboración de este tema, véase el capítulo VI (“Territorios y guardianes de la memoria colectiva: Lecciones aprendidas de Juan García Salazar, Antonio Preciado Bedoya y Juan Montaña Escobar”) de mi libro *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador. Encuentros y desencuentros en tensión* (Handelsman 2019, 187-214).

de “[...] guardiana del secreto/del mar y nuestras propias singladuras,/de nuestras propias brújulas,/de nuestro propio rumbo/de nuestros propios remos”, según ha cantado el poeta Antonio Preciado (2006, 244-7).⁸

No es una casualidad que Pierre Bourdieu haya comentado que “there are no neutral words”; es decir, no hay palabras inocentes (1991, 40). Juan Montaña conoce esa realidad y la siente visceralmente, situándola en pleno centro de las luchas de resistencia de la actualidad. Al ponderar nuestros tiempos convulsionados a los cuales responden los movimientos de Black Lives Matter de muchos países, el *jazzman* suena su protesta: “Bonita paradoja para derrotar el olvido y la ceguera cotidianos: *Black Lives Matter*. La plantación responde con desdoro: *White Lives Matter*” (2020c).

En efecto, las palabras marcan toda una historia de luchas por controlarlas o por liberarse de ellas y de sus múltiples significados. De ahí, Montaña no deja lugar a dudas al advertir a sus lectores/escuchas: “*Negro* fue el calificativo sistémico para enunciar el racismo contra las personas africanas. Aunque el cimarronismo cultural le ha dado la vuelta efectiva, los grupos racistas, según el interés de opresión política, nos disputan el signifiante (el conjunto ideológico de la representación) y el significado (el simbolismo del signifiante). ¿Por cuánto tiempo se desconcertaron con el *black is beautiful?*” (2020c).

No nos equivoquemos, sin embargo, en el fondo Montaña comprende que apropiarse de la palabra es un acto decolonial y epistémico, el mismo que le permitirá contar y resignificar las historias ausentes de los registros oficiales del poder. En este sentido, Edizon León ha puntualizado que “el cimarronaje no es únicamente una forma de devolverse, tomarse o construir la libertad, sino es un hecho de ‘volverse’ humanos, de darse humanidad, de volver a ser Seres existentes, visibles” (2015, 213).

En el contexto específico de Black Lives Matter, los últimos 8 minutos 46 segundos de vida de George Floyd, Jr. esperan las palabras que los llenarán de sus propios contenidos para, así, completarlos de significados de casa adentro. No creo exagerar al insistir que toda la obra de Juan Montaña es un continuo y permanente *son* de estos mismos 8 minutos 46 segundos que a través de toda la historia afrodiaspórica representan una

8. Estos versos vienen del poema que Preciado tituló “Poema para ser analizado con carbono 14” que se encuentra en *Antología personal*.

suerte de ausencia producida por los inacabables crímenes de lesa humanidad. “Así se compone un *son*” diría el *jazzman*,⁹ un *son* que da voz a todo un proceso de “reconocer, reafirmar y poner en vigencia las identidades, [...] entendido como un espacio para recuperar la palabra y hablar de nosotros mismos, con nuestras propias voces sobre lo que somos, dejando de lado lo que los otros dicen [o no dicen] que somos” (García Salazar y Walsh 2017, 98).

UN NUEVO SONEO PARA SEMBRAR MEMORIAS ANCESTRALES: DESAPRENDER PARA (RE)APRENDER

Pero el *son* de Juan Montaña no termina todavía, ni tampoco mi intento de acompañarlo con este modesto *soneto* mío. En un artículo que Montaña publicó en *El Telégrafo* de Guayaquil en 2017 titulado “La negritud del siglo XXI”, él proponía que “La continuidad de nuestras acciones por la plenitud de derechos no dependerá de novedades académicas o la aceptación política de las organizaciones progresistas de nuestras reflexiones críticas, para nada, ‘el largo de la pisada’ será consecuencia de cuanto produzca la siembra de pensamientos”.¹⁰ En el caso particular de Juan Montaña, esa “siembra de pensamientos” no se acaba con sus escritos de opinión o sus publicaciones periodísticas, una muestra de la cual he tratado de resaltar en estas páginas por su lucidez y constancia, y por su capacidad de entretener historias, vivencias y saberes simultáneamente similares y disímiles según la mejor tradición afrodiaspórica de la araña Ananse.¹¹ De hecho, ese tejido de reflexiones y representaciones comprendido como un *corpus* identitario desde y a través de la palabra suelta, y con miras siempre hacia la (re)existencia, tal vez llegue a su plenitud con sus obras de ficción,

-
9. Las dos colecciones de cuentos escritas por Montaña se titulan *Así se compone un son* (1999, 2008). Retomaré este tema más adelante en este ensayo.
 10. Este artículo fue publicado el 22 de abril de 2017 en la página de “Opiniones” de *El Telégrafo*, en la que Montaña tenía una columna semanal.
 11. Entre las muchas acepciones de la araña Ananse, cuyo origen viene de los Ashanti, me refiero a su poder simbólico que llegó a las Américas con los primeros esclavos y que veían en la araña sabiduría, creatividad y la capacidad de engañar a los opresores. Además, el tejido que Ananse hilvana a lo ancho y a lo largo de las Américas representa unidad y solidaridad entre los afrodescendientes.

un género literario que el *jazzman* practica pero que muchas veces pasa por inadvertido entre el público lector.¹²

Hasta la fecha, Montaña ha publicado dos volúmenes de cuentos y una novela que él ha caracterizado como un “Thriller (afro)ecuatoriano”.¹³ Aunque no pretendo aquí hacer un análisis de estas tres publicaciones propiamente, sí voy a enfocarme en uno de los cuentos del segundo volumen de *Así se compone un son* y, más adelante, ofreceré unas reflexiones acerca de la novela.¹⁴ En ambos casos, pienso destacar cómo Juan Montaña concibe y escribe su ficción para complementar y completar mi lectura de su *son* de los 8 minutos 46 segundos.

Recordemos que los cimarrones a través de la historia luchan por su humanidad, es decir por su derecho a existir y a ser, como Edizon León ha propuesto y a quien cité en líneas anteriores. Sin duda alguna, Juan Montaña es un cimarrón precisamente porque desde hace mucho tiempo ha utilizado la palabra escrita como su arma de combate al defender esa humanidad. Juan García Salazar enseñaba que “transmitir lo aprendido por medio de la palabra es parte de nuestra tradición cultural de nuestro pueblo, así lo ordenan los mandatos ancestrales. La palabra es la herramienta más segura para transmitir lo que se guarda en la memoria colectiva de los pueblos y nacionalidades, a los que les fue negado el derecho a la letra” (García Salazar y Walsh 2017, 24). Y lo que se guarda en la memoria colectiva, y lo que resuena desde la escritura de Juan Montaña es que Black Lives Matter.

12. Aunque un análisis de las múltiples razones por el desconocimiento general de la narrativa de Montaña rebasa los propósitos inmediatos de este ensayo, me limitaré a señalar que la falta de un sistema efectivo de distribución y *marketing* por las editoriales consta como un obstáculo mayor, el mismo que afecta negativamente a muchxs escritores del Ecuador. Además, me atrevería a sugerir que un impedimento adicional, en el caso de la ficción del *jazzman*, será una equivocada noción de que él es un escritor relevante principalmente para lectores afro.
13. Véanse: *Así se compone un son*, vol. 1; *Así se compone un son*, vol. 2; *El bisnieto cimarrón* de F. Dzerzhinsky. *Thriller (afro)ecuatoriano*.
14. Para leer algunos estudios míos más elaborados de varios cuentos y la novela de Montaña, véanse: *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador* (2005, 69-111); *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador. Encuentros y desencuentros en tensión* (2019, 63-94; 187-214); “El bisnieto cimarrón de F. Dzerzhinsky. *Thriller (afro)ecuatoriano*, una novela de Juan Montaña Escobar”, *Kípus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 47 (enero-junio 2020): 139-43.

En lo que respecta específicamente a su ficción, el *jazzman* complejiza esa humanidad al máximo, superando rancios exotismos y estereotipos que siguen deshumanizando a los afrodescendientes. El investigador, Javier Eduardo Pabón, acierta al puntualizar que Montaña “recupera las voces de los protagonistas de la historia y las actualiza con una nueva voz propia” (inédito: 122).¹⁵ Como se verá a continuación, esa recuperación y actualización de voces emerge con fuerza en el cuento titulado “El último carajo del general” (Montaña Escobar 2008, 181-201).

Frente a una historia oficial que con demasiada frecuencia ha minimizado o distorsionado —cuando no ha borrado por completo— el protagonismo (es decir, las voces) de muchos afrodescendientes, Montaña recurre a la ficción donde la imaginación abre posibilidades otras de reflexión y representación. Su propósito como escritor cimarrón está claro: “Si no existe [el protagonismo] o no está próximo a existir, entonces lo reinventamos” (2018b).¹⁶ No estará de más repetir aquí con Juan García Salazar que “los pueblos de origen africano tuvieron que reconstruir su identidad y cultura a partir del dolor de la dispersión y deshumanización” (García Salazar y Walsh 2017, 84-5).

Stuart Hall enseñó hace tiempo que “los sujetos de lo local, del margen, solo pueden entrar en la representación [...] recuperando sus propias historias ocultas. Tienen que procurar narrar, nuevamente, la historia, pero esta vez de atrás para adelante”. Luego, Hall continuó insistiendo que no se puede

describir los momentos de nacionalismo colonial olvidando el momento en el cual los sin voz descubrieron que, efectivamente, tenían una historia que contar, que tenían lenguajes que no eran las lenguas del amo, ni las lenguas de la tribu. Se trata [...] de un momento enorme. El mundo comienza, en ese mismo momento, a descolonizarse. (2013, 530)

15. He tomado esta cita del manuscrito original (p. 122) del nuevo libro de Pabón que pronto será publicado por la editorial Abya-Yala de Quito con el título, *A tres voces: poesía, tradición oral y pensamiento crítico de la diáspora en el Ecuador*.

16. Para los escépticos que quisieran deslegitimar la creación de Montaña de “nuevos sentidos acerca de la condición afro” por haber recurrido a la ficción e imaginación, Stuart Hall ha anotado que “la identidad cambia de acuerdo a la forma en que la pensamos, escuchamos y experimentamos” (2013, 423). La referencia aquí a “los nuevos sentidos acerca de la condición afro” viene de Gustavo Abad (2013).

Yo añadiría a esta reflexión de Hall lo que Juan García señalaba (y que cité previamente): “Para los mayores, la historia arranca en el momento en que empezamos a ser personas” (Viveros 2018, 29-30).

En efecto, “El último carajo del general” ejemplifica la medida en que Montaña se ha comprometido a contar historias y devolverles a sus personajes la condición de ser personas, algo que George Floyd, Jr. —junto con todas y todos los George Floyd habidos y por haber— no alcanzó a probar a plenitud. El cuento se basa en la historia del general Eloy Alfaro y la Revolución Liberal que él lideró en 1895, fecha en que nació el Ecuador moderno. El acierto del cuento, sin embargo, radica en la manera en que Montaña (re)inserta a los afrodescendientes en la historia nacional como protagonistas o, si se prefiere —y para seguir el ritmo del tam-tam de este ensayo/sonéo— la manera en que les devuelve aquellos 8 minutos 46 segundos borrados de muchas historias, cuando no de todas.

Recurrir a la historia para completar la misma desde la ficción corresponde perfectamente al proyecto pedagógico y cimarrón de Montaña. En primer lugar, él sabe que “Ser negro o negra no es un dato de la biología sino de la historia” (Lozano Lerma 2016, 210). En cuanto a la historia nacional en concreto, el *jazzman* seguramente ha escuchado a su mentor, Juan García Salazar, el mismo que ha puntualizado en 1989 en su tesis de master en Historia de la Johns Hopkins University: “El absoluto desconocimiento que la historia oficial muestra sobre los negros y las negras ecuatorianas/os sumada a la negación de su papel en la historia nacional [...] ha hecho de los propios negros/as o afro-ecuatorianos/as elementos extraños a ellos mismos y ellas mismas” (2020, 30).

Frente a ese desconocimiento general de la amplia participación de los negros durante la época alfarista y la lucha de las fuerzas del liberalismo “que se prolongará a lo largo de treinta y tres años desde su fase insurgente (1883-1912) hasta la derrota de la Revolución de Concha (1913-1916)” (Sylva Charvet 2010, 78), Montaña inicia su cuento en los últimos momentos de vida de Alfaro, mientras escuchaba los gritos de una multitud alocada que se preparaba para sacarlo de la prisión y arrastrarlo por las calles de Quito antes de matarlo salvajemente en 1912. Además de aquellos gritos, lo que más le inquietaba a Alfaro en estos últimos momentos fatídicos fue una voz que sonaba desde su memoria como presagio: “Algún día, general el único dolor que sentirá será el causado por el mal recuerdo

de quienes realmente le apreciaron y por su promesa incumplida” (2008, 181).

Lo genial del cuento es que todo gira en torno al momento mismo, en octubre de 1882, cuando Silverio Macondes, un campesino afro de la provincia de Esmeraldas, el que tres veces se había negado a unirse al general Alfaro y que finalmente aceptó, pero bajo una sola condición: “Mi pedido coronel José Eloy Alfaro, es que cuando triunfes se terminen los padecimientos de los conciertos, mis parientes, en toda la República. Además, tu Gobierno les dará un pago por el trabajo que nunca dejaron de cumplir con honrosa puntualidad y talento como si la obra fuera de ellos y no ajena. Así los parientes se irán a vivir adonde quieran” (194-5).

Al aceptarle el pedido mientras decía que “Te daré por escrito lo que hemos acordado”, Silverio Macondes respondió contundentemente:

A la mierda los papelitos, coronel. Escuché tu palabra, la entendí. Muy bien la entendí, se guardó en mi memoria y en la de los Ancestros. Eso es lo más sagrado que acarrearás contigo coronel José Eloy Alfaro, por ahora con sosiego. Pero ni muerto podrás soportar el dolor de la palabra incumplida. Ni muerto encontrarás paz, si perviertes el color de tu palabra. (195)

Con una estructura narrativa y temporal de zigzagueo, parecida a un *son* cuyos *sonetos* entran y salen intermitentemente, Montaña reconstruye un episodio de la historia nacional, pero esta vez desde una memoria ancestral que no se olvida de aquella promesa incumplida. De hecho, es a partir de esa memoria que Montaña logra devolverle a Silverio Macondes su plena humanidad, combinando su valentía de guerrero mambí con una vulnerabilidad arraigada en el vaivén de un sinnúmero de promesas incumplidas responsables por toda una historia de ilusiones y desilusiones, de culpabilidades ajenas y propias. En efecto, esa es la parte de la historia que el *jazzman* capta incisivamente en “El último carajo del general”. Advierte la voz narrativa del cuento: “Ellos eran la guerrilla mandinga que un historiador describió en sus escritos, pero luego arrepentido borró para no endosarle gloria a unos negros venidos de no se sabía dónde” (195).

Más que la gloria, lo que le interesa a Montaña como cuentista es restituir en el personaje su condición de ser humano como actor de la historia por una parte y, por otra, inculcar en los lectores una sentida conciencia de dicha humanidad. Silverio Macondes, claro está, es un personaje

de ficción, pero al mismo tiempo sirve para *afrobetizarnos* a todos, sensibilizándonos de una cosmovisión que viene de las memorias ancestrales y permea las de hoy.¹⁷

Silverio es el hijo del liberto Melquíades Macondes, “constructor de naciones y pueblos, guerrero malinké (184), y durante todo el cuento la voz silenciosa del padre liberto lo guía y le reprocha, según las decisiones tomadas y por tomar de Silverio. En la segunda ocasión de haber conversado con Alfaro, este ya proclamado Jefe Supremo y en guerra contra el gobierno de Quito, Silverio “Recordó las veces que su padre esquivó propuestas militares, que otros aceptaron y regresaron lisiados, se quedaron pudriéndose en valles serranos o se ahogaron en algún río costeño” (185). Así que la memoria, por segunda vez, pudo más que las palabras inmediatas del General:

- ¿Por qué no viene con nosotros?
- No es mi guerra. [...]
- [...] ¿Cuál es su patria?
- Mis ancestros que pueblan estas tierras hace siglos, ellos son la auténtica patria. (185)

Al aceptar finalmente juntar fuerzas con Alfaro después de una importante derrota militar del general en 1882, y a pesar de las advertencias del padre Melquíades, el resultado inmediato de su decisión fue que el gobierno le confiscó a Silverio su finca, y su esposa que estaba encinta “malparió y fue obligada a servir a la familia del gobernador” (187). Inicialmente Silverio estaba dispuesto a aceptar los sacrificios y sus consecuencias porque había confiado en la promesa de Alfaro de terminar definitivamente con el sistema oprobioso del concertaje, el mismo que había reemplazado la esclavización, relegando la abolición de los esclavos de 1822 y la manumisión de 1851 a otras promesas incumplidas. Con el paso de los años y el aumento de muertos entre sus compañeros, el narrador del cuento explica:

17. Para una explicación más detallada de la *afrobetización*, véase a Javier Eduardo Pabón (inédito, 96-7).

Veinticinco años cumplidos apenas y ya padecía el agobio de las muertes en combates desiguales de sus amigos, sufría el abandono de la tranquilidad de los buenos motivos para tanta muerte, no podía con el peso de la conciencia por haber desobedecido los consejos del padre. (188)

Silverio Macondes es un personaje/hombre de conciencia, de sentimientos nobles y de una autoestima que provoca admiración entre sus pares; es un hombre pensante que se reconoce en la historia de su pueblo, en la memoria ancestral. También es un cimarrón que se había entregado en cuerpo y alma a la lucha, no a la de Alfaro o del liberalismo exactamente, sino a la de “la libertad sin condiciones para los conciertos” (200).

Después de años de pelear, Silverio se dio cuenta de que era tiempo para retirarse y, en el momento del clímax del cuento, cuando le anuncia a Alfaro su decisión, Silverio le dice: “Me harté de sus coroneles hacendados, pero ya no importa. Pasaba a despedirme y recordarle el pago de su promesa” (200).

En momentos antes de comenzar el retorno a sus respectivas casas, Silverio comunica su decisión a los compañeros, indicándoles: “Voy a comprobar que la palabra del general Eloy Alfaro tiene sello sagrado. Él hizo su promesa ante nuestros Ancestros y sé que tiene serenidad en el alma para no engañarse con los miedos de sus alianzas. A los Ancestros no se les miente” (198). Pero este anuncio junto con su última conversación con Alfaro venía con no poca ansiedad y angustia: “Desde que se estableció el campamento, Silverio Macondes estaba hundido en el sopor de recuerdos que no le correspondían a él, sino a la memoria de su padre que llegaba a visitarlo como a pedirle explicaciones por los muertos sin provecho de esta guerra que había hecho suya” (196). Lamentablemente, Eloy Alfaro no comprendió a Silverio al escucharlo advertir: “Sepa, general, que no temo a ninguna muerte, sino a los sagrados muertos de mi conciencia” (201).¹⁸

18. No fue hasta que Alfaro gritó su último carajo, momentos antes de ser arrastrado por las calles que entendió que había traicionado a los únicos fieles que habían creído en su palabra, la misma que sacrificó por los intereses creados de ciertos sectores del poder político y económico del país. ¿No será que ese carajazo simboliza un acto de arrepentimiento al reconocer la plena humanidad y lealtad de los conciertos y, al descubrir esta verdad, Alfaro también logró (re)encontrar su propia humanidad, la que le había convencido a Silverio Macondes a confiar en él? En efecto, lo que le interesa a Juan Montaña como creador es humanizar a sus personajes y no venerar

Después de despedirse del general, “Silverio no volvió la vista hacia atrás. Apenas empezaba la tarea más asqueante de cualquier guerrero: recuperar la fe en sí mismo y aprender a vivir con las malas señales del destino” (201). Así que la verdadera tragedia del cuento no es el asesinato de Eloy Alfaro, sino la deuda que todavía los afrodescendientes esperan cobrar a lo largo y a lo ancho de las Américas. Por eso, “Los muertos resuellan en sus oídos por la paz negada a los parientes conciertos. No solo eran los de estos días, más bien eran generaciones de guerreros que le atestaban la sangre caliente de este momento, que se sintió desolado al ver una estela de cadáveres inútiles hasta el fin del páramo [...]” (197).

Seguramente, Erika Sylva tenía en mente esa deuda al referirse a la paradoja histórica de la provincia de Esmeraldas. Aunque a través de toda la historia del Ecuador, Esmeraldas ha sido cuna de muchas de las primeras luchas libertarias e independentistas (como fue el caso de la Revolución Liberal destacada por Montaña en “El último carajo del general”), Sylva ha anotado que “a inicios del siglo XXI continuaba siendo una de las más postergadas, lo que se transparentaba en la alarmante precariedad y exclusión en la que continuaba viviendo su población negra, también debido al persistente racismo que se registraba aun en la sociedad ecuatoriana (2008, 83).

Y con esto, otros muertos lejanos y cercanos resuellan en nuestros oídos de hoy por la paz negada: “*I can’t breathe*”, “*I can’t breathe*”, “*I can’t breathe*”.

SONEO PARA (RE)PENSAR CIMARRONAJES CASA ADENTRO, CASA AFUERA

Se me ocurre que “El último carajo del general” le ha servido al *ja-zzman* como preludio de su revisión de las historias oficiales de la Revolución de Carlos Concha que comenzó en 1913, poco después del asesinato de Eloy Alfaro. Sin entrar yo en detalles sobre dicha revolución, Montaña ha escrito “Cuatro negros pelagatos. Breves capítulos de la Revolución de Esmeraldas” para contrarrestar las nociones generalizadas de las causas de ese conflicto. De la manera más contundente, él insiste que fue en realidad

a héroes deshumanizados debido a su propia mitificación.

una guerra antiesclavista más que un conflicto entre facciones de liberales, por lo menos en lo que respecta a la participación de los afrodescendientes.¹⁹ De ahí la pertinencia del cuento de Montaña en el cual puso de relieve la centralidad de la promesa incumplida, el eje en torno al cual toda la historia afro sigue girando.

De acuerdo a la buena, pero dolorosa tradición de Silverio Macondes y su padre Melquíades, al ponderar esa revolución antiesclavista y esmeraldeña (1913-1916), Montaña sembró una espinosa pregunta fundamental: “Cada individuo cimarrón [...] debió preguntarse, con igual o mayor énfasis, el injusto porqué de las haciendas infinitas [...] y a ellos ni el breve espacio para la sepultura” (2019a, 6 julio 2019).

Esta misma injusticia social junto a la referencia a los cimarrones nos conduce a la reciente novela del *jazzman*, *El bisnieto cimarrón de F. Dzerzhinsky, Thriller (afro)ecuatoriano* (2019). Juan García ha señalado que “son las nuevas generaciones que están pensando el significado de cimarrón como ser de resistencia. El cimarronaje pasa a ser una herramienta para repensarnos, para usar esta actitud de desobediencia y resistencia en el ahora. Pero eso no implica desligar el acto y actitud de desobediencia y resistencia contemporánea de la historia y de la memoria colectiva” (García Salazar y Walsh 2017, 168).

Brevemente, el argumento de *El bisnieto cimarrón de F. Dzerzhinsky* nos inserta en el conflicto de las FARC de Colombia, junto a sus inevitables incursiones en el Ecuador durante los últimos años del siglo pasado.²⁰ A pesar de ser una novela de ficción, con los referentes reales del texto (es decir, los nombres de ciertos actores de los archiconocidos eventos del conflicto), Montaña reconstruye una historia dolorosa y trágica al contar la vida de Omar Makwassé, un individuo cincuentón que por varias circunstancias de la vida fue incorporado en un mundo de espionajes internacionales. Primero, fue reclutado durante sus días universitarios por unos operativos rusos, y luego, después de unos años de una aburrida

19. Montaña publicó estos “Breves capítulos” en siete entregas de un total de veintinueve capítulos en *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo* entre el 15 de junio de 2019 y el 13 de julio de 2019. Ver <https://www.revolución.org>.

20. Para una reseña/propuesta de lectura más amplia, véase Michael Handelsman, “*El bisnieto cimarrón de F. Dzerzhinsky, Thriller (afro)ecuatoriano*, una novela de Juan Montaña Escobar” (2020, 139-43).

jubilación, de nuevo se dejó convencer que la clandestinidad y una vida de subterfugios y conspiraciones constituían su razón de ser.

Como la novela explica, Makwassé, el espía, fue entrenado y formado en la vieja escuela de Félix Edmundovich 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 bisnietos 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, quizás por el hechizo de los 250 mil dólares de sueldo, Makwassé se dejó convencer; aceptó ser el gerente operativo de una empresa cuyo cliente era las FARC.

Evidentemente, hay algunos paralelos o coincidencias notables entre Silverio Macondes y Omar Makwassé, el bisnieto cimarrón. Los dos dudan de participar en conflictos aparentemente de otros; ambos ignoran los consejos ancestrales al aceptar intervenir en dichos conflictos; tanto Silverio como Makwassé cargan con el peso de su desobediencia en forma de un sentido de culpabilidad que no deja de atosigarlos. Mientras Silverio tuvo que lidiar con el razonamiento del héroe nacional Eloy Alfaro, Makwassé se dejó convencer por algunos discípulos descarrilados de otro héroe, Félix Edmundovich Dzerzhinsky (1877-1926), un héroe revolucionario bolchevique que fundó y dirigió a los chequistas de la Unión Soviética.

Esas convergencias narrativas me permiten proponer que los dos personajes son iteraciones de una suerte de arquetipo afro que nace con los primeros *muntus* en las Américas y continúa en la persona de George Floyd, Jr. De nuevo, se patentiza cómo Montaña emplea aquella promesa

negada y todavía pendiente para hilvanar épocas y experiencias y, al mismo tiempo, combinar la historia y la ficción para recuperar la condición humana de los afrodescendientes. Sin embargo, referirme a un arquetipo no ha de sugerir alguna artificialidad o mitificación del negro en la ficción del *jazzman*. Todo lo contrario; los personajes que llenan las páginas de ficción de Montañó se caracterizan por sus imperfecciones y vulnerabilidades, cualidades que emergen de las contradicciones inherentes a la condición humana.

He de enfatizar, pues, que dichas imperfecciones y vulnerabilidades no han de implicar una estereotipada pasividad o debilidad de carácter, ni tampoco una falta de voluntad de luchar, resistir y (re)existir. Silverio Macondes, por ejemplo, pone de relieve el complejo tejido que constituye a un cimarrón frente a las múltiples fuerzas e influencias con(tra) las cuales tiene que (re)negociar constantemente. Así es el caso también de Omar Makwassé.

Desde el prólogo mismo de la novela, se lee que “Cimarrón es la resistencia cultural y política del liderazgo afroamericano y en *la confusión de adversarios*, en el caso del personaje principal *persevera en la equivocación de aliados y búsquedas de triunfos*” (3; las itálicas son mías). Esa es la tradición e historia a la que Makwassé pertenece, a esa “confusión de adversarios” y a esa perseverancia “en la equivocación de aliados y búsquedas de triunfos”. Juan García ha comentado al respecto:

el sentimiento de pertenencia se construye a partir de la raíz africana, pero el sentimiento de pertenencia tiene los valores aquí y unas actuaciones aquí y una interacción aquí. El sentimiento de pertenencia es básicamente luchar aquí en esta sociedad donde estamos insertados, pero si bien las raíces africanas son vitales en estos procesos, no son las únicas que alimentan la construcción de este sentimiento de pertenencia.²¹

De manera que la misma lucha interior que se observa en Silverio es la que caracteriza a Omar. Asumir su pertenencia o identidad como afrodescendiente en el ahora (la contemporaneidad), pero sin desprenderse del ayer (la ancestralidad) mientras sigue persiguiendo cimarronamente

21. Citado por Edizon León (2015, 23-4) después de una entrevista con el maestro Juan García.

el cumplimiento de aquella promesa de plena humanización, resume las inmanentes tensiones entre vivir y luchar casa adentro y casa afuera. Lamentablemente, el racismo sistémico junto con el capitalismo salvaje que aun determinan las relaciones sociales de poder en todas partes dificultan, cuando no imposibilitan, el potencial de sintonizar “una relación con los antepasados [...] con unas prácticas culturales y políticas contemporáneas” (León 23-4).

A diferencia de Silverio que esperaba realizar esa sintonización entre casa adentro y casa afuera por medio del liberalismo y, así erradicar de una vez por todas los rastros de la esclavización que todavía marcaban a los afrodescendientes en Ecuador, Makwassé recurrió al internacionalismo soviético para luchar por la justicia social de todos y todas sin priorizar las relaciones de raza. Se suponía que un proyecto así concebido iba a ser incluyente y global. Sin embargo, al entrar en su segunda etapa de chequista, Makwassé descubrió que los bisnietos de Dzerzhinsky se habían extraviado, entregándose a otros intereses que traicionaban la promesa de un mundo más justo. En una conversación con Artemio, uno de sus jefes de operaciones, Makwassé expresa amargamente su decepción e inconformismo:

Ya no hay héroes, solo guerreros canallas peleando por causas inmorales. [...] Mira, qué mierda, Artemio, arriesgo la vida por una pavada de hijueputas que no me dejaría ni entrar a sus clubes si yo quisiera. Este mundo cambió hacia lo impensable: un capitalismo de ... ¿de qué? [...] Conclusión: se acabó la elegancia, la caballerosidad y el honor. El viejo Félix estaría asqueado. (73)

Como respuesta, Artemio confiesa: “Soy lo que dejaron setenta años de poder soviético: un amargo producto sin Dios, ni ley ni fe. Un facineroso agobiado por las contradicciones” (75). ¿Cómo navegar ese mundo de casa afuera siendo un bisnieto cimarrón? ¿Habrà salvación y esperanza de no renunciar a los mandatos ancestrales (in)visiblemente latentes en su nombre de origen africano? Un comentario que comparte con otra afrochequista revela que Makwassé no se ha perdido del todo: “Algún día te haré la narración de los ancestros —medio solemne— están en el frontispicio invisible del hogar que llevo conmigo” (106).

Más que algún superhéroe de un *Thriller*, de una novela de acción y de intriga, Makwassé emerge como un cimarrón en crisis con su con-

temporaneidad y, sobre todo, consigo mismo. Consciente de sus propias contradicciones, de sus principios en riesgo, se atormenta con sus dudas, según plantea la voz narrativa de esa “ficción”:

Tuvo miedo a ser capturado y morir en una celda después de un milenio. Morir en el crepúsculo final de esta niebla de profesión [...]. Shangó es esperpento manido de dudas. O sea él, confundido por un ser del ayer con Oggum. Si antes no creyó en el sino benéfico de la voluntad adquirida en la familiaridad con los orishas ahora sospecha de un engaño cruel. ¡Maldito, Artremio! (146)

En medio de ese estado de miedo y confusión, Makwassé sueña con uno de sus abuelos ancestrales que aparece mientras él estaba de regreso a San Lorenzo, Esmeraldas, su ciudad natal. Metafóricamente, después de años de ausencia, Makwassé se encuentra casa adentro y la voz del abuelo le asegura que “Estás en tu sitio Makwassé, estás donde debes estar cerca del río [...]” (154). El abuelo andaba con una barra negra de “guayacán pechiche”, un tótem seguramente por sus 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 de niños prodigio, terminación de reinados, matrimonios con otros pueblos y guerras. Todo ello estaba tallado en ese trozo de madera indestructible” (154-5).

Al terminar de contarle a Makwassé la historia de sus orígenes de afrodescendiente, “le extendió el madero” y le explicó que “de todos eres aquel que merece guardar el cuaderno ancestral de nuestro pueblo, en donde está la historia familiar. Eres el único, Omar, bendito seas, hijo” (155). A diferencia de la voz de Melquíades que reprochó a su hijo Silverio por haber desoído sus consejos, demarcando así los límites impermeables entre casa adentro y casa afuera, las palabras del abuelo de Makwassé tuvieron otro propósito.

En efecto, para Makwassé, despertarse del sueño era como un renacer, un reencuentro con casa adentro que no implicaba una ruptura con casa afuera, ni tampoco con las promesas del bisabuelo Félix Dzerzhinsky: “El papá Changó de los chekistas. El fundador de esta nueva raza de samuráis. De guerreros de sombras profundas” (170). Su abuelo afro, su *apapa*, símbolo de todos los ancestros de sangre, le enseñó que “ahora él guardaría la memoria física de la familia. Un legado que jamás abandona-

ría” (156). Gracias a ese reencuentro con los orígenes, con casa adentro, a Makwassé “le devolvió la fe en las cosas buenas de este mundo” (157), dejando abierta la posibilidad de la ya mencionada sintonización entre casa adentro y casa afuera.

Juan Montaña, sin embargo, no es un autor de simplezas o de desenredos narrativos inocentemente felices. Tampoco es Makwassé ingenuo, especialmente en vista de su experiencia con sus nuevos compañeros chequistas, los mismos que se han convertido en contratistas, dejando muy atrás las enseñanzas del bisabuelo Dzerzhinsky. Makwassé, en cambio, es un bisnieto cimarrón y, de acuerdo con el pensamiento cimarrón de Stuart Hall —y del jazzman también—, “La identidad no está en el pasado, esperando ser encontrada, sino en el futuro, esperando ser construida” (Hall 2013, 430).

Lógicamente, esa construcción con miras hacia el futuro será harto compleja, especialmente porque la promesa diferida, la que se evaporó en el último carajo del general Eloy Alfaro, y que fue ahogada durante los últimos 8 minutos 46 segundos de George Floyd, Jr., sigue dolorosamente ausente en nuestros días. Hall ha puntualizado que, según Marx, “estamos siempre inscritos e implicados en las prácticas y las estructuras de la vida de los demás” (348). Será cierto, pero la socióloga colombiana Betty Ruth Lozano Lerma advierte que “Descolonizarse significa un desprendimiento epistémico del conocimiento europeo, pensar la propia historia, pensar la propia liberación pero con categorías propias, no prestadas” (2016, 42).

Esta advertencia de Lozano no debe interpretarse como un llamado al aislamiento cultural o como un craso deseo fundamentalista. Más bien se refiere al proceso pedagógico que el maestro Juan García Salazar cultivaba al luchar cimarronamente por una efectiva y liberadora etnoeducación entendida en términos de desaprender para volver a aprender. Juan Montaña, el escritor, activista y pensador ha recogido las enseñanzas de Juan García como un mandato ancestral: “Nuestra tradición enseña que todo hombre o mujer que aprende de la palabra de los y las mayores, recibe al mismo tiempo, el encargo de compartir lo aprendido con las nuevas generaciones” (García Salazar y Walsh 2017, 24). Así es la escritura de Juan Montaña, así piensa y así comprende el sentido cimarrón de Black Lives Matter.

BLACK LIVES MATTER ES MÁS QUE TALKIN' JIVE

Es cierto que Omar Makwassé es un personaje de ficción, producto de la imaginación del *jazzman*. Pero nosotros, los lectores, especialmente los de casa afuera, nos quedaríamos cortos al no comprender que ese legado ancestral que el afrochequista guardaría y que nunca abandonaría es el mismo que el Abuelo Zenón compartía al recordarles a las nuevas generaciones de “volver a ser donde no habíamos sido” (Walsh 2018, 11). Ahí está la clave para saber escuchar el tam-tam que marca el compás de Black Lives Matter y que Juan Montaña ha asumido como una pedagogía ancestral de resistencia y (re)existencia: “Aquellas tres palabras resumen historias, muchas historias, de resistencia en las ciudades de cualquier país de las Américas, en los mediodías despiadados o en los atardeceres del desamparo cuando por fin se entiende que el Estado es un aparato político inservible para la gente negra de este preciso territorio” (Montaña 2020a).

¿Seremos los de casa afuera capaces de cumplir la promesa hasta ahora negada? ¿Hasta cuándo seguiremos tapando los oídos al sonar los llantos y gritos atorados de “I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”? Habrá una razón por la cual Juan Montaña terminó su *Thriller* (afro)ecuatoriano con una pregunta sin respuesta inmediata: “¿Comienza la resurrección, Omar Makwassé”? (214).

Resurrección de quiénes, me pregunto yo. Se me ocurre que la respuesta estará en ese último carajo de Alfaro que en George Floyd, Jr. siguió sonando con sus últimos respiros de “I can’t breathe”. Es decir, los dos habrán comprendido —el uno desde casa afuera y el otro desde casa adentro— que las respuestas siempre serán parciales y negadas hasta que los de casa afuera asuman la promesa incumplida como una suerte de mandato ancestral para, así, liberarse de una pandemia más letal que la del COVID-19. Me refiero, claro está, al racismo sistémico que es la semilla misma de aquellos “frutos extraños colgados de los álamos”, según cantaba Billie Holiday.

Así leo y entiendo a Juan Montaña Escobar, el *jazzman* de Black Lives Matter y su son de los 8 minutos 46 segundos. A los escépticos de todas partes que quieren relegar Black Lives Matter a una mera consigna de unos/as revoltosos/as que toman las calles para saquear y fomentar el desorden, les diré que Black Lives Matter es más que *talkin' jive*. Con

sus múltiples y simultáneos significados, emerge una pedagogía de (re) existencia que desde hace tiempo los afrodescendientes practican, mientras que muchos de nosotros y nosotras de casa afuera nos engañamos terca- mente al insistir que ese tema es solo cosa de negros. Pero, la promesa incumplida es de nosotros/as, y solo nosotros/as podemos cumplirla.

¿Comienza entonces una resurrección? Juan Montaña no supo lo que le pasó a George Floyd, Jr. hasta un día después del crimen. Tal vez su reacción personal, su testimonio si se quiere, nos ayuda a contextualizar y sentipensar mejor la pregunta:

Es insoportable y hay como una rabia consciente, antigua e insoporta- ble. Allá en Minneapolis, Minnesota, una rodilla le estuvo suprimiendo el aire durante ocho minutos hasta que ya no lo necesitó más. Aun no paro de escuchar *blues*, el volumen bajo, solo para mí, me facilita la repetición continua de *A change is gonna come*. En la versión de Sam Cooke, Aretha Franklin, Otis Redding y otros. Qué más da. *It's been a long long time coming, but I know A change is gonna come, oh yes it will.* ¿Será un axé premonitorio? (2020c)

Para esta última pregunta, solo los ancestros sabrán hasta cuándo durarán los 8 minutos 46 segundos: “I can’t breathe”, “I can’t breathe”, “I can’t breathe”. ❖

Lista de referencias

- Abad, Gustavo. 2013. “Juan García y Juan Montaña: Territorios distintos y narra- tivas complementarias desde la memoria afrodescendiente”. *lalíneadefuego* (13 enero). *Revista Chasqui*, n.º 120. www.ciespal.net/chasqui.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Traducido por Gino Ray- mond and Mathew Adamson. Editado por John B. Thompson. Cambridge: Polity Press.
- Cariño, Carmen, et al. 2017. “Pensar, sentir y hacer pedagogías feministas desco- loniales: Diálogos y puntadas”. En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insur- gentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 2. Editado por Catherine Walsh. Quito: Abya-Yala.
- Escobar, Arturo. 2008. *Territories of Difference, Place, Movements, Life, Redes*. Durham: Duke University Press.
- Freire, Germán, et al., eds. 2018. *Afrodescendientes en Latinoamérica: Hacia un marco de inclusión*. Washington D. C.: Banco Internacional de Reconstruc- ción / Grupo Banco Mundial.

- García Salazar, Juan. 2020. *Cimarronaje en el Pacífico Sur*, editado por Catherine Walsh. Quito: Abya-Yala.
- García Salazar, Juan, y Catherine Walsh. 2017. *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*. Quito: Universidad Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. 1997. Traducido por Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Instituto de Estudios Peruanos / Corporación Editora Nacional.
- Handelsman, Michael. 2005. *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador*. Quito: El Conejo.
- . 2019. *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador. Encuentros y desencuentros en tensión*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- . 2020. “El *biznieto cimarrón* de F. Dzerzhinsky, *Thriller (afro)ecuatoriano*, una novela de Juan Montaña Escobar”. *Kípus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 47: 139-43.
- . Inédito. “Literatura e interculturalidad. Una propuesta para posibles lecturas otras”. En *Historia de las Literaturas del Ecuador*. Vol. 11. Editado por Fernando Balseca y Leonardo Valencia. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Kaplan, Erin Aubry. 2020. “Everyone’s an Antiracist. Now What?”. *New York Times*. 6 de julio. www.nytimes.com/column/erin-aubry-kaplan.
- León Castro, Edizon. 2015. “Acercamiento crítico al cimarronaje a partir de la teoría política, los estudios culturales y la filosofía de la existencia”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Lozano Lerma, Betty Ruth. 2016. “Tejiendo con retazos de memorias negras/ afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- . 2017. “Pedagogías para la vida, la alegría y la re-existencia. Pedagogías de mujeres negras que curan y vinculan”. En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y revivir*. Tomo II. Editado por Catherine Walsh. Quito: Abya-Yala.
- Montaña Escobar, Juan. 1999. *Así se compone un son*. Vol. 1. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2008. *Así se compone un son*. Vol. 2. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador.
- . 2018a. “New things in jams”. En *La palabra está suelta: Homenaje a Juan García Salazar*, compilado por Isabel Padilla y Juan Montaña. Quito: Abya-Yala.

- . 2018b. “T’Challa (Pantera Negra) o el afrocentrismo estético”. *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. 23 de agosto. <https://www.rebelión.org>.
- . 2019a. “Breves capítulos”. *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. 15 de junio-13 de julio. <https://www.revolución.org>.
- . 2019b. *El bisnieto cimarrón de F. Dzerzhinsky. Thriller (afro)ecuatoriano*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Esmeraldas.
- . 2020a. “Color, cultura y conciencia”. *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. 27 de agosto. <https://www.rebelión.org>.
- . 2020b. “¿Las vidas negras importan?”. *Ruta Crítica*. 27 de julio. <https://www.facebook.com/RutaCrítica>.
- . 2020c. “No puedo respirar”. *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. 1 de junio. <https://www.rebelión.org>.
- . 2020d. “Racismo, un elemento de la opresión sistemática”. *Rebelión-Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. 6 de julio. <https://www.rebelión.org>.
- Ortiz Prado, Alexander. 2018. “Lo llaman maestro”. En *La palabra está suelta: Homenaje a Juan García Salazar*, compilado por Isabel Padilla y Juan Montaña. Quito: Abya-Yala.
- Pabón, Javier Eduardo. Inédito. *A tres voces: poesía, tradición oral y pensamiento crítico de la diáspora en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Padilla, Isabel, y Juan Montaña, comps. 2018. *La palabra está suelta: Homenaje a Juan García Salazar*. Quito: Abya-Yala.
- Porrás, María Elena, et al., eds. 2012. *Encuentro internacional de reflexión y participación: Al otro lado de la raya: Memoria Quito, 12-13 diciembre de 2011: Año Internacional de los Afrodescendientes*. Quito: Abya-Yala.
- Sylva Charvet, Erika. 2010. *Feminidad y masculinidad en la cultura afroecuatoriana. El caso del norte de Esmeraldas*. Quito: Abya-Yala / Universidad Politécnica Salesiana.
- Velázquez Castro, Marcel. 2012. “‘El Negro Santander’ de Enrique Gil Gilbert: memorias subalternas de la modernización”. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 32 (II semestre): 5-17.
- Viveros, Sonia. 2018. “Escuela de vida”. En *La palabra está suelta: Homenaje a Juan García Salazar*, compilado por Isabel Padilla y Juan Montaña. Quito: Abya-Yala.
- Walsh, Catherine. 2018. “Introducción”. En *La palabra está suelta. Homenaje a Juan García Salazar*, compilado por Isabel Padilla y Juan Montaña. Quito: Abya-Yala.
- Zapata Olivella, Manuel. 1983. *Changó, el gran putas*. Bogotá: La Oveja Negra.

**“Otros mundos idénticos soñaban”.
Del pensamiento propio, la autorreparación
y las sensibilidades insurgentes**

*“Other Identical Worlds Dreamed”. Of Self-Thought,
Self-Repair and Insurgent Sensibilities*

ALEXANDER ORTIZ PRADO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, Ecuador

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.8>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2020



RESUMEN

En el presente artículo el autor explora la relación de las nociones de pensamiento propio, autorreparación y sensibilidades insurgentes a partir de la praxis de la vida, representadas en la experiencia vivida, dando sentido y significado a la existencia de la condición humana desde su carácter heterogéneo. Lo propio aparece como un elemento de restauración de la condición política e histórica de los sujetos excluidos en un proceso de toma de conciencia. De ahí que ejemplifique la acción basada en la existencia y experiencia cotidiana mediada por un “sueño-proyecto” hacia la realización dignificante de la vida. En suma, se ponen en escena elementos de la realidad cotidiana como aspecto estructurante de la existencia, lugar donde se recrea y reelabora el sentido creativo de la vida en la idea de la restauración humana.

PALABRAS CLAVE: Pensamiento propio, autorreparación, existencia, experiencia vivida, sensibilidades insurgentes, cotidianidad, vida.

ABSTRACT

In this article, the author explores the relationship between the notions of self-thought, self-repair and insurgent sensibilities from the praxis of life, represented in the lived experience, giving sense and meaning to the existence of the human condition in its heterogeneous character. The personal appears as an element of restoration of the political and historical condition of excluded subjects in a process of awakening of consciousness. Hence, it exemplifies actions based on everyday existence and experience mediated by a “dream-project” aimed at the dignified realization of life. In sum, elements of everyday reality are presented as a structuring aspect of existence, a place where the creative meaning of life is recreated and reworked in the idea of human restoration.

KEYWORDS: Self-thought, self-repair, existence, lived experience, insurgent sensibilities, everyday life, life.

*Y ahora
anda forjando el sueño
de un mundo de perennes soñadores
en el que todos sueñan
un arco iris real,
de carne y huesos,
en lugar del que antes
tan solo él soñaba.
Antonio Preciado*

SOÑAR RECAE EN UN pensamiento que mira hacia el futuro, un hecho marcado por la esperanza donde se nos muestra que todo es posible. O, simplemente, existe una o varias posibilidades de transformar nuestra propia existencia. El soñar impulsa la praxis de la vida en un acto creativo

por la existencia humana. ¿Por qué la transformación se presenta como un sueño? Es el sueño de superar la exclusión y las injusticias de la mayoría. En este caso, los excluidos producen sus propios sueños. Crean estrategias ajustadas a las contingencias históricas de la exclusión que viven. El costo del soñar se encuentra en la intercesión del tiempo, en la acción para la transformación. El sueño posibilita situar la existencia de los excluidos dentro de una dinámica de sentipensación.

El sueño es la ruta marcada por la experiencia vivida. En los tiempos de mi infancia, junto con mis amigos, la adultez se me asomaba como la proyección de lo que vivía y pensaba en ese momento: ser profesional de fútbol. Era el sueño de muchos de nosotros. Lo pensaba de esa manera porque ese pequeño espacio era para mí la propia felicidad. Fue el escenario donde podía ser yo mismo y cada uno de mis amigos lo eran de la misma manera. En la propia exclusión existía nuestro espacio, aquel donde pensábamos que todo es posible, que la condición adversa en la que nos encontrábamos se podía superar. Sentíamos, pensábamos a la vez, que íbamos haciendo nuestras propias rutas visualizando el camino de la existencia. Soñar se presenta como la posibilidad de vivir haciendo.

En ese sentido, el sueño de muchos de nosotros se identifica en la superación histórica del padecimiento de la injusticia injustificada de las condiciones y condicionantes que nos ponen a jugar en el campo de la exclusión. La superación de la injusticia tiene como centro la disputa por la vida, en un hecho de recuperación solidaria de la condición humana. Dentro de esos enmarañamientos históricos de injusticia social propios del colonialismo, el racismo y las exclusiones se genera un pensamiento propio situado con vocación para la transformación social de nosotros los de abajo; es decir, los excluidos y oprimidos. Aquí lo propio se sostiene en la experiencia situada, en un contexto autocontenido en el sentido y el significado de la vida. Ese pensamiento propio, situado, usa la palabra y el lenguaje corporal como fuente creativa de la vida. Por eso palabra, cuerpo y acción son elementos que repercuten insistentemente en la existencia de los colonizados, una relación íntimamente integrada en el ser.

De ahí que centre este artículo en tres preguntas básicas que rondan por mi cabeza. Por un lado, ¿cuáles son las posibilidades o qué posibilita el pensamiento propio en la superación de la exclusión y la injusticia? Por otro lado, pensando en la idea de producir y reproducir la vida me pregunto, ¿cómo aparece el sentido de la autorreparación? Y, finalmente, tenien-

do en cuenta la insistencia y disputa por la existencia propia, ¿cómo entender las sensibilidades insurgentes en el hecho de la transformación social? El pensamiento propio, la autorreparación y las sensibilidades insurgentes son el núcleo de estos cuestionamientos porque se constituyen como parte de la cotidianidad, aquella donde la vida toma sentido y significación. Es decir que pensar, autorreparar y sentir son nociones que están sujetas a la praxis de la vida, la existencia de la condición humana traducida en experiencia vivida, convirtiendo lo propio en la recuperación de la condición política e histórica de las personas presas del colonialismo y, por lo tanto, de la cuestión colonial.

El pensamiento propio tiene como característica situarse en la acción de pensar para transformar, en tanto que pensar es existir para sí mismo, todo un hecho de toma de conciencia en la disputa y rescate de la condición humana. Una acción basada en la existencia y la experiencia cotidiana de los sujetos de abajo, con un “sueño proyecto” hacia la realización de una vida plena expresada dignamente. De ahí que me surja el propósito o la necesidad de pensar el pensamiento propio desde las realidades cotidianas como elemento estructurante de la misma existencia, donde se recrea el sentido creativo del mundo de la vida en la idea de una restauración humana.

PENSAR EL PENSAMIENTO PROPIO

El acto de pensar está íntimamente relacionado con la presencia de la realidad que expresa el mundo en el cual se abre paso nuestra experiencia de la vida. La acción de pensar centra la importancia relacional de la existencia humana con las formas de producción y reproducción de la vida; una experiencia contextualmente particularizada. Todas las personas pensamos sobre nuestra condición de existencia y las posibilidades que ella nos podría ofrecer. Al pensarme la existencia, estoy pensando en la vida misma, en la combustión que dinamiza mi condición humana. Quiere decir que pensar la humanidad es pensar en la propia vida. Sin embargo, la producción y reproducción de la vida no se presenta de manera homogénea, ella es diversa en su propia composición. Bajo este postulado, el hecho de pensar se presenta de forma heterogénea en nuestras experiencias vividas.

En este caso, sostengo que el pensar la vida y su conservación aparece como un hecho natural especialmente humano. Desde ese principio,

todos los seres humanos pensamos sobre nuestras condiciones de existencia, en la idea de mantenerla y darle una continuidad. La vida como forma de pensar la existencia presenta sentidos y significaciones que entran en disputa al momento de preocuparnos por su diversidad. Cuando la vida entra en disputa, también entran a esa disputa las distintas maneras de pensarla, producirla y reproducirla. Dentro de esa disputa permanente se ha intentado imponer, paulatinamente, una forma única de pensar la vida. Esa forma única de pensar la vida pretende cristalizarse, fundamentalmente, con la cosmovisión impuesta por la modernidad colonial eurooccidental: es, “tomarse el mundo de la vida, el sentido común europeo como parámetro y criterio de racionalidad o humanidad” (Dussel 1994, 57).

La humanidad que se nos quiere imponer recae permanentemente en la instauración de la competencia como producto de una distinción en la comprensión del sentido de lo humano. Una perspectiva humana que nos asimila dentro de un círculo cuyo eje central es el consumo. Ahí es donde se cree está la producción en transformación de la existencia como ser humano. Una racionalidad que concibe lo humano en el tener como aquella posibilidad de ser. En ese sentido, esa realidad que presenta esta concepción de lo humano me hace pensar, en este caso, que para poder ser humano toca tener cosas que avalen dicha condición. De ahí que la humanidad se presente en muchas de las cuestiones como un anhelo: tener lo que posibilita ser. Recuerdo cuando un amigo del fútbol decía con mucha seguridad “cuando sea profesional voy a comprarme: mi carro, mi casa y mi mona”,¹ cosa que lo hacía pensar que desde ese momento existiría porque lo iban a reconocer como alguien. Ser se traducía en tener cosas.

El pensamiento único, paradigmático y homogéneo colonizador de Occidente operó y opera en función de garantizar su propia existencia. Las vidas de los grupos no occidentales aparecen como simples objetos útiles para las garantías existenciales de Occidente. Las sociedades fueron obnubiladas por ese pensamiento que se reclama como civilizatorio. Las palabras de aquellos terminan siendo las palabras de todos. Se instaura todo un proceso de silenciamiento o negación de la voz plural. Es todo un operativo de suplantación de la voz, de los ritmos de la vida basado en el pensamiento unidireccional. Ese pensamiento se amparó en una acción desarrollada a través del sentido de la civilización. Un proyecto asentado a

1. Referencia a una mujer de cabellos rubios.

partir de la eliminación física, la integración y la modelación de la existencia. Una existencia sometida a un entrenamiento civilizatorio: reconocer, desde una perspectiva única, lo que se considera como aquello que nos “hace humanos”.

Esa voz única clasifica el mundo, lo compartimenta y lo fija a través de una concepción externa interiorizada de características físicas de las personas posicionadas en el mundo de lo humano de forma naturalizada. El principio de esta clasificación tiene la intención de establecer la diferencia a partir de representaciones inferiorizadas como garantía de una hegemonía cultural que impone una manera de ser sin ser, es decir similares, pero no iguales. En ese sentido, el pensamiento único en su manera de inferiorizar la existencia garantiza la explotación y produce dinámicas de desigualdad. En muchos casos he escuchado decir: uno no tiene la culpa de nacer pobre, pero sí de morir siendo pobre. Esta forma de pensar hace creer que el pobre es culpable de su propia pobreza; individualiza la realidad subjetiva de las personas y niega la responsabilidad social de la producción de las condiciones materiales de existencia que se perpetúan en el quehacer cotidiano. Desde el pensamiento único se piensa al otro como desigual, por lo tanto, inferior; hecho que lo deshumaniza.

Este proyecto estaba centrado en la deshumanización que contradecía la idea de humanidad o, mejor aún, imponía una idea de humanidad. Todo un mecanismo de negación y expropiación ontológica de nosotros los de abajo: los inferiorizados y excluidos. Una humanidad que responde a los intereses de un otro que se impone y marca la diferencia asimétrica de la existencia. Es la lógica de existir desistiendo de sí mismo, para ser existiendo en otro. El pensamiento de Occidente se hace ajeno para nos-otros; todo un proceso de occidentalización característico del ocultamiento y la negación para sí. Posicionamiento universal y totalizador de la diferencia para tomar el control del mundo de la vida. De ahí que el pensamiento occidentalizado objetive lo esencial de la humanidad: la vida. Aquella pensada como recurso explotable en la idea de la acumulación. Desde este punto de vista la diferencia se hace rentable y se objetiva particularmente la individualidad.

El sostenimiento de la humanidad en la acumulación va achicando los espacios de reproducción existencial de grupos de seres vivos. Pero toca entender que el mundo es de todos y, por ende, su producción y disfrute no puede depender de la decisión de pocos. Y al comprenderlo de

esta manera, surge la emergencia por la recuperación diversa de la humanidad, grito por la liberación del pensamiento para seguir insistiendo en una existencia digna; no dependiente del objeto sino centrada en la producción del sujeto humano y los ecosistemas. Dussel (1973) hace un llamado al *silencio* en la idea de tomar conciencia de un “nosotros” emancipado del “yo”. Que piense en la autoaniquilación a la que hemos estado sujetos y, por lo tanto, asumamos el compromiso con nuestra historia como resultado de la experiencia que vivimos.

El reconocimiento de la conciencia histórica de la realidad en que vivimos es una de las condiciones del uso del pensamiento propio al que le damos paso. Tomar conciencia es situarse y situar una manera particular de producción y reproducción de la existencia, que pasa por una subjetividad colectiva basada en la voz plural del pensamiento propio. Asumiendo como lo dice Fanon (2009, 49): hablar es existir para el otro, pero a la vez, para sí mismo. El momento del silencio se presenta como un estado de la conciencia, necesario para pensarse la recuperación existencial del propio ser humanizado bajo las lógicas de sus realidades cotidianas.

El silencio en formato de escucha hace parte de la palabra. Además de ello, la base del silencio es la condición creativa de lo humano como posibilidad de construcción de un nos-otros. De ahí que el silencio se deba comprender como praxis colectiva dentro de una “conciencia solidaria” (Dussel 1973). El silencio es pensado en la acción liberadora del nos-otros de abajo. Esto me hace recordar la insistencia de los mayores en la escucha y la observación como dos características del aprendizaje del conocimiento, elementos clave del pensamiento. Lo digo así porque cierta vez en Cali, Don Gustavo, un señor de tez oscura, al mostrarme las características del sonido del bombo me decía con la acentuación de la sabiduría: “Alex, escuche, observe y aprenda cómo es que habla el bombo”. De ahí que diga que el pensamiento propio también se encuentra en la voz de los objetos que permiten la configuración de la existencia. El pensamiento propio es la voz de sí mismo donde se articula la acción y los objetos como escenario de un paisaje construido y compartido colectivamente, valorado en la experiencia vivida, en la memoria que evocan los sonidos a los cuales debemos escuchar en silencio (Santos 2000).

Lo propio como recuperación de lo nuestro se constituye a partir de una condición relacional entre pensamiento y lucha, vida reflexiva y acción. El pensamiento propio toma posición de aquella emergencia del

ser en la recuperación de su humanidad. Su posicionamiento se apoya en los instrumentos que le proporciona la cotidianidad en el ejercicio de su acción. Una acción centrada en la creatividad constitutiva de la producción de lo cotidiano. Así, el poder de lo cotidiano le posibilita perspectivas nuevas al pensamiento propio. Este termina siendo la conciencia del tiempo vivido en un estado de continuidad. Bolívar (2002) sostiene que el pensamiento, para tal caso, propio, presenta una función principal basada en saber y prever con el fin de actuar. Quiero decir, con esta apreciación, que cuando se evoca el pensamiento propio se está repasando en la acción creativa de la existencia y pensando el uso o utilidad de la experiencia vivida ubicada en la temporalidad del futuro (Zapata Olivella 1990).

Esa vincularidad del pensamiento con la acción la observo permanentemente en los dichos cotidianos de vecinos, familiares y conocidos. Frases como: “todas las bonitas no se besan”, haciendo referencia a que no se puede estar en todo; “hombre cobarde no besa mujer bonita”, una invitación a atreverse a decidir sobre cosas que suponen lo imposible; “todo palo no se pica”, muestra de que existen cosas que toca dejarlas quietas; “bueno es Dios y nos mata”, una manera de presentar la duda reflexiva sobre lo que se nos presenta como bueno porque ahí puede estar la trampa o el engaño. Es un pensamiento que me sitúa y me contextualiza con lo realmente existente. Se cotidianiza en el ejercicio mismo de la práctica de la experiencia vivida. Es un pensamiento tejido por palabras, acciones, objetos y emociones que le da sentido a lo existente.

Pienso que la característica principal del pensamiento propio, además de la acción, recae en la condición de lo situado y absolutamente enunciado. Ahí, es donde se enmarca el compromiso con la transformación, una especie de sentipensación; no en la idea de cambiar el mundo sino en la insistencia por existir. Una relacionalidad distintiva que va en contravía de los postulados o paradigmas hegemónicos. Al pensarme el pensamiento propio tengo en cuenta la simultaneidad de las condiciones de la existencia, reforzando la idea de que la existencia no es fragmentada y, evidenciando que es un gran error diseccionarla porque rompe con el principio de solidaridad de este tipo de pensamiento.

De cierta manera, digo que el pensamiento propio es, en sí mismo, un pensamiento otro basado en la lógica existencial de los deshumanizados en la experiencia de la colonialidad. Estoy de acuerdo con Arboleda (2016) al sostener que el pensamiento concurre dentro una lógica existen-

cial, que conjuga dialécticamente la experiencia vivida y la experiencia cotidiana. De ahí que sea una opción diferenciada que tienen ciertos grupos al comprender y gestionar su existencia en la perspectiva de la transformación. En este punto, el pensamiento se robustece a través del sentido de lo cotidiano como reservas de la vida (Mbembe 2016). Un posicionamiento característico frente a las exclusiones y las desigualdades, centrado en maneras diferentes de vivir.

Se establece la emergencia del pensamiento propio situado en una simetría con el conocimiento otro, en tanto que, “dinamiza y agencia procesos concretos en sus localizaciones, en una perspectiva emancipadora y transformativa de la realidad” (Arboleda Quiñonez 2016, 189). Las posibilidades de este pensamiento, en la idea de superar las injusticias y las exclusiones, están referidas a una lógica relacional estructurada en y desde la dinámica de la cotidianidad. En lo cotidiano, espacio donde se conoce, sabe y se vive, se desarrolla la ética del bien colectivo en función de la transformación. Ahí opera la solidaridad, la conciencia y la actitud creativa de la vida. Siempre el pensamiento se desarrolla en acción creativa en garantía de la continuidad de la propia existencia. Por lo tanto, el pensamiento propio, situado y transformador, insisto, es experiencialmente cotidiano.

La experiencia del barrio, la calle, la cuadra, la esquina y el pedazo de andén que frecuentaba a diario en mis años de adolescencia me mostraban lo creativo que podríamos ser a la hora de producir nuestra propia existencia. Una forma de existencia que nos había marcado y posicionado en el lugar de la marginalidad, donde sobrepasar cierta edad resultaba ser una hazaña al punto de considerarse sobreviviente. Yo fui uno de esos sobrevivientes que no siguió el libreto. Muchos de esos sobrevivientes produjeron su conciencia a partir de las realidades que se presentaba; la experiencia cotidiana nos aportaba los recursos para inventar y apropiarnos de nuestra existencia y reclamarnos como seres dignos de humanidad. Viví la estructuración del pensamiento de la calle o underground que ideaba la ciudad “otra”; escuché su voz una y otra vez, a través de rimas (rap) que escenificaban las experiencias vividas y mostraban la negación a una existencia predeterminada a la que no se estaba dispuesto a vivir. El rap fue la expresión de un pensamiento transformador y productor de conciencia anclado a un porvenir.

El contextualismo del pensamiento propio es la exclusión, negación e invisibilización expresado y asumido en el mundo cotidiano. Lo cotidia-

no se produce de manera diferenciada dentro de contingencias históricas particularizadas de dicho contexto, producto de su lenguaje. Quiere decir, que el pensamiento no se percibe de manera única y homogénea, sino relacional en la condición que imponen las realidades de las experiencias vividas de los grupos humanos. La creatividad que se desarrolla en lo cotidiano es el caldo de cultivo del pensamiento en la idea de reconstruir la dignidad y el sentido de la humanidad de aquellos que hemos sido deshumanizados. Ahí se generan las maneras creativas de negarse a ser negado y de reproducir lo vivido. Pensar el pensamiento propio es centrar la acción en la producción de una humanidad diversamente diferenciada, basada en el sentido de la creatividad de la vida: existir siendo.

Nos hemos tomado de lo que somos y hemos sido para seguir siendo. Mi mamá, paisanos y parientes siempre se anclan desde un pensamiento que tiene como base la experiencia vivida de su lugar de origen: el Pacífico sur colombiano. Aquella la conjugan con la experiencia cotidiana de la ciudad reclamada como ajena pero asumida como propia. Sus recursos se dinamizan en la corporalización de la acción, en una repetición constante efectivizada en la comprensión de la realidad que evoca. En ese caso, mi mamá me encomienda a su santo (el Nazareno) para que me proteja de la condición inferiorizada y deshumanizante que nos ofrece la ciudad como personas de tez oscura y perteneciente al Pacífico. Siempre me dice al salir: “Dios por delante, no hay quien como él”. Hecho que se traduce en una idea de seguridad importante para darle continuidad a la existencia. Asimismo, como lo dice una mujer chocona en Cali, “cuando usamos lo nuestro, somos nuestro propio gobierno”, qué reflexión más autorreparativa. El pensamiento propio opera en la idea de sí mismo.

SUMARIO DE LA AUTORREPARACIÓN

Es necesario recordar que la humanidad siempre ha estado sujeta a la voluntad de vivir (Dussel 2006). Vida que responde al arte de la subsistencia de los seres humanos. Desde ese punto, la vida humana se entiende como el sentido creativo e invención de la existencia. De ahí, que los grupos de humanos contengan la actitud conservadora del sentido y significado de su experiencia existencial. La vida ha sido el centro de disputa de la diversidad humana, así que pensar, sentir y vivir la vida es conocer los

contextos en que ella se produce y reproduce. Sin embargo, toca tener en cuenta que la creatividad para mantener la propia vida está llena de limitaciones, que muchas veces no posibilitan su producción y reproducción de la mejor manera. Ella se tropieza con las desigualdades ancladas en las rutas que conducen hacia la dignidad humana.

De hecho, nuestra voluntad de vivir como humanos nos mueve en la idea de la posibilidad o de lo posible y, en ese sentido, la vida se presenta como una posibilidad que no depende de uno, sino de la solidaridad compartida de todos a la hora de producirla. Esto responde a la imposición misma de unas maneras de vivir sobre otras negando la libre determinación de la existencia. La existencia de la humanidad está cargada de dicha situación. Algunos grupos humanos han sido víctimas de un avasallamiento y un atropello histórico que fue naturalizado o normalizado, en la dinámica expropiadora deshumanizante del ser. En esos grupos se encuentran pobres, indígenas, afrodescendientes, mujeres, campesinos, obreros entre otros. La expropiación histórica ha hecho que se produzca un límite al desarrollo creativo de la vida, acentuada en la elaboración de lo propio.

Los procesos de humillación, expropiación y exclusión han surgido como elementos limitantes garantes de la deshumanización, que intentan fijar asimétricamente una manera homogénea, pero diferenciada de la humanidad, reforzada en la inferiorización. En ese panorama es que toma sentido el pensamiento propio, basado en la experiencia histórica, que pone en estado de emergencia la restitución y la *reparación* —entendida como cura— de la condición humana de aquellos grupos colonizados, entre las que se encuentran las personas africanas y sus descendientes. Un pensamiento que reclama e insiste en la restauración de sus maneras de vivir.

Reparar se presenta como un reconocimiento al derecho por la vida particular y diversa. Es reconocer la condición histórica de expropiación, extracción y deshumanización que han padecido los grupos colonizados. Por ejemplo, la diáspora africana es el resultado histórico de una dispersión involuntaria basada en la trata esclavista. En ese sentido, García (2009) en su insistencia por la defensa del territorio, centra la idea de reparación a partir del daño que causó la esclavitud. Por otro lado, Mbembe (2016) nos habla de la necesidad de reparación, en tanto que la historia nos ha dejado lesiones y heridas. Heridas que son necesarias curar. Curación que muchas de las veces, o casi siempre, han estado a cargo de nosotros mismos. Esto me hace recordar mucho la manera cómo mi mamá me curaba

el dolor de estómago. Me decía, señalando la cama, “acuéstate ahí que te voy hacer el Secreto”. Colocaba su mano unos segundos sobre mi barriga y después decía “en un rato se te pasa”. Efectivamente me aliviaba.

El Secreto como acción a una realidad inmediata es un elemento que ilustra la agencia de las comunidades y se vincula a lo que Santiago Arboleda llamó: “suficiencias íntimas” (2016), comprendidas como reservorio y un cúmulo de experiencia que han permitido el control y direccionamiento de la existencia de las comunidades a contrapelo. Así, el Secreto es un ejemplo de una forma de concretar y reafirmar la propia existencia a partir de unos presupuestos vinculantes y compartidos dentro de los itinerarios vitales comunitarios. Este elemento me permite comprender, de cierta manera, la presencia de transformaciones silenciosas como resultado de una reestructuración cotidiana de la existencia. Son la antesala de la reparación y se remiten a “el relanzamiento del juego de reciprocidad sin el cual no sería posible tener un crecimiento en humanidad” (Mbembe 2016, 283).

Estas dos maneras como se presenta la reparación se ubican en la restauración de la humanidad negada y vilipendiada de los afrodescendientes, marcada por el desgarramiento de su existencia. Por un lado, esa reparación está referida a los derechos ancestrales que surgen de la domesticación, apropiación y adaptación del territorio, calificándolo, así como hecho autodeterminado. Esa es una mirada de la reparación que reclama, además del reconocimiento, la protección del territorio por parte del Estado. Pero, asimismo responde a la apropiación y sostenimiento del territorio a través del mantenimiento de la memoria colectiva reproducida en el pensamiento de la palabra. Para Juan García (2017), la palabra se remite a la función reparadora de los cuerpos y el territorio que representa, en tanto semilla, la viabilización de la herencia cultural; elemento central para ser y seguir siendo.

Por otro lado, se marca la corresponsabilidad entre los agentes internos y externos que no permiten la reconstrucción plena de la humanidad, ni la posibilidad de tener un crecimiento enteramente humano para recuperar el ser. Aquí es fundamental la idea de corresponsabilidad, que pone en cuestión y visibiliza a los agentes que han contenido el desarrollo colectivo de la humanidad. Agentes que van determinando los contenidos existenciales de las maneras de existir, amparados en instituciones que muchas veces son consideradas humanitarias, pero que a la larga operan

bajo una sola perspectiva que se impone negando lo existente para marcar la ruta de una experiencia contenida en los parámetros de la deshumanización. Asimismo, las comunidades viven la negación desde la negación misma conscientes de su inferiorización, pero sin creerse inferiores.

Lo importante de la reparación es que ubica en el centro de la cuestión a la vida. “Lo que nos es común [...] el deseo de ser, cada uno en sí mismo, seres humanos plenos” (Mbembe 2016, 284). En ese sentido, toca mirar retrospectivamente lo que ha posibilitado la existencia persistente de nosotros. Sabemos que seguimos existiendo a pesar de las condiciones restrictivas de la producción y reproducción de nuestra humanidad. ¿Cómo han mediado su existencia con la exclusión, la expropiación y la negación? Cuestión que se vuelve clave a la hora de pensar el pensamiento propio situado. Cuando hablo de aquella mirada retrospectiva, pero presente, estoy haciendo referencia a la producción de una existencia experiencial autogestionada. Es lo que llamo *autorreparación*, forma de agenciamiento que posibilita la continuidad de la existencia a través de elementos culturales productos de la experiencia cotidiana.

Por eso propongo ir más allá de la reparación como única opción política para la restauración de la condición humana, visualizando los procesos de autorreparación presente en nuestras experiencias de vida como grupo inferiorizado. Formulo sumar de manera dialéctica y relacional la *autorreparación*; aquella que centra su interés en las maneras que tienen los sujetos de recomponer su existencia tanto individual como comunitaria, de acuerdo a sentidos y significaciones existenciales la re-creación de la vida para sí. Tengo en cuenta que nuestras experiencias, “a través de un giro espectacular logró transformarse en símbolo de un deseo consciente de vida, en una fuerza que brota flotante y plástica, comprometida plenamente con el acto de la creación y capaz de vivir en varios tiempos y varias historias simultáneamente” (Mbembe 2016, 33). Ello lo dimensiono en la idea de un futuro presente; es decir, de la experiencia vivida, puesto que es la base de nuestro por-venir.

La autorreparación aparece como reserva de vida, elementos constitutivos de la dinámica experiencial, propio de un sentido creativo de la existencia de los sujetos y la comunidad. De modo que permite comprender cómo los sujetos han recuperado la condición de su humanidad, con una perspectiva distinta a la reparación agenciada por el Estado, ya que no buscan políticas públicas ni sociales, sino sentido propio a la vida en la idea

de la continuidad de la existencia como seres humanos. En ese sentido, la autorreparación nos invita a volver a la idea de la vida; al deseo de vivir con la posibilidad de tener el control y la capacidad de decidir sobre los ámbitos existenciales de la vida que garantizan la reproducción de la humanidad desde nuestros propios presupuestos (Bonfil Batalla 1988). Es ahí donde se pone en marcha la experiencia vivida como recurso existencial. Para ilustrar este punto, traigo como ejemplo un relato que hace Vicenta Moreno sobre la insistencia y reconstitución como ser de Juana Hurtado:

Quando se enfermaron los hijos y les faltó el dinero para llevarlos a los hospitales o puestos de salud, les curó los parásitos con verdolaga, ajo o paico, los males de la piel con salvia, guayabo u orina, los males del pecho con eucaliptos, sábila o totumo; los males de fiebre y de cabeza con anamú, vinagre o mata-ratón y así sucesivamente poco necesitaron de médico. (Moreno 2013, 424)

El poder de reproducción del ser se encuentra en la memoria colectiva usada de manera creativa en los momentos clave de las realidades expuestas. Es un recurso que ha permitido el reensamble de la propia condición humana desde la dignificación de lo que se ha sido y pretende ser. Ahí se conjuga, en un estado de conciencia para sí, la realidad que se vive con el recurso con el que se cuenta. Esto hace que pongamos la creatividad en escena y la activemos en función de la vida; una vida considerada nuestra, propia. La posibilidad de darle curso a la vida es sencillamente porque existe un alto grado de dominio del conocimiento, ese que se desplaza con nuestros cuerpos y lo utilizamos para abrir caminos hacia la humanización de la existencia.

La autorreparación se posiciona esencialmente como práctica político-pedagógica en pugna con el poder que limita la capacidad de decisión, de modo que sobre nuestro saber y conocer tenemos la capacidad y el control de decidir. Desde ahí se muestra el proceso existencial de una lucha cotidiana por la condición material, espiritual y emocional de existencia. El sujeto recupera el ser como tal, por su cuenta, y no se queda en la denuncia. Disputa su derecho de participar en el mundo de la vida dentro de una negación y exclusión que muta permanentemente. En este caso se me hace fundamental traer a colación a Zapata Olivella (1990), en tanto sitúa su experiencia existencial a través de sus intercesiones culturales.

Él se lanza hacia la defensa y recuperación de sus pertenencias identitarias oprimidas: la negra y la indígena. Va reconstruyendo cómo, desde la opresión, estas dos pertenencias generaron una serie de posibilidades de vivir. Dice que uno de los éxitos de la conquista de la existencia de estos dos grupos pasa por la alimentación, basada en el maíz y la yuca sumada a la fuerza espiritual que le proporcionan a todo lo existente. Esta referencia la hago con el fin de reforzar la idea del uso de la experiencia vivida como elemento esencial en la relación entre el presente y el futuro, dinamizada de forma simultánea en la cotidianidad que insiste en la condición de ser siendo.

En la misma idea de recuperación de la dignidad humana, Juan García (2017) sostiene que el elemento que ha permitido la reparación de los afrodescendientes es la palabra, entendida como memoria colectiva anclada al territorio. La palabra y el territorio fueron la garantía de “ser donde no había sido”. Un hecho de autorreparación producido a través del sentido y la significación cotidiana de la existencia comunitaria posicionada en el territorio: “El territorio es el espacio para la reparación, y la semilla que va a perdurar es el producto de la reparación, en el territorio nos reparamos, nos autorreparamos” (García y Walsh 2017).

La palabra marca la experiencia de la propia existencia. Ella contiene en sí misma la dimensión particularizada y relacional del mundo de la vida. Es el elemento que posibilita la continuidad cultural con miras a salvaguardar la integridad humana, como resultado de la invención creativa de nuestro mundo donde coexiste la vida en su máxima expresión. La palabra contiene la memoria colectiva, que narra de múltiples formas nuestras experiencias vividas; es la expresión de lo que hemos sido para permitirnos seguir siendo. Recuerdo la vez que participé de un velorio² que se le ofrecía a San Antonio en un barrio ubicado en la ladera de Cali. Ahí, una señora afropacífica expresó, a través del canto, su trayectoria de movilidad que, a su vez, era la de muchas personas que nos encontrábamos presentes. Su voz en forma de arrullo se sincronizaba con el bombo, el cununo y las sonajas para narrar su experiencia itinerante donde evocaba su existencia. Decía, “del pueblo traigo un arrullo, porque en Pasto lo aprendí, llegué a la ciudad de Cali, y aquí te lo vengo a decir”. La palabra cantada da cuenta

2. Forma cómo la comunidad afropacífica celebra sus santos, santas y vírgenes.

de la memoria colectiva de nuestra comunidad y ancla sus recursos culturales para insistir en el existir.

Otro ejemplo tiene que ver con el pensamiento autorreparativo de Nicomedes Santacruz, centrado en la visibilización de la afrodescendencia en la construcción del Estado-nación peruano. El elemento cotidiano que usa para la práctica política de recuperación y reconocimiento de la subjetividad colectiva va a ser el folklor. Una lógica que parte propiamente de las comunidades como aquellas que contienen las reservas de la vida. En este caso, las reservas fueron la décima y el canto. “la décima fue el recurso cotidiano utilizado por los afrodescendientes, [...] vehículo de comunicación para relatar sus esperanzas, luchas e inclemencias sociales y políticas” (Arboleda 2017, 269). Nuevamente, la palabra hecha acción se posiciona como praxis autorreparativa. Yo presencié en el caserío de Las Mercedes Chimbuza,³ donde viven mis abuelos y abuelas, cómo Jesusito, conocido así en todo el caserío, usaba la décima para hacerle una crítica al alcalde que se encontraba de visita en ese momento, y así presentar su posición. Mirando fijamente, empezó diciéndole al ritmo de una décima:

Voy a meter mi cuchara
Aunque no soy convidado
Con perdón a la justicia
Si el preguntar es pecado

Esa plata que mandaron
Para prestarle al sufrido
De Argentina, de Brasil y los Estados Unidos
No dicen que se ha perdido
Ni que está depositada
Tampoco se sabe nada
El año va transcurrido
Por cuya causa y motivo
Voy a meter mi cuchara

Se oyó decir que prestaron
Fue a vivos y millonarios
Y lo más bobos quedamos
Toditos emproblemados
Yo no puedo estar callado

3. Se encuentra ubicado en Roberto Payán, Municipio del departamento de Nariño.

Sin rumbo ni fundamento
Y pasándose los tiempos
Siendo yo damnificado
Voy a tomar la palabra
Aunque no soy convidado

Está la gente callada
Tan solamente sufriendo
Y más tarde ese dinero
Hasta se sale perdiendo
Pongamos en movimiento
A todos los empleados
Que se cumpla lo ordenado
Sin tardanza ni malicia
Voy hacer este reclamo
Con perdón a la justicia

Y a las leyes judiciales
Hay que ponerles presente
Para que ordene y nos preste
De ese dinero al gerente
Y también al presidente
Hay que mandarle un recado
Que acá los pobres estamos
En grande calamidad
Y me conteste de allá
Si el preguntar en pecado.⁴

El uso de lo cotidiano se hace fundamental en la recuperación de las subjetividades, es ser siendo en disputa con la negación que nos niega. Es el escenario creativo presencial de las prácticas del vivir donde conjugamos el sentir, el pensar y el hacer dentro de una acción presencial donde podemos decidir y controlar nuestras maneras de ser. Presente como el lugar de la conciencia solidaria en la lucha por la permanencia; es decir, el escenario de la toma de conciencia donde el ser es construido y constituido en sí, para sí. Es el lugar donde se nos muestran rutas, acciones y posibilidades para prolongar la existencia. En lo cotidiano se produce y reproduce el ser. Es el campo donde opera la autorreparación como práctica politicapeda-

4. Jesús Natividad Landázuri Prado, décima "Voy a meter mi cuchara".

gógica que hemos producido colectivamente con un sentido comunitario. De ahí que sea entendida por Ortiz como

principio dinámico de la existencia en el sentido de rehacerse continuamente al ritmo de las cotidianidades, un proceso de transformación en y desde la práctica. Es en ese proceso de continuidades, discontinuidades, articulaciones, préstamos y adaptaciones en la que la comunidad [...] renueva sus lazos comunitarios, haciendo de las expresiones de fe el conducto que permite actualizaciones de solidaridades múltiples. (Ortiz 2014, 18)

Entonces, la autorreparación se instaura como esas relaciones de cotidianidad que se establecen en cada uno de los ámbitos de la vida, las que, miradas en perspectiva político-comunitaria, arrojan como resultado una serie de propuestas autonómicas, que para nada se asemejan a las reparaciones agendadas por agencias de cooperación u organizaciones que han posicionado al sujeto étnico como centro de sus programas institucionales, demandas organizativas y reivindicaciones políticas. Desde siempre y sin caer en el silencio, nuestras comunidades han exigido y producido su derecho a la existencia. Luchando por recuperar una humanidad negada y apropiada a todo momento. La memoria colectiva es el ámbito y la reserva para la continuidad de la vida. Es lo que no se nos puede arrebatar porque se encuentra en nuestra corporalidad, la que se sostiene en la palabra. De ahí que la autorreparación se piense como hecho de transformación social. Una transformación silenciosa y operativa en el ámbito de lo cotidiano donde se es siendo.

SENSIBILIDADES “INSURGENTES”

“El presente es un eco del pasado; el futuro la experiencia vivida, en la cual la palabra tiene el impalpable sonido del pensamiento, la intuición y las premoniciones” (Zapata Olivella 2009, 345). Esta frase manifiesta la utopía de la esperanza proyectada a través de la experiencia en la idea de darle continuidad a la existencia. Es una de las formas como asumo la autorreparación. Así, sostengo que la voluntad de la vida se encuentra en la acción propia de vivir desde lo que conocemos, sentimos, pensamos y hacemos, mantenida en una individualidad expresamente colectiva. Este

pensamiento evidencia que la transformación social toca buscarla y potencializarla en la intimidad de las expresiones de la cultura y, especialmente, de la memoria colectiva siendo el puente del tiempo conjugado en la práctica. Es ahí donde se encuentran las herramientas de la autorreparación, por lo tanto del pensamiento propio.

¿Cómo han hecho las comunidades excluidas y oprimidas para darle continuidad a la vida? Me atrevo a decir que esto se ha dado a través del uso de la tradición y el espíritu creador de su existencia, teniendo como recurso fundamental la experiencia vivida. El sentido creativo se sostiene en y a partir de expresiones de alegría, felicidad y espiritualidad; muchas veces manifiestas en lo artístico y religioso. Tres elementos encarnados en el cuerpo y la palabra que se hacen esquivos al poder que niega, inferioriza y oprime. Aquellos han ido suturando la vida en una solidaridad colectiva autora de su propia voz. Una voz en acción que proyecta lo vivido y lo cotidiano en una continuidad de la “inteligencia creadora” (Zapata Olivella 1990), poseída por las comunidades que les permite dar paso a lo posible.

El canto, el ritmo, la poesía, la danza, los sistemas tecnológicos, sociales, políticos entre otros elementos culturales, han posibilitado la continuidad y reconstrucción de aquella humanidad negada y pisoteada —a través de lo que he llamado pensamiento propio—, en defensa contra las diferentes formas presentes de la deshumanización (Mbembe 2016). Estas reservas de la vida son las que estoy entendiendo como sensibilidades “insurgentes”, ya que se encuentran en un estado permanente de oposición ante la imposición de una manera de ser, de sentir, de pensar, de hacer, de estar y de narrar. Recordando que hablar es existir; por lo tanto, al hablar de forma distinta y de distintas maneras, existimos heterogéneamente. Son herramientas cotidianas que nos han permitido la reconstrucción, la recuperación y reelaboración de nuestra condición humana. Una forma de autorreparación donde las comunidades presentan cierta capacidad de decisión y control sobre dichos elementos.

La sonoridad es la expresión de un pensamiento otro. El ritmo es el lenguaje emergente de la vida. La espiritualidad es el camino de la esperanza liberadora. Cada manifestación posee la magnificencia de la memoria colectiva de las comunidades oprimidas. Una memoria funcional a la experiencia de existir siendo. Los momentos del presente son el resultado de un pasado que se revive en la tradición, para poder crear la experiencia vivida de un mundo posible o lleno de posibilidades. Además de ello, dichas

manifestaciones muestran el compromiso que tenemos los sujetos con nuestra propia historia. La narramos y la construimos desde las sabidurías aprendidas, cargadas con readaptaciones efectivas a cada tiempo histórico. La voluntad de vivir tiene como base la alegría y la felicidad comprendida dentro de una dinámica de epistemologías ontológicas propias de la lógica de la sentipensación.

Las sensibilidades “insurgentes” han sido presa de la invisibilización y la negación. Como diría Arboleda, sometidas a una clandestinización pública donde muchos saben que existe, sin embargo, aparentan que no la ven o niegan su contenido. A pesar de ello, las sensibilidades siguen perviviendo en la cotidianidad, y desde esa clandestinidad resurgen para hacer posible la presencia de las comunidades en su condición de opresión. En ese sentido, rescato tres ejemplos: la música vallenata, la salsa choque y los arrullos a las deidades afropacíficas. Maneras de presenciación que se suman a la construcción de pensamiento propio situado en una idea de transformación y relaboración sociocultural.

La música vallenata, la salsa choke y los arrullos están compuestas de una dinámica relacional. Presentan características geográficas, étnico-raciales y temporales que funcionan como particularidades vivenciales de la cultura propia. La primera es la expresión tradicional del Caribe mulato; la segunda, nota la presencia de un Pacífico “negro” en movimiento; y la última, una creación y recreación religiosa-espiritual. Aquellas incomodan a la vez que proporcionan el goce y el disfrute de la vida, en el clímax de la alegría y la felicidad de una humanidad autogestionada. Es la muestra de un proceso de autorreparación dinamizado desde la conciencia de la mismidad, sentida y significada en la memoria colectiva encarnada y apalabrada.

La masificación del vallenato ha hecho creer, que esta música es solamente la voz del amor y el desamor. Muchos reprochan su falta de contenido social y su expresión sonora; además de relacionarla con el paramilitarismo y la clase conservadora caribeña. Yo había creído todo eso a tal punto de negarme a escucharlo, de hecho, me sorprendí cuando me mostraron que una canción de salsa (“Dime por qué” de Ismael Rivera) primero fue vallenato. Me fui dando cuenta que este imaginario lo que hace es clandestinizar el uso real y funcional de la música vallenata, en una cotidianidad que se recrea bajo el principio de una solidaridad comunitaria. En su sentido más cotidiano habla o recrea las formas de vida, las expectativas, los sufrimientos, las alegrías y hasta los miedos de la

comunidad. Termina siendo la memoria colectiva de una comunidad que se narra así misma, preservando su existencia vivida a través de su canto prolongado. En el Caribe la palabra tiene ritmo y una sonoridad que habla de lo que han sido y son.

Por algún motivo llegué a Valledupar,⁵ lugar conocido en Colombia como la cuna de la música vallenata. A medida que lo fui conociendo, iba comprendiendo la importancia y transcendentalidad comunitaria del vallenato. La presenciaba y significaba como una comunidad que la percibía y vivía a su ritmo. Observaba que aquella música contenía los acordes cotidianos de la experiencia vivida de la comunidad. Muchas veces las personas la utilizaban para contarme algún hecho o acontecimiento vivido. Así que la he ido asumiendo como la voz de su memoria colectiva, con la cual le dan sentido y significado a su propia existencia. Para aprender sobre algún momento histórico local, sencillamente me remitían a los vallenatos de la época que narran claramente la historia. Es lo que experimenté con el vallenato protesta que resultaba el testimonio histórico del problema del campesinado.

En los años 70 del siglo XX, el vallenato apareció con una voz insurgente que se fue sumando a la lucha por la liberación de los pobres y campesinos del Caribe. El vallenato protesta floreció en el campo de la opresión para ser la palabra cantada de la emancipación. Una palabra para despertar las mentes de los campesinos y propiciar la acción, camino hacia la transformación de las realidades en la que se estaba viviendo. El discurso del canto recaía en la liberación y la revolución en su camino hacia la democracia. De esa manera, la música era el vehículo que se utilizaba para producir una conciencia para sí sobre las realidades que se avecinaban y amenazaban su existencia. Aquella resultaba ser la voz reconocida y legitimada por la comunidad, ya que era su propia voz.

En ese contexto, Máximo Jiménez, oriundo del Sinú, es uno de los promotores de este pensamiento cantado. A través de la conciencia campesina y el reconocimiento de su compromiso con la historia que vivía, echa mano de la tradición vallenata para poder gestionar una conciencia libradora en los campesinos y pobres de la región. Relaciona de manera creativa este recurso cultural comunitario con la experiencia vivida de la opresión. El canto vallenato se convierte en un vehículo para la acción.

5. Capital del Departamento del Cesar, ubicado al norte de Colombia.

De ahí que presente una de sus canciones que escenifica el pensamiento elaborado con su propio recurso:

Cuando suena el acordeón
la caja llega y responde
la guacharaca da el son y
ya completo está el acorde

Resuena la tumbadora
el tin tin de aquél cencerro
suenan los bajos ahora
y ya está listo el concierto

Cuando el obrero dirige
y el campesino inconforme
el artesano le sigue
y todo el pueblo responde

La lucha liberadora
es la voz del pueblo obrero
opresores va siendo hora
y tenemos listo su entierro

La explotación ha de acabar
ya todo está entendido
como voy a terminar
mi concierto está cumplido

(Máximo Jiménez, "Concierto", 1976)

La canción es la muestra de una conciencia solidaria, necesaria para la lucha por la liberación. Es el despertar colectivo de los oprimidos, invitados a caminar juntos en un acorde sometido a la lucha. Esta sentipensación insiste en acabar la explotación como garantía de un mundo mejor. Es una clara muestra del uso de la tradición, de la memoria cantada como recurso para crear la posibilidad de existir en mejores condiciones. Que sirve para caminar en la insistencia por la vida. Así que,

Recuerden que la violencia
la provocan los ricos
para robarles las tierras
a los pobres campesinos

Lucha y lucha campesino
 la tierra pa' trabajarla
 lúchala contra los ricos
 porque ellos no quieren nada

(Máximo Jiménez, "Pobre campesino", 1975)

Lo propio permite la liberación de sí mismo. La insistencia en el mundo de lo cotidiano despierta el carácter del pensamiento otro. En este caso, la memoria colectiva viene a ser el poder de la comunidad a través de la palabra cantada, sinónimo de la experiencia vivida colectiva. La autorreparación se aviva en la conciencia en un llamado a reconocer los condicionantes de la exclusión, expropiación y explotación de los pobres y campesinos. El conocer y reconocer abre el camino para la acción. Se conoce para reconocer actuando. En ese sentido, voy comprendiendo cómo la autorreparación toma el control de las posibilidades de existir.

Por otro lado, se encuentra el movimiento músico-cultural de la salsa choke que aparece en Tumaco⁶ en 2004. Este movimiento es producto, como diría Alfredo Vanín (2010), de una diáspora larga y una diáspora corta que se dan al interior del Pacífico y su conexión con la ciudad de Cali. Se fue constituyendo desde una tradición en movimiento que se caracteriza de forma creativa y relacional a través de una mixtura rítmica. Este proyecto se cristaliza en el contexto urbano y aparece como una manera particular de ser, sentir, pensar y existir de la comunidad del Pacífico en su diversidad.

Como persona descendiente del Pacífico que soy, he cuestionado la caracterización negativa hecha a la salsa choke. He oído a muchos decir que es una música básica, sin letra, carente de sentido y otras cosas más. Sostengo que esta forma de clasificarla tiene la intención de negar e inferiorizar la capacidad de creatividad de quien la produce. Sin embargo, la salsa choke se crea para existir, para marcar significativamente la presencia de una generación que representa la continuidad de la comunidad afropacífica y resume su experiencia histórica a través de ella. Cada palabra o frase que emiten las canciones son producto de la experiencia de un lugar prolongada en el tiempo cotidiano.

6. Ciudad ubicada al sur de Colombia, frontera con Ecuador.

Dicha manifestación se particulariza por la combinación de ritmos afrodescendientes que de forma integrada le dan ese toque de especialidad. Su integralidad rítmica no solamente pasa por la expresión musical que la contiene, sino también por el despliegue corporal que se debe desarrollar a la hora de bailar. Los ritmos culturales que la constituyen pasan por el reggaetón, la salsa, el choke, el hip hop y un toque de música de marimba. La salsa choke se comprende en un diálogo intercultural que integra de manera simétrica la palabra cantada con el baile. Un baile que inició con el contacto en forma de choque, pero poco a poco se fue emancipando en una búsqueda por presentar la particularidad creativa del movimiento en un dialogo rítmico corporalizado. La palabra cotidiana se expresa a través del cuerpo, es decir que cuerpo y palabra se vuelven uno para nombrarse en una subjetividad étnica-racialmente particularizada, en el contexto de la cotidianidad existencial de los afrodescendientes del Pacífico en lo urbano. De ahí que se diga:

Trake,
que trake
Que traaa
Caramba

La casa en stop
nevera en stop
bolsillo en stop
mantiene en stop

Se me quedó la billetera
esa es vieja
hoy no me pagaron
esa es vieja
préstame 10.000
esa es vieja
que mañana te los pago

Si no trajiste plata
te quedas
te quedas

(La Gente Pesada, "Trake Que Tra", 2014)

La salsa choke viene a ser un proceso emancipatorio silencioso, escandalosamente visible de la comunidad afrodescendiente del Pacífico colombiano. Su visibilidad pasa por la espectacularidad del lenguaje corporal que se proyecta en una relación sincronizada con el ritmo insistente de la palabra. Cada palabra marca el sentido del movimiento de cuerpo en una expresión colectivamente relacional. Esta sensibilidad corporal que contiene una multiplicidad de memorias en movimiento, se presenta como una expresión creativa de la vida. La comunidad del Pacífico desde su experiencia cotidiana desarrolla el sentido de la creatividad para autorrepararse en su humanidad misma. Una de las formas de recuperarse como ser, de reconocerse a sí mismo.

Asimismo, he ido aprendiendo que los velorios a los santos es otra de las formas como hemos manifestado nuestras presencias. Dentro de los velorios, los arrullos son la voz cantada de la espiritualidad, que recrea la creencia en una relación con la vida. Sensibilidad expresada como creación religiosa que conecta el mundo natural con el divino con miras a proteger la dignidad humana de aquellas maneras de deshumanización. Es como alzamos la voz para evocar la defensa y seguridad que nos proporcionan nuestras deidades en función de cuidar la existencia. Los arrullos sostienen la memoria colectiva del paisaje comunitario. Cada voz mantiene un diálogo con el bombo, el cununo y la sonaja marcando la particularidad de sus maneras de ser, mostrando que somos un todo heterogéneo.

El velorio es una celebración religiosa, definido por la comunidad afropacífica como arrullo para los santos. Es una manera de agradecer la presencia de los santos en las decisiones de la vida tanto individual como comunitaria. Porque los santos son los que permiten guiar la vida y construir el pensamiento para saberla vivir en función de abrir los caminos. Los arrullos se traducen en el pensamiento propio relacional entre las entidades de lo divino y la condición de la práctica humana. Un pensamiento que siempre está marcando la presencialidad itinerante de la comunidad, reforzada desde lo que se es. De ahí que me permita citar el estribillo de un arrullo: “yo no soy cantor aquí, yo soy cantor en Jamaica, he cantado en Río Verde, y también en Esmeraldas”. Persistentemente se puntualiza en el “yo comunitario”; es decir, en la existencia colectiva.

En ese sentido, mi abuela Matilde siempre señala su presencia cantando el estribillo de un arrullo diciendo, “yo no soy de aquí, yo vengo llegando, al oír la fiesta, que están celebrando”. Es una manera de enuncia-

ción para posicionarse con el derecho a cantar, hacer visible su voz como expresión de su pensamiento. Cabe decir que este arrullo es propio del aprendizaje comunitario de mi abuela. Es un arrullo que recorre por las voces de la comunidad afropacífica en distintos lugares y escenarios, mostrando la condición de movilidad a la que hemos estado sujetos. Asimismo, es la forma de reclamar un espacio dentro de lo existente como ser para seguir siendo.

En los arrullos el uso creativo de la memoria es la clave, la fundamentación del conocimiento como aquello que se mantiene porque lo poseemos nosotros mismos. Aquí la memoria es asumida como parte de un poder divino que posibilita ampliar la condición humana y reelaborar la existencia gracias a que camina a través del cuerpo y la palabra. En un velorio realizado a la Virgen de las Mercedes escuché el estribillo de un arrullo que, a mi modo de ver, resume la importancia que tiene la memoria como promotora de la dignidad de ser. Decía el arrullo: “yo no canto con cuaderno, ni tampoco con papel, yo canto de mi memoria, que mi Dios me dio el poder”. El arrullo es una de las voces de la memoria del Pacífico que evoca e impone una presencialidad. Cada vez que mi abuela interpreta un arrullo, su cuerpo empieza a balancearse y la alegría se dibuja en su rostro. Asimismo, don Gustavo —un amigo, tocador de varios velorios— me decía que cuando canta arrullo siente una alegría, su corazón descansa. Dicho de ese modo, la memoria colectiva expresada en arrullo es la traducción de la alegría (experiencia vivida) como pensamiento que guía la existencia.

En conclusión, la esperanza de la existencia que aparece como un sueño, dinamiza la acción de la voluntad de vivir la vida de las comunidades a través del poder de lo cotidiano. Es el espacio de la creatividad donde se da la posibilidad para la transformación y recuperación de la condición humana, humanizada a partir del uso funcional de la alegría y la búsqueda de la felicidad. En la experiencia de lo cotidiano es donde se desarrolla un pensamiento propio que parte de la lógica de la comunidad, expresado como voces de autorreparación en el caminar práctico de la vida. ♣

Lista de referencias

- Arboleda Quiñonez, Santiago. 2016. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo. Suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. Cali: Casa Cultural El Chontaduro / Poemía su casa Editorial.
- . 2017. La construcción del pensamiento afroperuano: Un acercamiento a la producción intelectual y a la producción artística y ensayística de Nicomedes Santacruz (1958-1991). *Historia y Espacio* 13 (48): 245-76.
- Bolívar Meza, Rosendo. 2002. “Un acercamiento a la definición del intelectual”. *Revista Estudios Políticos*, n.º 30, Sexta época.
- Bonfil B., Guillermo. 1988. “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”. *Anuario Antropológico*, 86.
- Dussel, Enrique. 1973. *América Latina: Dependencia y liberación*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- . 1994. Conferencia 4: “La conquista espiritual ¿Encuentro de dos mundos?”. En E. Dussel, 1492. *El encuentro del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20111218115815/5.conf4.pdf>.
- . 2006. *20 Tesis de política*. Ciudad de México: CREFAL / Siglo XXI.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- García, Juan, y Catherine Walsh. 2009. *Derechos, territorio ancestral y el pueblo afroesmeraldeño*. Quito: Abya-Yala.
- . 2017. *Pensando sembrando/sembrando pensando con el Abuelo Zenón*. Quito: Universidad Aandina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Mbembe, Achille. 2016. *Crítica a la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. España: Futuro Anterior Ediciones / NED Ediciones.
- Moreno, Vicenta. 2013. “Otras voces: Trayectorias de mujeres líderes, organizaciones y Consejos Comunitarios”. *Revista CS*, 12: 415-34. <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n12/n12a13.pdf>.
- Ortiz Prado, Alexander. 2014. *Nadie está por encima de Dios. El Nazareno y la construcción étnico-identitaria en el Pacífico Sur colombiano*. Quito: Abya-Yala.
- Santos, Milton. 2000. *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel.
- Vanín, Alfredo. 2010. “Pacífico en fondo negro”. Cali. Inédito.
- Zapata Olivella, Manuel. 1990. *Levántate mulato: Por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes.

RESEÑAS

LEONARDO VALENCIA,
La escalera de Bramante,
Bogotá, Seix Barral, 2019, 616 p.

Si la escritura de una novela posee una historia, también su lectura la tiene. Y yo quisiera empezar resumiendo la de mi lectura de *La escalera de Bramante*.

Estuve en Quito en septiembre de 2019 para presentar mi libro *Relatos reunidos*. La novela de Leonardo Valencia había aparecido meses antes, en abril, publicada por Seix Barral, y era ya el acontecimiento literario más comentado del año, además de su calidad indiscutible, por su abultado volumen de 616 páginas, excepcional en la literatura ecuatoriana.

Aunque fue lanzada oficialmente en mayo de 2019 en la FIL de Bogotá, Leonardo también la presentó de manera informal en su Facebook, explicando la razón del título. Se refería a la escalera en círculos concéntricos de la iglesia de San Francisco en Quito, un proyecto no realizado por Bramante, el gran arquitecto italiano del siglo XV. De inmediato construí en mi imaginación una novela que no existía: debía empezar con una gran

obertura: una descripción sinfónica de la escalera y el trazo de vasos comunicantes narrativos con el Renacimiento italiano, donde nos encontraríamos con Bramante y quizá con Miguel Ángel. La explicación de Valencia en Facebook y sus personales raíces italianas me habían invitado a esa prefabricación mental. No encontrar nada de esto en las primeras cien páginas dio lugar a un desencanto. Por otra parte, mi cabeza estaba ocupada en la presentación de *Relatos reunidos* y, para colmo, enfermé con una gripe que estuvo a punto de hacerme cancelar la presentación. Mi lectura parcial del libro (las primeras cien páginas) había sido un fracaso. Regresé a México para una cirugía que coincidió con el inicio de la pandemia y la asignación de un curso de crítica literaria en la universidad, que me obligó a postergar la lectura de *La escalera*. Meses después la volví a empezar, a partir de cero, libre de prejuicios y aceptándola como es.

Con pocas novelas me he peleado tanto como con esta, pero diré que *La escalera de Bramante* me venció, y acepté con alegría esta derrota. Me habían incomodado básicamente dos cosas: la ausencia, *ab initio*, de un

conflicto, de un drama o de un enigma visible por resolver; y que toda la novela se situara en el pasado. Una novela del pretérito, como *A la recherche du temps perdu*, traslada sus acciones al presente y el lector las vive como presentes. Pero en la novela de Valencia todo era deliberadamente pretérito, los hechos habían ocurrido ya. Si todo había ocurrido ya, entonces se iba a hacer literatura *contra* la anécdota: “Lo que realmente quiere el deseo es el pasado”, escribe uno de los personajes en uno de sus informes, y más adelante: “Por eso nuestro presente es fantasmal y clandestino: nadie ve lo que somos, sino lo que fuimos, lo que deseábamos llegar a ser”. Valencia parece hacer un credo de estas palabras.

En vez del planteamiento de un conflicto, asistía a un prolongado y fatigoso diálogo que se convertía en monólogo, en muchos sentidos baladí, entre los dos personajes ecuatorianos de clase media que siempre dialogaban desde el pasado y hacia el pasado, el uno insistiendo misteriosamente en que el otro recordara. Pero esta confesión, esta insistencia, antes de la tardía revelación de su sentido, solo se me aparecía como un recurso retórico de la narración, no como un ingrediente central de la historia. Sin embargo, pocas novelas latinoamericanas me han invitado con tal insistente cortesía a la reflexión.

Haciendo gala de un virtuosismo técnico adquirido en muchos años de experiencia literaria, Leonardo Valencia ofrece en *La escalera de Bramante* una novela polifónica y poliédrica que combina básicamente dos historias que se alternan, en algún mo-

mento convergen y de algún modo se interpelan: la del pintor alemán Kurt Landor, y la relación amistosa entre dos jóvenes ecuatorianos de la clase media, Alvaro Abugatás (Abu, el Cónsul) y Raúl Coloma (Raulito), a cuyo rededor se tejen múltiples historias, incluida la de una guerrilla, inspirada muy de cerca por la del “Alfaro vive, carajo” (1983-1991).

En un intento de definición, diré que la novela es muchas cosas:

1. Es la historia de la búsqueda artística de Landor, instalado en Barcelona después de haber recorrido medio mundo, incluido Ecuador. Es un artista atravesado por la historia europea, desde las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, pasando por la Guerra Fría y el muro de Berlín, de manera que todas sus vivencias lo enriquecen, lo construyen y lo vuelven un personaje y un artista sumamente interesante. A la vez prófugo y migrante, se cruza con otros de condición parecida, tan interesantes como Dora Lerner, Dieter, Milos o Magdalena, su esposa argentina. Todos tienen historia, drama y conflicto, relieve y profundidad. Tienen algo que decir, hacer, contar y vivir. Al referir la historia de Landor, Valencia logra, sobre todo al comienzo, una intensidad poética de una sutileza admirable, sometiendo al paradigma del papel —la materia sobre la que se dibuja y se escribe— a una serie de mutaciones sintagmáticas. Los actores de esta cadena de connotaciones son: su padre, dueño de una fábrica de papel en Alemania; el bosque (fuente primigenia del papel), donde el pequeño Landor será testigo de la violación de una joven alemana por un soldado ruso (uno

de los grandes momentos narrativos del libro); la destrucción por el fuego aéreo de la fábrica de papel; el amor perdurable de Landor por el árbol y la tela en blanco, donde habrá de plasmar sus dibujos y pinturas; su obsesión por pintar la carne sanguinolenta utilizando seis colores que excluyen el rojo; los árboles que constituirán su testamento pictórico llamado *Waldig* (“boscoso”, en alemán, título tomado del poema homónimo de Paul Celan); el museo *Waldig*, destinado a su obra pictórica: en suma, asistimos a un sutil desplazamiento de paradigmas que desembocan en el del papel mismo del libro que estamos leyendo. La figura del árbol es un tema totémico en la vida de Landor. La bellísima escena del primer beso entre Landor y Magdalena ocurre bajo los tilos en el bosque simétrico del Palais Royal. Escritor eminentemente visual, Valencia ve a través de los ojos de Landor, y no solo lo que concierne a su historia, sino a la de todos sus personajes. Y por eso, también, la novela es lenta, morosa, contemplativa, trabajada con una paciencia de orfebre renacentista.

2. Es la historia de una entrañable amistad entre dos jóvenes ecuatorianos de clase media, Álvaro (Abu) y Raulito, carácter entrañable que solo muy avanzada la novela se descubre. Mientras tanto, hay que soportar muchas páginas frívolas, a personajes cuyos diálogos oscilan entre una pedantería culposa y una reiteración que impacientan. “La verdad es que perdíamos el tiempo en tonterías, Raulito”, reconoce Álvaro, y más adelante: “como un par de viejitos recordando sus años en Europa, qué pérdida de tiempo”. Como

en *Conversación en La Catedral*, los diálogos de los dos personajes se entretejen rompiendo la cronología y también el espacio. Ya muy avanzada la novela nos enteramos del sentido de esas palabras recordadas por la voz de Álvaro. Pasadas las quinientas páginas, nos enteramos de que había estado esforzándose por despertar la memoria del amnésico Raúl, convirtiendo así a la narración en un conmovedor rito de sanación, en una operación terapéutica y también en un rito de exorcismo. Por qué no lo dijiste antes, pensé y pienso. Reveladas con anterioridad, tanto la enfermedad de Raulito como la respuesta solidaria de su amigo, las palabras que las designan habrían ganado en significación; las cosas baladíes que tanto se dicen habrían adquirido sentido e intensidad. Pero la revelación es tardía y Valencia es abundante: una novela de 616 páginas estaba condenada a ser también ripiosa.

Valencia no resuelve una paradoja: la de escamotearnos con frecuencia la anécdota, por hacer literatura. Cae en una trampa, en un falso dilema: o la anécdota o la literatura. Por ejemplo, se supone que los Informes de Taltibio —ese espía que juega doble— deberían ser políticos, estratégicos, guiados por la urgencia de la acción, pero se convierten en fragmentos ensimismados, meditativos, analíticos, volcados sobre el yo de quien los redacta, en piezas descriptivas, *literarias*, que pierden su funcionalidad dentro de la anécdota. En vez de cumplir con su deber de espía, Taltibio filosofa, se autoanaliza, reflexiona, entre muchas otras cosas, sobre el significado de enmascararse

en otro. Por ello también, me atrevería a afirmar que Valencia hace con frecuencia literatura *contra* la anécdota y elude el desafío de desarrollar la novela de espionaje, una de las posibilidades que él mismo plantea. Pero no se puede mantener la paradoja hasta el fin. Hay que atar los hilos sueltos y resolver los enigmas. En los capítulos finales, las acciones se precipitan y la novela parece acumular todos los verbos de acción que se habían omitido en demasiadas páginas de una visión contemplativa. Los últimos capítulos poseen una acción casi trepidante en comparación con todo lo anterior. Es una novela magnífica, pero creo que le sobran páginas.

El contraste entre la vida de Landor y la de los dos jóvenes me hizo reflexionar en lo que significa narrar acerca de un europeo y acerca de un ecuatoriano. Landor, como señalé, está atravesado por la Historia, mientras que los jóvenes ecuatorianos de clase media carecen de ella o, al menos, de una Historia significativa y trascendente que soporte sus vidas. No tienen más que sus personales, casi mezquinas, experiencias vitales, recortadas sobre un telón de fondo histórico donde casi no ocurre nada. En compensación a ese vacío, Alvaro vive la experiencia del *flâneur*, la de sus vagabundeos por Europa, cargando la obsesión pictórica de plasmar el rojo en sus lienzos (legado de una conferencia de Landor en la que había planteado su teoría cromática); Raulito, cargando la obsesión de injertar oro, minerales y piedras preciosas en pedruscos volcánicos labrados por el agua. Algo de Henry James hay en esta visión del ecua-

toriano *flâneur* que busca conocer una Europa plagada de historia y de museos y conocerse a sí mismo en ese peregrinaje, y, en contraparte, en la del europeo Landor nutriéndose del paisaje y el color latinoamericanos para enriquecer su obra plástica. Algo hay, incluso, de la morosidad estilística de James, en la novela de Valencia. Frases y períodos largos, vastos párrafos explicativos y analíticos. Por otra parte, al mostrar la obsesión genuinamente artística de los dos personajes, pero también su costado ridículo, Valencia se revela también, al igual que su maestro James, como un maestro de la ambigüedad y la ironía. Por eso hay, en las obsesiones artísticas de Abu y Raulito, algo de la locura de Bouvard y Pécuchet, esos entrañables locos de Flaubert. Valencia describe con una seriedad casi inmutable la aventura espiritual de sus jóvenes personajes, pero en el subsuelo de la novela circulan las aguas insidiosas de una gran ironía, apenas revelada: Valencia no ignora que son también un par de locos con proyectos rocambolescos: Abu, con su locura monocromática, de pasarse la vida pintando en rojo; Raulito, de andar por la vida cargando y rellenando piedras. Mientras el europeo Landor es un artista de verdad, Abu y Raulito, sus discípulos latinoamericanos, son su caricatura. No es gran cosa lo que se puede contar sobre la clase media ecuatoriana, a no ser que se ironice sobre ella o se la caricature.

3. Como es tan poco lo que los jóvenes ecuatorianos de la clase media pueden decir del mundo y de sí mismos, tienen que reinventar la historia del país y remover sus aguas de "es-

tanque inefable”: por qué no fundar entonces un movimiento guerrillero. Otra aventura rocambolesca. La novela es también la crónica de un fracaso revolucionario, condenado desde su origen, y su consecuencia literaria: una novela de espionaje. Esta parte, inspirada en la guerrilla “Alfaro vive, carajo”, concentra la *acción externa* de la novela: es la parte más viva. Aunque “hermano menor” (en esto también menor, como Abu y Raulito respecto de Landor) del movimiento tupamaro y montonero o del Baader Meinhof alemán, el “Alfaro vive” removió las aguas del “estanque inefable” y Valencia es severamente crítico con su ideología y métodos, pero no como ideólogo, sino como debe serlo un novelista: a través y desde sus personajes. El escritor sabe solamente lo que los personajes saben y dicen y lo que se dice acerca de ellos. Asistimos en la novela a un movimiento terrorista impulsado por ciertos jóvenes de la clase media y media alta que parecen rebelarse contra su propio vacío. Dispersos en toda la novela, los episodios dedicados a la guerrilla se concentran básicamente en tres partes: primera, la intitulada “Las troyanas”, narrativamente uno de los puntos más altos de la novela, sobre las acciones de seis guerrilleras que son una sola, Karla: la múltiple y única mujer, Karla, la hermosa guerrillera capturada en Colombia. (Me disculpo por señalar entre paréntesis un detalle de numerología que me parece esencial: seis son las partes de la novela, seis los colores para obtener el rojo sanguinolento; seis los árboles que constituyen el testamento pictórico de Landor; seis los lados del

museo Waldig; seis los nombres de las troyanas, seis los informes de Taltibio: todos estos detalles conforman una clave y una estructura hexagonal de la novela. Dejo a otros el estudio de esta clave numerológica).

La segunda parte de los episodios dedicados a la guerrilla se concentra en los “Informes de Taltibio”, el espía doble, que, como dije, vierte sus informes, no acerca de las urgentes dimensiones políticas y estratégicas de su trabajo, sino sobre sí mismo, haciéndolo más enigmático. Pero el personaje que capta toda nuestra atención de lectores es Rogelio, el hermano mayor de Álvaro, lanzado al ruedo de la novela como un enigma, como el prófugo de la policía que se esconde de todos, de su familia, de sí mismo y hasta de la narración. Todos quienes han tenido algún contacto con él lo buscan y cuanto más quieren saber, menos se sabe de él. Es un personaje vivo, mientras que Taltibio es una abstracción. Finalmente, están esos entrañables personajes femeninos que son Karla, Laura y su hija, Tania, desde cuya mirada inocente se narran algunos de los más bellos acontecimientos de la novela. Los episodios sobre Laura y Tania, escondidas en la selva amazónica, poseen un gran vigor narrativo.

Valencia recupera de *Hécuba* y *Las troyanas* de Eurípides, no solo el nombre de Taltibio sino su papel de informante. En las dos tragedias, caída Troya e incendiada, Taltibio es el heraldo griego encargado de informar a las mujeres troyanas su reducción a esclavitud y los resultados de los sorteos con los que los capitanes griegos han decidido su suerte. Pero en la novela,

el nombre de “troyanas” atribuido por Taltibio a su red de guerrilleras y espías es más azaroso. Nombre elegido entre “amazonas”, “erinias” y otros, las “troyanas” es un solo nombre que se desdobra en seis, que de algún modo son también identidades. En la novela, “las troyanas” son las guerrilleras a las órdenes del espía doble, Taltibio, cuya identidad se revelará en los capítulos finales. Ajustada o independiente de la tragedia de Eurípides, tanto “las troyanas” como Taltibio dan lugar a algunos de los momentos más misteriosamente interesantes de la novela. Estos momentos tienen que ver con los desenmascaramientos y revelación de identidades, en una novela de espionaje que solo a medias lo es. Valencia ya había renunciado a ella desde el momento en que Taltibio reduce sus “informes” a una larga introspección por etapas.

Pero no solo el movimiento revolucionario fracasa: Rogelio, Karla, Laura, Strudel y todos. La novela es la crónica de un múltiple fracaso: Álvaro deja de pintar o, más exactamente, de exponer; Raulito pierde la memoria y destruye sus piedras y devuelve sus restos al volcán. Mientras, Landor triunfará aun sobre la muerte: tendrá el museo hexagonal dedicado a su obra y su memoria.

Abundan los momentos privilegiados, en los cuales el arte de narrar de Valencia exhibe toda su potencialidad: los admirables episodios infantiles de Landor; la narración introspectiva de Álvaro paseando por una playa de Barcelona, que recuerda a Bloom en una playa de Dublín; todo el magno capítulo de “Las troyanas”, cumbre narrativa de la novela; la vi-

sita de Landor con Magdalena al Palais Royal, que culmina en ese primer beso, que tiene la trascendencia del beso en el cuento de Chéjov; Laura y Tania en la selva, episodio de una plasticidad narrativa exquisita; la visita de Álvaro y Kazbek a Magdalena y los acontecimientos posteriores, que desatan nudos de la trama de espionaje; la maravillosa narración de la travesía por el río Guayas hacia la isla Puná, rica en descripciones, como la mezcla de las aguas lodosas del Guayas con las transparentes del océano Pacífico y la consecuente modificación de la fauna marina, episodio narrado esplendorosamente, con una sensualidad verbal digna de Carpentier. Si el paisaje humano es rico y variado, el otro posee también una existencia palpitante y es contemplado con precisión de pintor: las ciudades, los bosques, el altiplano, las playas, los ríos, los montes, la selva.

Pese a sus repeticiones ripiosas, excesos y carencias, *La escalera de Bramante* es, en fin de cuentas, una obra maestra de la paciencia narrativa, de la planificación arquitectónica, una estupenda novela poliédrica y visual, una muestra de elegancia, ambigüedad, cultura y sofisticación narrativas, un prolongado acto de fe en el arte de novelar, un inteligente homenaje a la novela como género literario. Y, sobre todo, una novela que plantea preguntas y problemas. Que sea problemática es algo que los lectores agradecemos.

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO

IVONNE GORDON,
Diosas prestadas,
 Madrid, Torremozas, 2019, 75 p.

El libro de la poeta ecuatoriana Ivonne Gordon titulado *Diosas prestadas* es una propuesta muy interesante. Es un poemario que mezcla dioses, paraíso, naturaleza y tonos que nos dan cierta idea del desencanto del mundo contemporáneo, poblado de eventos y sucesos. Entonces las diosas y dioses vuelven y se inventan tareas, nacen a orillas de un río, buscan una cueva para habitar, casi todo como antes, porque es el nuevo comienzo. Me hace recordar el pensar del poeta chileno Enrique Lihn que dice: “Nada se pierde con vivir, ensaya”.

Aquí Ivonne entonces nos presenta una cierta valoración metafísica de la existencia humana. Recreando el Olimpo, las diosas mayores y menores nos señalan fuerzas energéticas y la valoración que los hombres debemos darle a nuestra situación en el universo. Es una actitud muy femenina, la necesidad de una regeneración periódica. Ivonne Gordon llama la atención de los lectores de poesía, pero también habla a otros profesionales, mujeres y hombres cultos, sobre las posibilidades espirituales que, aun cuando algunos creen superadas en muchas regiones del mundo, son muy importantes para conocer el ser humano. Aquí en este libro hay poesía, filosofía, mitología, religión, sicología y ontología arcaica modernizada.

En el estudio del lenguaje descubrimos lo atados que vivimos, lo

cual puede a muchos empujarlos a desvaríos o hacia el nihilismo o a la autodestrucción, si no aceptamos la realidad. Lo que Fromm llamó el peligro de atraer una era unidimensional y no sensibilizada o apática, como lo indicó en su libro *Más allá de las cadenas de la ilusión* (1962), que es efectivamente lo que sucede en nuestro mundo.

Ivonne Gordon, doctora en Filología Hispánica y Teoría Literaria, con varias distinciones a su haber, y habiendo vivido largas y continuas temporadas en Grecia, es investigadora de la mitología griega y sus lugares, dándole así nueva vida y repetida existencia en este libro. En este contexto la poeta crea y recrea sin fronteras, los dioses llegan a esta tierra para desnudarla, abrirla, botar los blindajes.

Cualquier diosa, muchas diosas, diosas prestadas, náyades, aprendices de corola, “sin nombre, ni origen” vuelven con sus oráculos y sus ojos visionarios a la tierra. Los dioses vuelven a sufrir, amar y persistir ante los viejos obstáculos. Sus poderes pueden hacer cosas grandes como seducir o cortar el hielo. Caos quiere volver e instalarse de nuevo en la Tierra. Ya está entre nosotros. “Caos es el destello en la angustia del tiempo”, “precede al vacío y al lenguaje ordinario”. Atenea se esconde, es la sabiduría, la diosa del conocimiento. Cayó del árbol de Olimpo como avalancha deslumbrada. Pero “protege en la amplitud del silencio / a la palabra sin habla”. Y “llena la ventana de luz, de sabiduría, / de irrevocable humanismo en las letras infinitas”. De esta manera, como la poesía, Ariad-

na va desenredando “los hilos de su hermético destino” hasta que termina presidiendo “como diosa de ojos visionarios”. ¿Cuál será su vaticinio?

Así al recrear esta cosmogonía nuestra poeta nos confronta a la historia como tal. Todas las grandes civilizaciones poseen una. La cosmogonía no es una resistencia a la historia, sino un intento de reintegrar la experiencia humana en el tiempo cósmico, cíclico y eterno. T. S. Eliot y James Joyce estaban impregnados de la melancolía del mito del eterno retorno. No está lejano el día a lo mejor en que la humanidad no quiera tener eventos históricos o hechos históricos lineales como los conocemos hoy en día. Incluso se puede llegar a las sociedades antihistóricas. Hegel había dicho “no ocurre nada nuevo en la naturaleza”. Todo pasa. En la naturaleza todo se repite. Y en esta repetición no hay miedos y se logran soportar los sufrimientos y seguir viviendo. “La historia nombra sin nombrar nada” nos dice Ivonne Gordon en un verso. O “la historia cambia según el arrebató de las sombras”; “la historia es un recuerdo / de espumas y señales”. La historia está a nuestros pies, y un pie conversa con el otro.

Dione dio a luz a Afrodita y Afrodita produce desatinos. Suceden peleas, guerras y castigos. Había un *karma*, en los pueblos antiguos para explicar el sufrimiento y para darle una significación normal a los acontecimientos históricos. Encontraban en la llamada economía divina una explicación para todo, ya sea para lo comunitario o para lo personal. Lo cual ayudaba y hacía soportable la vida. Esta idea tiene resonancia amplia y

vale la pena estudiarla, va más allá de todo, presupone incluso resurrección después de la muerte.

¿Qué significa entonces vivir hoy en estas sociedades neoliberales? ¿Cómo el hombre se va a enfrentar a las catástrofes, a los desastres, a la represión militar, a la injusticia social vinculada a la estructura misma de la sociedad, a las desgracias personales, nombremos algunas como ejemplo: la demencia, la muerte, el cáncer y otras enfermedades? Por eso es interesante ver cómo lo soportaba el hombre arcaico, cómo sufría hasta la mala suerte que le tocaba, personal o colectivamente. En cambio, hoy la exageración del individualismo egoísta no nos permite ver a otras gentes, el hombre se encierra en un infantilismo cultural, la superficialidad emocional y espiritual negando al Creador, viviendo culturas mercuriales, con períodos de atención mínimos y búsqueda compulsiva de impresionar de cualquier manera. Una piedra es un pálpito, dice la poeta en su libro; el sol es el centro, decían los filósofos grecolatinos.

El postulado es que todavía existen los dioses. Y que el Paraíso o Jardín existe, que tiene raíces y que yace en nosotros mismos, así atisba en su magnífico poema “El Paraíso”. El hecho de que estas diosas vengan es el reencuentro, entre otras cosas, con lo más eminente, nuestra parte humana, la que nos da energía.

Este final del poemario sorprendentemente podría ser una introducción. La defensa además del derecho de la poeta de crear y recrear. Zurita ha dicho que la naturaleza y la poesía van juntas. La naturaleza es un mun-

do más suave, porque está llena de diosas que van y vienen. Entre ellas también sucede el lenguaje. ¿Qué sería la vida sin el sonido? El poema "Secreto" es muy revelador del destino del lenguaje. "Palabras silenciosas se funden con la llama del fuego. / Un sentido mira a otro desde dentro. Se descubren / Gaia y Urano se nombran en conjugaciones de otras lenguas. / Son un alfabeto silente / son huesos / Guardan para siempre el lenguaje de los sabios". ¿Qué sería de esta hermosa poesía sin él?

Diosas prestadas es un libro que nos entrega una nueva manera de conocer, más profunda, más allá de la cotidianeidad. Hay versos que hacen palpar el corazón, los dioses no son monstruos, sino una relación fluida con la belleza orgánica, el amor. "El amor es la única salvación de los dioses". La poeta sabe, intuye, revela y nos dice que hay otro mundo, sobrenatural y prestado.

El maravilloso poema "Ítaca" revela el trabajo de la poeta que tiene ojos vaticinadores y que ubica el puesto de las diosas/dioses en el universo y el propio. Como la pléyade Maya, la poeta y nosotros somos errantes. Maya fue condenada a ser viajera permanente por los dioses. Buscamos Ítaca. Estamos en Ítaca. Veamos el poema:

Ítaca

Al buscar dioses y diosas en el Olimpo encuentra paz entre los olivos, silencio entre la sal / plenitud en el aire del pueblo sereno del Egeo. / Quiere volver a Ítaca y termina regresando de Ítaca. / Busca a Poseidón y se encuentra con Afrodita recién salida del mar con la luz templada. / Quiere revivir los mitos, y termina reviviendo. / Quiere tanto y cuando se quiere así, es fácil olvidar que todo ya está allí aguardando como amante inquieto. / Sobre una peña el viento espera. / Sobre la quietud de las casas blancas la luz espera. / Sobre la campana de la iglesia bizantina el sonido espera. / Vuelve para volver, porque en el regreso a Ítaca está la esperanza de una arena vasta, / tan vasta que un cíclope le entrega la matriz del templo.

Así es, todo lo que tenemos es prestado. Todo pasa. Va y vuelve, probablemente, aunque sea en diferentes formas, así debemos mirarlo y pensarlo de otro modo. De nuevo, para sostenernos.

Un gran libro de poesía sobre el que hay mucho para decir y pensar.

EUGENIA TOLEDO-KEYSER
TEMUCO (LA ARAUCANÍA), CHILE

JOSÉ HENRIQUE,
El Hogar,
Buenos Aires, Final Abierto,
2020, 164 p.

En el prólogo a la segunda edición (1961) de su novela *Los muros de agua* (1941), el escritor mexicano José Revueltas nos confiere una singular interpretación de la realidad y de la relación de esta con la literatura. El punto de partida para tal reflexión es el recuerdo de su visita a un leproscario en la ciudad de Guadalajara (1955) y la consecuente intención de narrar tal experiencia. Revueltas concluye que la realidad excede la dimensión documental de los hechos al caracterizarse por un movimiento interno que la literatura debe asir. Recurre a su formación marxista para precisar el método dialéctico de dicho movimiento, pero también apela a una voz del pueblo mexicano al describirlo como el “lado moridor” de la realidad. Uno de sus críticos más certeros, Evodio Escalante, supo interpretar la confluencia de la dialéctica con el lado “moridor” de la realidad en la obra de Revueltas al resaltar su potencial subversivo. Perseguir el movimiento interno de la realidad, escribe Escalante, es descubrir, en las contradicciones extremas del sistema, sus líneas de fuga. El desprendimiento total de los personajes revueltianos, la abyección y las conexiones excrementales constituyen, según Escalante, momentos de un sistemático movimiento de rebasamiento que se manifiesta en el texto literario.¹

1. *José Revueltas, una literatura del lado moridor* (Ciudad de México: Era, 1979).

En la novela *El Hogar* (Final Abierto 2020), el escritor argentino José Enrique asume el reto de volver a narrar la experiencia de la dictadura de Jorge Rafael Videla. El riesgo de tal empresa no solamente radica en que la realidad de la dictadura siempre será más terrible de lo que pueda narrarse, sino porque un retorno melancólico a este período de la historia argentina bien puede neutralizar su inquietante relevancia política para el presente. Enrique invita a sus lectores a optar por un camino distinto al del realismo documental y al del patetismo memorialista. Se acerca a la realidad desde su lado moridor, como diría Revueltas, al despojar al protagonista Julián de su identidad de militante y situarlo en el inframundo del sin hogarismo, única alternativa para sobrevivir después de abandonar su casa saqueada y sumergirse en la clandestinidad. Por debajo del ambiente turístico del mundial de fútbol 1978, año en que se ambienta la trama, se manifiesta no solo el efluvio angustioso de la subjetividad del militante Julián, testigo y blanco del estado de excepción que ha impuesto la dictadura, sino también una dialéctica de la degradación que nosotros, los lectores, recorreremos con Julián, de la mano del anti-apostólico Pedro, el mendigo que posibilita un proceso narrativo más allá del bien y del mal:

“El Falcon se está yendo. Yo, en un palier hediondo de la calle Paseo Colón, sentado sobre cartones rancios y humedecidos por mi propia meada, pierdo la voz que pueda sostener todo esto”.

La prosa de Julián registra a más de su voz. también la indiferencia ab-

solta de Pedro frente a la lepra social. A través de la mirada de Julián que describe los inocuos mandados que Pedro realiza para Julio Somón el Turco, constatamos la disolución de las estructuras sociales. En su lugar aparece un medio clausurado, sin razón ni entendimiento, sin tiempo ni conciencia: las mazmorras del *Atlético*. Desde la marginalidad radical del sinhogarismo no solo se asiste al grado cero del terror que inflige la junta y sus esbirros, también se constata la mezquindad de toda una sociedad que observa, desde el exterior, la degradación de Pedro y de Julián. Una juventud aburguesada en trance fascista golpea furiosamente los cuerpos-basura de Pedro y Julián. No hay imagen más certera de tal descomposición social.

Por otra parte, *El Hogar* no puede considerarse una novela de la degradación; una novela pesimista, en la que toda posibilidad de movimiento quede clausurada en un pantano sin fin. Como la narrativa de Revueltas, la novela de Henríque es también insurrecta. En el caso particular de *El Hogar*, la insurrección viene de su estructura narrativa. Un giro inesperado de la trama complica el género testimonial y autobiográfico, puesto que no es Julián quien nos relata su historia sino Montero, el narrador-lector implícito, que recorre las páginas del diario de Julián. El hallazgo del diario por Montero tiene lugar en el Hogar Raimondi, en Necochea, donde Montero conoció a Julián. Cuando Montero encuentra el diario, Julián no solamente ha dejado la vida de calle, convirtiéndose en residente del Hogar; también se ha transfigurado en

un destello de ficción; la ficción ilimitada de la literatura. En la segunda parte de la novela, a Julián lo habrá de transfigurar el ritmo narrativo del policial al otorgarle una misión detectivesca: un ajuste de cuentas con la impunidad de la historia a través de la literatura.

El filósofo Walter Benjamín relacionó el sentido de la vida con la muerte figurada que todo lector experimenta al concluir la lectura de una novela. Al respecto escribió: “lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee” (“El narrador”). En la novela *El Hogar*, Julián no muere en las mazmorras de los centros clandestinos de detención ni en los basureros urbanos para dejarnos con el nihilismo de la eterna desdicha; simplemente se va del texto como lo hace Sherlock Holmes, quien se esfuma por un rato, para cumplir otra misión, dejándonos la expectativa siempre vital y esperanzadora de su retorno.

Cuando Montero halla el diario de Julián, se lee la siguiente reflexión: “Nunca me lo dijo [Julián], pero siempre sospeché que, una vez descubierto el escondite, aprovechó para usarlo de carnada y probar al que lo encontré, o sea a mí, y juzgar, buche o compinche. A partir de ese día me sentí personaje, secundario, pero personaje al fin, en la historia de Julián.”

Nosotros, los lectores, también devenimos personajes secundarios en la historia de Julián, puesto que su diario nos introduce a un archivo ecléctico, en el que concurren el sinhogarismo y la dictadura, el testimonio y el género policial; Borges y

Chandler; el yugoslavo Pesic y Rodolfo Walsh.

Más allá de este registro experimental, *El Hogar* constituye, sin duda alguna, una honesta reflexión sobre cómo abordar la densa textualidad de la Historia en una época de sobresaturación discursiva. La novela de Henrique no narra únicamente una historia de vida, convoca la manera de reivindicar esa vida en la lectura, situándola en la confluencia de muchas otras vidas. Al recorrer las páginas del diario de Julián, Montero, el narrador-lector implícito, posibilita la experiencia de la novela en tanto materialización de lecturas, la suya y la nuestra. A través de ese acto singular que convoca el encuentro del texto con sus lectores, Henrique nos invita a retar el tiempo muerto de la Historia. Las fotografías de las icónicas madres de mayo re-encarnan en el espacio-tiempo del vagabundo Julián, pero también en el proceso de rehabilitación que solo el lado insurrecto y político de la literatura puede brindar: esa irrupción del hecho vivido en el presente de la lectura.

ADELA PINEDA FRANCO
BOSTON UNIVERSITY
BOSTON, ESTADOS UNIDOS

LUIS AGUILAR MONSALVE,
If Winter Comes:
Microrrelatos,
Madrid, Verbum, 2019

En su más reciente colección de cuentos, *If Winter Comes: Microrrelatos*, publicada por Editorial Verbum, Luis Aguilar Monsalve añade a su *corpus* narrativa una contribución importante al campo de la cuentística ecuatoriana. Este libro de 109 microrrelatos representa una continuación de su exploración y desarrollo del género del microcuento (también conocido como “minificción” y “nanorelato”). Con esta, su segunda compilación de microrrelatos, Aguilar Monsalve se destaca como miembro de la fuerte corriente ecuatoriana de la minificción, poblada por obras y escritores tales como *Arte de la brevedad* de Jorge Dávila Vázquez, *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio, y aun un libro de poesía de Jorge Carrera Andrade, *Microgramas* (que funcionan como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, de acuerdo con Solange Rodríguez Pappe). Aguilar Monsalve comenzó su indagación en el campo del microrrelato en 2010 con la publicación de *Mínimo mirador* (también de Editorial Verbum) y la nueva colección continúa su afán de explorar la metaficción, fortaleciendo aún más su posición como escritor del neo-cosmopolitismo.

Si el microrrelato, al fin y al cabo, tiene sus viejas raíces en la oralidad y la literatura didáctica clásica y medieval, Aguilar Monsalve también está consciente de sus prácticas modernos. Los microrrelatos de *If Winter*

Comes: Microrrelatos están en viva conversación con Cortázar y Borges en particular. Hay que recordar que Aguilar Monsalve editó un libro de estudios sobre Cortázar en 2015: *Y el hombre dio su vuelta en ochenta mundos*, la influencia del Gran Cronopio se ve en mucha de su obra desde sus primeros libros. El elemento metaficcional que se evidencia en sus tempranos colecciones como *El umbral del silencio* (1999) y *La otra cara del tiempo* (2001) se agudiza aun más en la más reciente.

El nexa metaficcional comienza desde el principio con el título de la colección, una cita del último verso del poema "Ode to the West Wind", del gran poeta del Romanticismo, Percy Bysshe Shelley. Usando una técnica que también se ve en los microrrelatos, Aguilar Monsalve solo nos da la primera parte del verso omitiendo el final: "...can Spring be far beyond?". La última parte de la cita, omitida, se queda como un eco en la conciencia del lector, una vaga memoria no del todo recordada. Desde el comienzo, el lector queda implicado porque los cuentos de Aguilar Monsalve no permiten lecturas pasivas. Y si nos quedaba alguna duda, el epigrama al comienzo lo pone en claro: "the reader can turn away and imagine a larger narrative".

El uso de inglés en el título y epigrama refuerza lo cosmopolita de la colección. Alejándose del regionalismo y énfasis en lo particular, el narrador de *If Winter Comes* toma posesión de mundos poblados por detectives ingleses, monjes medievales, nonagenarias de la época nazi en Alemania, y aun la mansión de los

Shelley (Percy y Mary) ahora ubicada en "Saratoma," un pueblo de procedencia ficticia que aparece como intertexto metaficcional en otros libros de Aguilar Monsalve y funciona como su propio Yoknapatawpha, el condado inventado por William Faulkner.

De hecho, los cuentos de Aguilar Monsalve están tan repletos de intertextos y fragmentos de otros elementos ficcionales, cine, hagiografías, poesía y narrativa que el lector puede sufrir una especie de vértigo metaficcional. En "Cuando el ocaso solloza", un estudiante doctoral de UCLA viaja a Sudamérica para investigar la violencia política. En Quito, en un bar de la Foch, hace planes para viajar al sur de Colombia con un sacerdote para conocer, de primera mano, la realidad de las "víctimas de las guerrillas." Al fin y al cabo, como lo que pasa en "El etnógrafo" de Borges (uno de sus más antologizados microrrelatos), "Agustín," el protagonista, regresa a su universidad donde rehúsa completar su tesis doctoral. La realidad de las tragedias que ha presenciado en Colombia con el cura ecuatoriano, lejos de ayudar en su investigación, hace imposible que siga adelante con sus estudios. Curiosamente, el director de su tesis en UCLA es un tal "doctor Luis Aguilar Monsalve". La aparición del autor como personaje en su propia ficción es un giro metaficcional que enreda el cuento aun más. El protagonista ha hecho, al revés, el mismo viaje que tomó un joven Luis Aguilar Monsalve cuando dejó el Ecuador en los años ochenta para estudiar ciencias políticas en UCLA.

Otros momentos metaficcionales tienen que ver directamente no con

el autor, sino con el mundo del cine. Microrrelatos como “Devaneo de un cruel destino”, “El archivo del caso H”, y “Dilaciones invernales” funcionan como tratamientos o sinopsis para películas inventadas que pudieran haberse hecho durante la época del cine clásico del siglo XX. Las protagonistas salen de alcobas vestidas para matar, llevando, “un abrigo largo violeta oscuro de casimir” con un “buzo blanco ... una falda negra de algodón corta ... y unas botas de cuero del mismo color que iban hasta la rodilla”. Las mujeres en muchos de los microrrelatos de la colección parecen haber descendido directamente de la pantalla plateada del cine negro de Fritz Lang o John Huston. Los intertextos con Verónica Lake, Barbara Stanwyck o Lana Turner son inescapables.

Otros de los textos de la colección son verdaderos “nanorrelatos” o cuentos de una sola oración. Casi al final del libro encontramos uno de esos que lleva el título: “Aperturas y rupturas” y cuenta la historia de un inmigrante, un tema sumamente pertinente en nuestra época:

Un hombre entra en el programa de la lotería de visas para residir en Estados Unidos, gana, da una fiesta, y no asiste. (87)

El cuento deja que el lector solo “imagine una narrativa más larga.” Como muchos de sus textos, “Aperturas y rupturas”, insiste en que rellenos los huecos del cuento. Los ecos y hasta gritos de intertextos de los periódicos y las noticias de televisión

contando las tragedias de inmigrantes en la frontera entre México y Estados Unidos nos reclaman y exigen una multiplicidad de tramas y conclusiones funestas.

En estos intertextos ausentes pero vivos, reside la ingeniosidad de *If Winter Comes*. En el momento de leer los fragmentos de narración que componen esta serie, el lector queda tan atrapado por la ficción como muchos de los propios protagonistas. La búsqueda de tierra firme en ambos lados del papel —el lado ficcional y el lado supuestamente real— es tan complicado en Aguilar Monsalve como el matrimonio de Percy y Mary Shelley.

V. DANIEL ROGERS

WABASH COLLEGE

CRAWFORDSVILLE, ESTADOS UNIDOS

Lista de referencias

- Aguilar Monsalve, Luis Antonio. 2010. *Mínimo Mirador: Microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- . 2015. *Y el hombre dio su vuelta en ochenta mundos... Homenaje a Julio Cortázar (1914-2014)*. Quito: Editorial Ecuador.
- . 2019. *If Winter Comes: Microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- Carrera Andrade, Jorge, et al. 2011. *Micrograms*. Wave Books.
- Dávila Vázquez, Jorge. 2001. *Arte de la brevedad*. Quito: Libresa.
- Palacio, Pablo. 2009. *Vida del ahorcado: Novela subjetiva*. El Nadir.
- Rodríguez Pappé, Solange. 2016. “Microrrelato: género apocalíptico en la literatura ecuatoriana”. *El Telégrafo*. 19 de diciembre.

**CARLOS FERRER, ED.,
Ecuador en corto.
Antología de relatos
ecuatorianos actuales,**

Zaragoza, Universidad de Zaragoza,
2020, 258 p.

Muy poco, casi nada, es lo que se conoce en España de la narrativa de Ecuador. Solo en fechas bastante recientes se ha difundido la obra de Mónica Ojeda, con las novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), ambas publicadas por las ediciones Candaya, la cual ha tenido a bien, además, de proponer al público lector *Sanguinea* (2020), primera novela de la también ecuatoriana Gabriela Ponce. Cabe destacar que la excelente recepción de la narrativa de Ojeda en España la ha convertido en un referente de la actual novelística latinoamericana. Sin embargo, en lo que se refiere al cuento, al relato breve, no había publicación alguna hasta la aparición en 2020 de *Ecuador en corto*, una antología elaborada por Carlos Ferrer y editada por Prensas de la Universidad de Zaragoza, en su colección Océanos y Libros.¹

1. Este volumen incluye cuentos de las y los escritores: Gabriela Alemán, Javier Vásconez, Abdón Ubidia, Solange Rodríguez Pappe, Iván Égüez, María Auxiliadora Balladares, Marco Antonio Rodríguez, Bruno Sáenz, Daniela Alcívar Bellolio, Francisco Proaño Arandi, Huilo Ruales Hualca, Raúl Vallejo, Sonia Manzano, Raúl Serrano Sánchez, Juan Pablo Castro Rodas, Lucrecia Maldonado, Luis Salvador Jaramillo, Aminta Buenaño, Carlos Carrión, Eliécer Cárdenas, María Eugenia Paz y Miño, Jorge Dávila Vázquez, Andrés Cadená, Salvador Izquierdo, Andrea Armijos Echeverría y al antólogo Carlos Ferrer.

Carlos Ferrer (Benidorm, 1976) es un académico español que ha realizado investigaciones sobre el teatro hispano contemporáneo y ha hecho una anterior incursión en la literatura ecuatoriana con un trabajo sobre ese gran escritor que fue Pablo Palacio, a quien, lamentablemente, no se le conoce tanto como merece fuera de Ecuador. Ferrer tiene lazos profundos con dicho país, en el que ha vivido y trabajado, y con el que mantiene relaciones afectivas y familiares, al ser pareja de la excelente poeta Bernardita Maldonado (Loja, 1969).

En su "Introducción" a *Ecuador en corto*, antes de echar una mirada panorámica del relato ecuatoriano anterior y precisar algunas características de los autores y las obras seleccionadas, Carlos Ferrer escribe: "Esta es una ventana, una panorámica global de lo que se ha escrito y se escribe en Ecuador, un país anclado en la periferia literaria y opacado primero por un boom latinoamericano, que prácticamente pasó de largo sin tener en cuenta a Ecuador, y después por un Roberto Bolaño, que hizo sombra a todos independientemente de que quisieran parecerse a él o no". Y más adelante, explicando los principios que orientaron su trabajo, Ferrer dice: "Esta antología la conforman, sin cuotas regionales ni razones de sexo o edad, escritores de diferentes generaciones, tanto reconocidos como de nueva andadura, todos con una pulsión literaria que no se diluye y que ahonda en la indagación de las ruinas de la existencia y en la conjura de la tentación del silencio".

Ecuador en corto reúne veintiocho relatos de otros tantos escrito-

res contemporáneos, nacidos entre 1941 y 1996, siendo el mayor de ellos Marco Antonio Rodríguez y la menor Andrea Paola Armijos. Quince de los autores son nacidos en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, constituyendo así el grupo más numeroso de la antología. En casi todos los casos, se trata de narradores que abordan el género corto dentro de parámetros bastante clásicos, no dejando prácticamente lugar a experimentaciones formales. Son relatos bien escritos, que muestran un uso esmerado de la lengua y se pueden inscribir dentro de los subgéneros ya conocidos: costumbrismo, realismo urbano, realismo mágico, relato fantástico, etcétera.

Yo, como lector, no puedo evitar que, tras la lectura, se manifiesten en mí ciertas preferencias. Ya que no es posible en una reseña abordar todos y cada uno de los relatos incluidos en la antología, me permito hacer un foco sobre algunos de ellos. En orden cronológico, el primero que más me estremeció es un cuento de género fantástico con —diría yo— huella cortazariana. Se titula “Dispersión de los muros” y cuenta como una comunidad que vivía en paz, “en un grato silencio”, “sin gritos, sin risas inopinadas”, “sin ese monótono ir y venir de pelotas de goma” se ve de pronto invadida por la presencia sonora de numerosos niños, lo cual termina por producir terror en la población. El autor es Francisco Proaño, nacido en Cuenca, en 1944.

“La luz en el abismo” es otro de los relatos que atrajo particularmente mi atención. Se trata, creo yo, de uno de los más innovadores del conjunto,

desde el punto de vista formal. Se entrecruzan en él diversas voces en primera persona, las cuales giran en torno al cuidado de Pablito, un admirado escritor que se encuentra en estado catatónico y al que se busca proteger de su inmovilidad, silencio y pesadillas. No cabe duda de que se trata de una evocación del último período de la vida de Pablo Palacio, el cual estuvo marcado por la enfermedad y diversas perturbaciones psíquicas. El relato está narrado en una forma que remite de alguna manera a la prosa del propio Palacio. El autor es Jorge Dávila, nacido en Cuenca, en 1947.

Otro de los cuentos que más me impresionaron (y no escondo lo subjetivo de mi elección) es “Aeropuerto”. Se trata de un relato muy corto, que solo ocupa un poco más de tres páginas de la antología y narra el inicio del viaje de Alejandra hacia Nueva York mezclando la descripción del ambiente del aeropuerto con lo que le dicen los familiares y amigos que han ido a despedirla. El narrador adopta un tono irónico, satírico, y transforma lo que sería un hecho banal en una “gran aventura” que de grande no tiene mucho. Me permito relacionar este cuento con “Un viaje”, famoso relato del peruano Felipe Pardo y Aliaga publicado en 1840. En ambos se manifiesta la mirada satírica sobre el inicio de un viaje, en avión en este caso, en barco en el del peruano. “Aeropuerto” es un cuento —que ya conocía— de Jorge Velasco, nacido en Guayaquil, en 1949, un autor que tuve el placer de conocer en uno de mis viajes a Ecuador.

“Ella, ¿quién era ella?” se presenta con forma de un monólogo que un

personaje del que no sabremos gran cosa se dirige a otro utilizando el usted. La voz que habla cuenta la vida y muerte de Ella, una mujer que hace *striptease* en un cabaret. La bella frase final del relato lo resume y da idea de su color y lenguaje: “La muerte era su familiar más cercano y ya se estaba ocupando de ella”. Aminta Buenaño, nacida en Santa Lucía, en 1958, es la autora de este monólogo estremecedor.

Finalmente, los dos últimos cuentos que más me han marcado no son de autores nacidos en los años cuarenta ni cincuenta, ya que Gabriela Alemán vio la luz en Río de Janeiro en 1968 y Juan Pablo Castro, en Cuenca, en 1971. “La muerte silba un blues”, se titula el de Alemán, muy breve, en el que el horror se expresa a través del cuerpo maltratado de una mujer. Y “La lección”, se titula el de Juan Pablo Castro. Este último narra la historia de Lucho, un niño con características animales muy marcadas que, conforme va creciendo, se vuelve indomable y, al mismo tiempo, desarrolla talento e imaginación para la escultura. En este caso se trata también de un relato que podemos incluir en el subgénero fantástico.

Realizado este rápido —y, de seguro, arbitrario— recorrido de *Ecuador en corto*, quisiera señalar algunas omisiones. En primer lugar, la de Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), no solo autor de seis libros de

cuentos, reunidos en 2014 en *Cuentos completos* sino, además, maestro de numerosos narradores ecuatorianos y animador de valiosos talleres. También me sorprende la no inclusión de Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), excelente cultor de la narración breve. A su autoría debemos lo que, a mi parecer, es lo mejor de narrativa ecuatoriana. En todo caso, de lo que había leído yo antes de conocer la antología de Ferrer. Permítanme señalar que tuve la ocasión de ser quien seleccionó la obra de Pérez Torres que ganó en París el premio “Juan Rulfo”. Los siete libros que reúnen sus creaciones en narrativa breve, creo que merecían estar representados en *Ecuador en corto*. Que dicho escritor haya sido entre 2017 y 2019 un cuestionado ministro de Cultura no desmerita en absoluto su importante trabajo creativo. Finalmente, como volviendo al comienzo de esta reseña, señalo la ausencia de Mónica Ojeda en la antología, pero es verdad que su muy elogiado libro de relatos *Las voladoras* se editó después de *Ecuador en corto*.

Para concluir no quiero dejar de destacar la muy cuidada edición de la antología por Prensas de la Universidad de Zaragoza y el bello diseño de la cubierta realizado por Isidro Ferrer.

J. ROSAS RIBEYRO
BARCELONA, ESPAÑA

REFERENCIAS

de publicaciones

**Regina Harrison, editora,
*Historia, arte y música en el manuscrito “La perla mystica”
del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718),*
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede
Ecuador / Corporación Editora Nacional, Serie Estudios
Literarios, vol. 4, 2019, 244 p.**

Los textos religiosos escritos por Sor Getrudes de San Ildefonso, monja clarisa, quiteña de nacimiento, fueron transcritos por su padre espiritual y confesor, Martín de la Cruz, quien, con comentario teológico, aumentó las páginas devotas de la monja hasta generar tres volúmenes de prosa y 39 ilustraciones: el manuscrito titulado “La perla mystica, escondida en la concha de la humildad” (1700-1718).

Catalina Andrango-Walker, Carmen Fernández-Salvador, Regina Harrison y Alison Weber analizan esta obra con el fin de exponer la riqueza del manuscrito: la relación confesor-monja, la influencia doctrinal del obispado, la importancia de las imágenes devotas incluidas, y el valor de la lírica y la partitura colonial, originales de la monja. Las cuatro investigadoras han tenido acceso directo al manuscrito completo y lo han leído con las perspectivas de sus varias especialidades (Harrison: historia eclesiástica, Weber: historia del monacato femenino, Fernández-Salvador: historia del arte y Andrango-Walker: historia de la música).

**Paúl Puma,
Un leve resplandor llamado Claus,
Quito, Velásquez y Velásquez Editores, 2019, 107 p.**

Esta innovadora novela —sostienen los editores— es un libro imprescindible para comprender los recovecos esenciales de la tercera edad, a la que apuntan nuestras vidas. Un hombre viejo y desamparado, descubre, de manera singular y

extrema, fibras sensibles de la condición humana, mediante la recuperación o re-escritura de sus recuerdos, compartidos en un diálogo auténtico, familiar y vital, con Claus, su único amigo y compañero.

En *Un leve resplandor llamado Claus*—apunta el escritor Francisco Proaño Arandi— torna a desplegarse, en clave de novela, la misma mirada desencantada y profundamente inquisitiva que proyecta Puma sobre la condición humana y, a la par, su incesante exploración sobre los límites de la palabra.

Tirsa Chindoy C.,
Los katmëntsá y el legado visual
de la diócesis de Mocoa-Sibundoy,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 253, 2019, 90 p,

El presente estudio indaga en la representación de los kamëntsá a través de varias fotografías que son parte del repositorio visual del Archivo de la Diócesis de Mocoa-Sibundoy (Colombia), erigido por algunas comunidades eclesiales que irrumpieron en el territorio kamëntsá. Se aproxima a aspectos que enmarcan tensiones entre la iglesia, el Estado y la comunidad, y que dan cuenta de las transformaciones en territorio kamëntsá con la penetración de la iglesia. Estos aspectos serán parte fundamental en el análisis de las fotografías desde su producción, circulación y consumo. Luego, el trabajo profundiza en la lectura de las imágenes mediante un trabajo colectivo (minga visual) que recoge las voces de distintos interlocutores y las directrices propuestas por Javier Marzal Felici, así como algunas categorías de análisis como clase, género, etnia, y territorio. Las fotografías son asumidas y como forma de representación y memoria, y como práctica social y cultural que la autora incita a seguir investigando.

Kevin Cuadrado,
Historia de las ideas,
Quito, Velásquez y Velásquez Editores, 2019, 157 p.

Kevin Cuadrado (Quito, 1993) ha servido la mesa —comenta la narradora y crítica Gabriela Alemán. El banquete que ha preparado está colmado de ideas y de personajes históricos y literarios. En ella el escarabajo de Kafka comparte mesa con el detective Dupin de Allan Poe y el mismísimo general Alfaro conversa con un campesino de su tierra, días antes de morir. El Dr. Jekyll, Robert Louis Steveson, Jorge Luis Borges, María Kodama, Truman Capote, Perry Smith, Rudyard Kipling

y Homero son solo algunos de los comensales. Las conversaciones deparan sorpresas y cruces inolvidables. Presten oído, no desaprovechen la ocasión.

María Teresa Arteaga A.,
Las cartas de doña Ana Zurita Ochoa. Hacia una subjetividad
femenina colonial (Cuenca, siglo XVII),
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 255, 2019, 94 p.

En un contexto en el que la educación y la literatura eran dominios masculinos, las mujeres del siglo XVII emplearon el género epistolar para hacer oír su voz. Buena parte de la escritura femenina, sin embargo, era destruida por las propias mujeres, en respuesta a la interiorización de su supuesta inferioridad. Doña Ana Zurita Ochoa, española que vivió en la Cuenca colonial, no solo que conservó sus cartas —oponiéndose al pedido de su cónyuge de romperlas— sino que las incluyó en su inventario de bienes.

Como parte de la historia de las mentalidades, este estudio analiza cómo se manifiesta esta mujer en seis cartas que escribió a Salvador de Poveda, su esposo, entre 1644 y 1645. A partir del análisis de los textos, se determinó que doña Ana se legitimó como mujer ilustrada, madre, esposa, comerciante y vecina, que administró sus bienes en un mundo económico y cultural de hombres. La investigación contribuye al estudio inédito en el medio local de la construcción de una subjetividad femenina.

Giovanny Puchaicela N.,
El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 273, 2019, 88 p.

Las bandas de pueblo en Ecuador son una expresión viva de la cultura popular y pieza fundamental para la comprensión de la historia musical ecuatoriana, conformada por la herencia cultural-musical de los pueblos ancestrales de Ecuador, los elementos culturales impuestos desde Europa y las interacciones con la cultura afroecuatoriana.

Esta investigación reflexiona sobre la cultura popular, su capacidad para asimilar, incorporar y resignificar contenidos simbólicos impuestos desde una posición de poder por parte de la cultura dominante, transformándose en forma constante a sí misma, como una forma de resistir, impugnar e insurgir. Comprenderlo

implica plantear un recuento histórico que proporcione una mirada de las batallas simbólicas que han estructurado a las bandas de pueblo como eje de la fiesta popular, religiosidad y elemento central en la vida de las personas de los sectores populares.

Andrea Angulo G.,
La difusión de la música alternativa en la comunidad virtual,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 274, 2019, 274 p.

Las nuevas tecnologías de la información funcionan como un nuevo medio de autogestión para los artistas, ya que les facilitan difundir sus obras y, a la vez, crear redes de colaboración y comunidad virtual. Esta investigación analiza la formación de tejido social-digital en este círculo cultural, a partir del análisis de las bandas Guardarraya, Munn y La Máquina Camaleón.

La cooperación es parte de la dinámica del movimiento alternativo. Con la web 2.0, esos modos-de-hacer se reconstruyen por medio de las herramientas digitales y forman parte de la cultura colaborativa de internet. Para analizar cómo se forma lo social, se aplica una etnografía virtual y la Teoría del Actor Red. Se determina que los lazos sociales se crean en relación con la necesidad de visibilización de los músicos. En ese sentido, la mediación de la tecnología posibilita a los artistas un nuevo espacio de encuentro para la renovación de la gestión musical.

Eduardo Yumisaca J.,
La interculturalidad en las bandas de fusión musical,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 275, 2019, 82 p.

El longo metal y el hip-hop andino son propuestas musicales que fusionan géneros ritmos que aportan a la interculturalidad crítica una visión desde la juventud urbana y rural. La banda Curare incorpora al rock ritmos andinos ecuatorianos e instrumentos de viento junto al mensaje antimperialista y a la filosofía andina indígena. A este producto musical se lo llama Longo Metal. Los Nin suman a la música andina indígena el Hip-hop y letras reivindicativas de identidad con mensajes antimperialistas cantadas en idioma kichwa.

Las bandas Nin y Curare están produciendo en el público joven una manera de entender y vivir la interculturalidad desde la construcción de un camino que fusiona y construye mensajes propicios para el diálogo y el intercambio (inter)

cultural, camino nada fácil, por la estructura montada desde un paradigma religioso-económico-político que afirma las inequidades como una norma.

Adolfo Macías Huerta,
Geografía del asombro,
Bogotá, Quito, Seix Barral, 2020, 256 p.

La pequeña ciudad junto al mar es arrasada por un terremoto. Las ruinas y los rumores se esparcen entre sus habitantes, seres condenados a la repetición en busca de redenciones imposibles. Antonio Bass, un famoso director de orquesta, compone una sinfonía mientras enfrenta el luto por la muerte de su esposa en extrañas circunstancias. Su hijo, ingresado en el Hospital Psiquiátrico, inicia un viaje sin retorno mientras su hermana trata de rescatarlo con el dinero de una estafa. En medio de ellos, un violín se niega a ser vendido.

Esta novela del ecuatoriano Adolfo Macías Huerta narra desde perspectivas contrapuestas tres historias que se funden hasta volverse una; música, memoria y desamor son aristas de un mundo donde los muertos caminan entre vivos y los vivos ignoran que ya están muertos, pero todos desean, todos sienten, todos escuchan.

Geografía del asombro es la constatación de que existe una profunda belleza en lo sombrío y lo enigmático, un panteón de accidentes que mueven la tierra y te enseñan que allí, en esa foto familiar que ha surgido desde los escombros, puede haber alguien que te recuerda desde el pasado.

Isabel Castro E.,
La crítica de la modernidad en las crónicas de Raúl Andrade,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora
Nacional, Serie Estudios Literarios, vol. 3, 2020, 166 p.

El multifacético Raúl Andrade (Quito, 1905-1983) escribió más de diez mil crónicas, aún dispersas en periódicos archivados en bibliotecas y hemerotecas del continente. Este trabajo aborda una selección de crónicas de 1950 a 1970 sobre la modernidad parisina, con la que se busca superar las limitaciones que la historiografía nacional le ha impuesto a Andrade como escritor “ecuatoriano”. En realidad, su contexto es más amplio: el de la modernidad de la posguerra en un escenario paradigmático: París.

Andrade fue un intelectual cosmopolita y un pensador “exílico” latinoamericano, pero también occidental, porque sus reflexiones se inscriben en las me-

ditaciones de los escritores de medio siglo en Europa. A partir de autores aparentemente “menores” como Andrade, Isabel Castro reflexiona sobre el intelectual en la encrucijada del fascismo y del capitalismo avanzado. Con esta perspectiva propiamente hispanoamericana, sitúa a Andrade en el lugar que merece en la historia intelectual del siglo XX.

**Revista *Pixelettras*,
Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual de la
Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL),
vol. 1, n.º 2, 2020.**

Este número 2 de *Pixelettras* —anota el escritor marcelo Báez Meza, director de esta publicación electrónica de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL)— pretende mostrar que esa sinergia entre letra e imagen puede complejizarse aún más en estos meses tan convulsos. Por ello, los siguientes textos apelan a la plaga imperante desde la poesía, la narrativa, los colores, las formas, los trazos...

En este año del distanciamiento social, *Pixelettras* pretende acercarnos más al corazón del arte ya sea visual o escrito como la única forma posible de salvación, como un grito de vida en medio de tanta muerte. La premisa es muy sencilla y compleja a la vez: el arte es lo único que puede sacarnos a flote en estos tiempos tan aciagos.

La Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual lanza este número como un aporte al espíritu del tiempo que nos ha tocado vivir. Este año en el que profesores y estudiantes están trabajando en modalidad virtual, este tipo de publicaciones se vuelve un imperativo. Estamos dando o recibiendo clases, pero también estamos creando. El único virus al que nos adherimos es al de la creatividad. Vivimos los días del “no te acerques”, hay momentos en los que el cansancio nos vence y parecería que no va a haber un mañana. Estos textos nos dicen “acércate”, “no te dejes vencer por la fatiga” y el mañana sí existe. Los que hacen arte y literatura quieren transmitir con estos cuentos y poemas, ideas como la resistencia, la solidaridad, la cautela, la persistencia en este tipo de confinamientos.

Pasen a leer y sumergirse en estos textos literarios. No existe cuarentena para la literatura y el arte, concluye Báez.

**Efraín Villacís,
Ciudad Jenga,
Quito, Grado Cero, 2020, 160 p.**

Ciudad Jenga, del narrador ecuatoriano Efraín Villacís (Quito, 1966), es una novela corta sobre la urbe al filo del colapso. Es también —precisan los editores— un artefacto lingüístico que se desborda. Quien ingresa en este mundo de violencia y delirio, de bombas lacrimógenas, heridos y políticos obsesionados con el poder, se sumerge en un amplio despliegue de humor ácido y escenas patéticas. En medio de ese escenario satírico, por decir lo menos, dos personajes viven el amor con sed y desidia, inmersos en una especie de complot contra sí mismos y un sistema descalabrado.

Ciudad Estado distópica donde todo es gratis menos el sueño, y los gobernantes padecen de insomnio ante la ingratitud generalizada. Pesadilla de la cual el lector no saldrá indemne.

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

Marcelo Báez Meza. Ecuatoriano. Narrador. Poeta. Crítico de cine. Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Ganador de siete premios nacionales de literatura, incluyendo el Premio Miguel Donoso Pareja por su novela *Nunca más Amarilis*, y del Concurso internacional de cuento breve Jorge Salazar 2010 convocado por la editorial peruana Pilpinta. Autor de varios poemarios (entre los que destaca *Puerto sin rostros*), de algunas novelas (entre las que sobresale *Catador de arenas*), tres libros de cuentos y tres libros de crónicas de cine (el más reciente, *Cine y literatura: encuentros cercanos de todos los tipos*). <miamibaez@gmail.com>.

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

María del Pilar Ríos. Argentina. Profesora en Letras y Doctora en Humanidades (área Letras) por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora adjunta del Instituto de Educación y Conocimiento de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (IEC-UNTDF) e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tucumán. Coordina el Diploma Superior de Posgrado en Literatura Latinoamericana (IEC-UNTDF) y es miembro del Consejo Editorial de *Revista Telar*. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y se encuentra en prensa el libro *Sandinismo y literatura: La tarea interminable de sembrar* (EDUNT), un estudio sobre

las obras de Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez y Gioconda Belli. <mpilirios@hotmail.com>.

Michael Handelsman. Estadounidense. Profesor Emérito de la Universidad de Tennessee. Su libro, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo: identidad y resistencias en el Ecuador* (2005) recibió el Premio “Isabel Tobar Guarderas” en Quito y el “Premio A. B. Thomas” en EE. UU. Entre sus otros libros están: *Amazonas y artistas: un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana* (1978), *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930* (1981), *En torno al verdadero Benjamín Carrión* (1989), *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura* (1999), *Culture and Customs of Ecuador* (2000), *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana. Hacia una lectura decolonial* (2011), *Guayaquil y sus autores. Un homenaje a algunos clásicos que no se van* (2017), *Representaciones de lo afro y su recepción en el Ecuador. Encuentros y desencuentros en tensión* (2019). Handelsman ha sido profesor visitante en la Universidad de Kentucky, la Universidad Católica Santiago de Guayaquil y la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es co-fundador de la Asociación de Ecuatorianistas (Estudios de Literatura, Lengua y Cultura). En 2012, la Academia Ecuatoriana de la Lengua lo nombró Miembro Correspondiente Extranjero. <handelsm@utk.edu>.

José Miguel Haro Zambrano. Ecuatoriano. Escritor, investigador y docente de literatura. Ha investigado sobre el ultraísmo en el Ecuador, específicamente sobre el primer período de Hugo Mayo. Concluyó sus estudios de Maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, con un trabajo de investigación que destaca la presencia del dadaísmo en Portoviejo (Ecuador). <harozambrano@live.com>.

Rossana Nofal. Argentina. Doctora en Letras y profesora de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Tucumán e Investigadora del CONICET. Ha publicado: *La imaginación histórica en la colonia. Carlos de Sigüenza y Góngora*, IIELA, UNT (1996) y *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, IIELA, UNT (2002). Recibió el Premio Bernardo Houssay de la Agencia de Ciencia y Tecnología de la Argentina (2003) en la categoría Investigador Joven. Colabora con el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la UNT y actualmente lleva adelante una investigación so-

bre las memorias de la militancia y la violencia política en la Argentina. <rossananofal@gmail.com>.

Alexander Ortiz Prado. Afrocolombiano. Magíster en Antropología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador y doctorando en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Sus temas de investigación son: identidades étnico-raciales, religiosidad afrodescendiente, autorreparaciones, políticas existenciales, políticas de reconocimiento y la construcción de territorialidades. Miembro del Grupo de Investigación Ciudad, Memoria y Medio Ambiente de Esmeraldas. Autor de los libros: “*NADIE ESTÁ POR ENCIMA DE DIOS*”. *El Nazareno y la construcción étnico-identitaria en el Pacífico Sur colombiano* (2014), IV. *Esmeraldas. Ciudad y turismo: entre las políticas de despojo y las agencias sociocomunitarias* (coautor, 2020). <alexorp06@hotmail.com>.

Emmanuelle Sinardet. Catedrática de historia y estudios culturales latinoamericanos en la Universidad París Nanterre. Es responsable del Centro de Estudios Ecuatorianos en el seno del laboratorio de investigación CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines), de la que fue también directora. Sus ejes de investigación son: consolidación del Estado nacional, nacionalismo, políticas culturales y educativas, historia cultural, literatura e identidad. En la actualidad lleva a cabo una investigación sobre protonacionalismo en Filipinas en la segunda mitad del siglo XIX. Ha dirigido varias tesis de doctorado sobre literatura e historia ecuatoriana en la Escuela Doctoral 138 de la Universidad París Nanterre. Tiene publicados numerosos artículos y capítulos de libros. <emmanuellesinardet@yahoo.fr>.

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>; o través de la plataforma OJS: <<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>>.

– *KIPUS: revista andina de letras
y estudios culturales*
Corporación Editora Nacional
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras
y estudios culturales*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
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 4750 palabras; los de *Crítica* 9500 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 2500 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias y otros detalles se seguirán los criterios o referencias parentéticas del “Sistema 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 / Guías académicas / 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

Fernando Balseca
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • 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, 2021
Roca E9-59 y Tamayo • 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
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
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Michael Handelsman

Juan Montaña Escobar, el *jazzman* de Black Lives Matter, y su *son* de los 8 minutos 46 segundos

Alexander Ortiz Prado

"Otros mundos idénticos soñaban". Del pensamiento propio, la autorreparación y las sensibilidades insurgentes

RESEÑAS

Vladimiro Rivas Iturralde

La escalera de Bramante, novela de Leonardo Valencia

Eugenia Toledo-Keyser

Diosas prestadas, poemario de Ivonne Gordon

Adela Pineda Franco

El Hogar, novela de José Henrique

V. Daniel Rogers

If Winter Comes: Microrrelatos, de Luis Aguilar Monsalve

J. Rosas Ribeyro

Ecuador en corto. Antología de relatos ecuatorianos actuales, Carlos Ferrer, ed.



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

