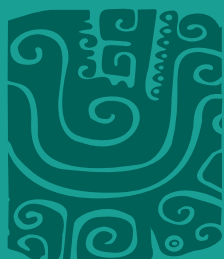


KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



51 I SEMESTRE
2022

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

DOSSIER

La novela ecuatoriana *Experiencia de complicidad*

Pamela **RÍOS**

El Rincón de los Justos en Pulp Lux

Guillermo **GOMEZ JURADO QUEZADA**

Palabra de Pregonero. Icaza revisor de Icaza:
el paréntesis como operación de plegado
y espacio de gozo en *Huasipungo*

Tatiana **LANDÍN RAMÍREZ**

Los guandos, caminos que se bifurcan

Andrés **SILVA**

Jorgenrique Adoum: autobiografías imaginadas.
Entre Marx y una mujer desnuda y Ciudad sin ángel

Julia **RENDÓN ABRAHAMSON**

La gramática del cuerpo: dolor, placer y maternidad
en *Sanguínea*

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).

DIAGRAMACIÓN Y SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

CORRECCIÓN: Fernando Balseca

CUBIERTA DISEÑO: Edgar Vega S. **ARTE:** Edwin Navarrete

IMPRESIÓN: Ediciones Fausto Reinoso, Av. Rumpipamba 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 51, ENERO-JUNIO 2022

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 autoras y 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

30 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

MARCELO BÁEZ MEZA 7

Carlos Rojas González (Guayaquil, 1941-2019):
teorizar y pensar desde la escritura poética

DOSSIER

LA NOVELA ECUATORIANA Experiencia de complicidad

Presentación 19

PAMELA RÍOS 23

El Rincón de los Justos en Pulp Lux

GUILLERMO GOMEZ JURADO QUEZADA 45

Palabra de Pregonero. Icaza revisor de Icaza: el paréntesis como
operación de plegado y espacio de gozo en *Huasipungo*

TATIANA LANDÍN RAMÍREZ 67

Los guandos, caminos que se bifurcan

ANDRÉS SILVA 93

Jorgenrique Adoum: autobiografías imaginadas. *Entre Marx y una mujer
desnuda y Ciudad sin ángel*

| | |
|---|-----|
| JULIA RENDÓN ABRAHAMSON | 113 |
| La gramática del cuerpo: dolor, placer y maternidad en <i>Sanguínea</i> | |
| DIEGO CHAMORRO | 129 |
| Desbordar la escritura: <i>Azulinas</i> , deconstrucción de la novela pulsional | |
| MATEO BUSTAMANTE | 153 |
| <i>Sanguínea</i> de Gabriela Ponce o la risa de la carne | |

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

IN MEMORIAM

MARCELO BÁEZ MEZA 7

Carlos Rojas González (Guayaquil, 1941-2019):
Theorising and Thinking from Poetic Writing

DOSSIER

THE ECUADORIAN NOVEL Experience of Complicity

Presentation 19

PAMELA RÍOS 23

El Rincón de los Justos in Pulp Lux

GUILLERMO GOMEZJURADO QUEZADA 45

Pregonero's Word. Icaza as Reviser of Icaza:
The Parenthesis as a Folding Operation and Space of Pleasure in *Huasipungo*

TATIANA LANDÍN RAMÍREZ 67

Los guandos, Branching Pathways

ANDRÉS SILVA 93

Jorgenrique Adoum: Imagined Autobiographies.
Entre Marx y una mujer desnuda and Ciudad sin ángel

| | |
|--|-----|
| JULIA RENDÓN ABRAHAMSON | 113 |
| The Grammar of the Body: Pain, Pleasure and Motherhood in <i>Sanguínea</i> | |
| DIEGO CHAMORRO | 129 |
| To Overflow Writing: <i>Azulinas</i> , the Deconstruction of the Pulsional Novel | |
| MATEO BUSTAMANTE | 153 |
| <i>Sanguínea</i> by Gabriela Ponce or the Laughter of the Flesh | |

IN MEMORIAM



**Carlos Rojas González (Guayaquil, 1941-2019):
teorizar y pensar desde la escritura poética**

*Carlos Rojas González (Guayaquil, 1941-2019):
Theorising and Thinking from Poetic Writing*

MARCELO BÁEZ MEZA

Escuela Superior Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador
mbaez@espol.edu.ec
ORCID: 0000-0002-8563-6985

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.1>

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Recorrido por la producción textual de una de las voces más sólidas de la poesía ecuatoriana. Un vistazo a cada uno de los libros que el guayaquileño Carlos Rojas González publicó desde el año 1990. De los pocos escritores que combinó las ciencias del lenguaje con la praxis poética. Su obra se puede resumir como la semiótica de una doble pasión: la de la mujer y la ciudad amada. La pulcritud de su fraseo y la riqueza conceptual son dos de los tantos aportes de un semiólogo que tensionó al máximo el discurso poético.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, poesía, ciencia, lenguaje, praxis, mujer, ciudad, Guayaquil, semiótica, Greimas.

ABSTRACT

A journey through the textual production of one of the most solid voices in Ecuadorian poetry. A look at each of the books that Carlos Rojas González, from Guayaquil, has published since 1990. One of the few writers who combined the sciences of language with poetic praxis. His work can be summarised as the semiotics of a double passion: that of women and the beloved city. The neatness of his phrasing and conceptual richness are two of the many contributions of a semiotician who put maximum tension into poetic discourse.

KEYWORDS: Ecuador, poetry, science, language, praxis, woman, city, Guayaquil, semiotics, Greimas.

CARLOS ROJAS GONZÁLEZ (1941-2019) fue un semiólogo dedicado a las ficciones literarias. Su quehacer cotidiano estuvo en la cátedra universitaria relativa a las ciencias del lenguaje. Publicó de manera parca y discreta como su misma personalidad. Al iniciar la última década del siglo XX conmocionó el ambiente cultural al editarse en la colección *Metáfora* de Editorial El Conejo un poemario de ciento cincuenta páginas que marcó época. Fue de los primeros en publicar extensos ensayos, en revistas culturales, en las que explicaba con solvencia la diferencia entre semiótica y semiología.

Rojas González pertenece a la categoría de teóricos o pensadores que se han dedicado a la escritura. En 1975 obtiene una maestría en ciencias sociales en la Universidad de la Sorbona París IV. En 1976 consigue un DEA (diploma de estudios avanzados) que es la antesala a su doctorado en Semiótica que le otorgó la misma universidad parisina en 1980. Tarea pendiente la de compilar su tesis doctoral y sus ensayos sobre las ciencias del lenguaje. Se trata de un caso único en nuestra literatura en el que un semiólogo que se dedicó a la escritura de ficción.

En una entrevista con Jorge Martillo, señala: “Creo que de manera bastante importante mis estudios semiolingüísticos han ayudado a sistematizar mi

escritura, encontrar mayor precisión en el uso de la lengua y buscar la estructura más adecuada de lo que me propongo” (Martillo 2012). Esta voluntad teórica está ausente en la mayoría de escritores contemporáneos que se lanzan a las aguas de la escritura sin haber antes pasado por un proceso de formación que, en el caso de Rojas González, incluye maestros como Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas y Jean Claude Coquet, entre otros.

Sus primeros textos constan en *Generación huracanada* (Varios 1970), antología en la que aparece junto a poetas coterráneos como Fernando Artieda, Sonia Manzano, Isabel Martínez, Othón Muñoz, Antonio Santos y Agustín Vulgarín. La labor cultural de Rojas González en Quito fue fundamental: entre 1970 y 1972 formó parte del comité editorial de la revista *La Bufanda del Sol* junto a Fernando Tinajero, Abdón Ubidia, Francisco Proaño Arandi, Raúl Arias, Raúl Pérez, Ulises Estrella y Alejandro Moreano.

En esos años se dedica al análisis literario en *El Universo* a través de dos columnas: una dominical de una página y otra de media página, reseñando entre semana los libros recién publicados. Firmaba con el seudónimo Trimalción, personaje de Petronio en *El satiricón*.

Su única obra narrativa es *Discurso para cuando llegue el buen tiempo* (Ediciones Uso de la Palabra, UTB, 1988), un conjunto de cuentos escritos entre París y Guayaquil. En casi todos los títulos de los libros de Carlos Rojas González (CRG de ahora en adelante) tenemos alusiones a su trabajo con las ciencias del lenguaje. Sus cuentos, pero sobre todo sus poemas, vendrían a ser una especie de ilustración de conceptos semiológicos. Se puede aplicar aquí lo que decía Umberto Eco para justificar la tardía publicación de su ficción: “He descubierto en edad madura, aquello sobre lo cual no se puede teorizar, aquello que hay que narrar” (1987). Poetizar, habría que añadir en este caso.

CRG es heredero de Algirdas Julien Greimas (1917-1992), semiólogo lituano que propuso un original método de semiótica discursiva yéndose en contra de la lingüística estructural que estudiaba únicamente fonemas y morfemas. Se adelantó a la teoría de los mundos posibles postulando la existencia de un universo semántico que fuera suma de todos los potenciales significados. Para todo esto se aferró a la narratología y a los esquemas actanciales que provienen de Vladimir Propp y su morfología del cuento.

El libro cumbre de Greimas (conectado con el proyecto de CRG) *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo* tiene dos basamentos: el primero, que la dimensión emocional puede ser un objeto de estudio legítimo (y que, como tal, tiene mucho que aportar a la reflexión

semiótica y a los estudios sobre la discursividad social) y, el segundo, que el único camino viable para abordar lo amoroso es considerándolo como efecto de sentido (Greimas y Fontanille 2002). Un gran antecedente de esta teoría es *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes que busca realizar un inventario de los tropos amorosos, de las figuras retóricas que se encuentran presentes en el habla del amor.

Es en el marco de esta epistemología de las pasiones que se puede enmarcar *Poesía (1990-2015)*, publicado en 2021 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, y que contiene ocho libros de la autoría de CRG. Toda su obra estuvo dedicada a problematizar la semiótica de una doble pasión: la ciudad y la mujer. A este particular retornaremos al final de este artículo.

Hay un texto matriz (hipotexto, lo llamaría Gerard Genette) con el que se abre la compilación, *Apuntes para conformar un texto* (1990), en el que se maneja el concepto semiológico del texto como tejido. El apunte viene a ser el borrador o *sketch* anunciando que lo que viene será una gradación hacia un texto definitivo. Vamos revisando cada sección de este libro que abre la recopilación.

Está latente una preocupación por el lenguaje como sistema de significación en la epanadiplosis “Palabra que te hablo de la palabra” que es la primera sección de este libro. De hecho, el vocablo “palabra” aparece 97 veces en toda la compilación y “palabras” surge 106 veces. “Lenguaje” sale 38 oportunidades. “Poesía”, 39 ocasiones.

La segunda y tercera secciones de *Apuntes...* son “Fragmentos de un discurso ciudadano” y “A este lado que llaman Sur” en los que se poetiza la ciudad con un tono alejado de los postulados de la literatura que recreaba el habla popular. No hay una recuperación de la coba o jerga como lo querían Jorge Velasco Mackenzie, Fernando Nieto y Fernando Artieda. Hay una épica de lo lírico, una carnavalización de lo urbano. Esta fiesta del lenguaje da cabida igual a elementos de la música popular.

La siguiente sección “Embragues y desembragues” es una secuencia de epigramas que reflexionan sobre “el secar las palabras antes de pronunciarlas” (Rojas González 2021, 95). El mismo título que habla de embragar y desembragar sirve para denotar una intencionalidad: bajar el ritmo trepidante de todo el discurso poético.

El módulo contiguo, “Diálogos y monólogos del extranjero”, fue escrito originalmente en francés y aquí aparece traducido por el mismo autor. De esa diglosia solo quedan algunos epígrafes en su idioma original.

El penúltimo segmento, “Provisionalmente”, es parte de *Poesía provisional* que se publicó en España en 1976. El bloque de cierre “Algunas cosas más” recoge algunos postales ciudadinas, incluyendo la recreación del parque centenario (162) que se encuentra en la obra de algunos escritores guayaquileños como Jorge Velasco Mackenzie, Raúl Vallejo, Jorge Martillo y Fernando Nieto.

El segundo libro de la compilación (dedicado a su madre América González) es *Un tiempo para decir* (1998) cuyo título dialoga con *Discurso para cuando llegue el buen tiempo* (1988). “Discurso” en el sentido que el mismo escritor le da: “Toda una dimensión que nos proporcione la posibilidad de una significación” (2004, 20). Obsérvese el verbo decir en el título que implica un acto de lenguaje, un pasar a la acción. La primera parte de este libro “Entre el amor y la historia” nos conduce al pretexto de los amantes de Sumpa desde el punto de vista sincrónico.

¿Será hoy día festivo —te pregunto—
 porque los veo arremolinarse
 multiplicar su curiosa incapacidad
 sin imaginar el disfrute de nuestras osamentas
 cuando acaricio/acariciamos nuestro/nuestros fémures
 amor o historia? (2021, 18)

“Posibilidades del placer”, segundo bloque de este libro, es una secuencia de epigramas que retoma la figura de los amantes milenarios, pero ya desde un presente: “todo esto prometemos [repetimos]/ aunque no quede huella de polvo de nosotros” (237).

El tercer libro acopiado, *Cosas* (2009), nos lleva a un planteamiento ya consignado por Michel Foucault. El decir captura las cosas. Dice Foucault en su obra señera que “los códigos fundamentales de una cultura fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá” (Foucault 1991, 5). Esos códigos primordiales pasan por la poesía que es la encargada de aprehender la cosa en sí como le llamaba Kant a la intuición intelectual o suprasensible. Las cosas que poetiza CRG tienen que ver con el amor cotidiano. Destacan cinco poemas cortos (fechados en 1975 en la biblioteca de la Universidad de la Sorbona) que tienen epígrafes de Pablo Neruda. Ese contrapunto entre poesía automatizada (el premio Nobel chileno) y poesía desautomatizada (el autor

guayaquileño) descolla como un diálogo entre dos estilos antípodas que a la larga hablan de lo mismo.

El cuarto libro *Palabras como siempre* (2009) es un complemento del anterior. No puede haber palabras sin las cosas, tal y como lo dice Foucault. Es como si CRG los hubiese puesto juntos, aunque al revés: primero, las cosas y luego las palabras, para dejar expuesta su preocupación por ese *epistema* que es la palabra poética acompañada de su representación. En este libro se vuelve a visitar la ciudad como espacio de saudade. El poema más importante es el dedicado al poeta Fernando Artieda (1945-2010) y el que mejor resume esa recuperación de la memoria citadina. La voz lírica en ese texto se permite un par de palabras altisonantes (“Déjate de pendejadas” y “Fíjense cómo omití la palabra mierda”) para homenajear a un escritor que ejerció la coba más pura.

La quinta obra, *Algunos números (que no intentan significar nada)* (2010), porta un título en el que hay una alusión a las matemáticas como portadoras de colores y de formas. Ya decía Pitágoras que los objetos (las cosas) pueden ser aprehendidas en su identidad a través de los números y las proporciones. El subtítulo encerrado en un paréntesis, “que no intentan significar nada”, constituye una antifrasis, es decir, un enunciado que quiere implicar todo lo contrario, pues todo significa, todo es parte de una semiosis.

El sexto volumen, *Simulaciones y oficios* (2012), se divide en tres partes. La primera, “Simulaciones”, habla de ese mundo posible levantado por el poeta:

Ya sé
inventaré códigos
rebuscaré toda la gama de imposibilidades a mi alcance
(la abuela aconsejaba que lo que no se puede entender hay
[que inventarlo/falsificarlo
para que no se pueda escurrir de nuestras manos). (Rojas González 2021,
373)

La segunda fracción, “Oficios”, tiene que ver con las mitologías cotidianas que cada cual se impone. Esos trabajos aludidos en el título tienen relación con los cuentos o mitos con los que poblamos el día a día.

El tercer bloque tiene como título “Conclusión” y propone una reflexión ulterior sobre ese mundo ficticio que ha proyectado el poeta.

Si me digo que experimenté
que dialogaba con la vida mientras cumplía las imposiciones

que fui obligado a realizar oficios
 que con mi diaria máscara construí sitios
 espacios imaginarios. (413)

El séptimo libro, *En torno al acoso* (2015), título ambiguo, habla del asedio de la realidad a través de un trayecto simbólico, un caminar, un avanzar. Para esta operación retórica el hablante lírico indica de manera reiterada que está reproduciendo textos de su libreta de apuntes:

El cansancio es más fuerte que el acoso
 a veces el horizonte se distancia
 o así nos parece
 La soledad entonces toma cuerpo
 Una maraña espesa que nos cubre
 Una malla invisible que nos ata. (437)

El último volumen, *Escritos para corregir más tarde* (2015), es la constatación, desde su mismo rótulo, de la imposibilidad de llegar a conformar un texto. Todo queda en el apunte. La procrastinación de la reescritura, presente en el título, es un acta de metas. Este último libro compilado es una *summa* de las preocupaciones temáticas que constan en las obras precedentes. Vemos desfilar motivemas que siempre estuvieron presentes en toda la poesía de CRG. Se vuelve a la ciudad amada. Aparecen nombrados lugares de París. Se combinan los epigramas (género que domina muy bien el autor) con los poemas de corto alcance y de larga extensión.

También hay espacio en este último libro para la mentira. De hecho, es un vocablo que se repite 26 veces en toda la compilación, pero sobre todo en este octavo libro. Esto puede unirse a la definición de Semiótica de Umberto Eco como una disciplina que enseña a mentir y a identificar lo no verdadero:

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto signifiante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en el que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. (Eco 2000, 22)

A continuación, van algunos versos sobre esa dicotomía falsedad/realidad que mejor ilustran de manera poética lo que es la mentira o, parafraseando

la anterior cita de Eco, ese signo que sustituye a otro y que puede tener un estatus de inexistencia en su representación.

La vida es solo una acumulación de farsas. (Rojas González 2021, 473)

Al dolor gracias
a la mentira gracias
igual cosa puedo decir de la verdad
pero ¡cómo asegurarla
dimensionarla
flexibilizarla! (397)

aunque ahora solo queda el recuerdo
eso que tal vez fue
pudo existir
y la mentira que permite legitimarnos. (380)

Esta preocupación por la farsa nos recuerda la categoría de Greimas de simulacros existenciales: “las junciones proyectadas por el sujeto en el espacio imaginario abierto por las modalidades” (Greimas y Fontanille 2002, 72). Estas junturas legitiman el discurso de búsqueda que oscila entre el *metaquerer* y el *metasaber* (los neologismos son de Greimas).

En esta semiótica pasional de CRG los simulacros vitales han logrado que el sujeto (en este caso la voz poética) reciba “identidades transitorias a lo largo de todo el despliegue sintáctico de los dispositivos”. En sus casi quinientas páginas la puesta en discurso va explorando esas identidades y aquello que Greimas llama la inestabilidad actancial, es decir, aquella situación amorosa en la que no hay actantes sino prototipos de actantes. El hablante lírico se ha convertido en un investigador eficiente de su pasión por la mujer y por la ciudad.

Aquí termina el recorrido de una obra vasta, con la certeza de estar frente a una serie de apuntes para conformar un gran texto, tentativa que no cumple con el acabamiento porque toda meta, lo da a entender Carlos Rojas González, es inaccesible. Todo texto es inacabado, inalcanzable. *

Lista de referencias

- Eco, Umberto. 1987. *El nombre de la rosa*. Madrid: Lumen.
- . 2000. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel. 1991. *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Greimas, Algirdas Julien, y Julien Fontanille. 2002. *Semiótica de las pasiones*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Martillo, Jorge. 2012. “Simulaciones y oficios de Carlos Rojas González”. *El Universo*. 21 de abril.
- Rojas González, Carlos. 2004. “La palabra, sujeto operador”. En *La palabra, un ejercicio exigente*, editado por Carlos Calderón Chico, 19-23. Guayaquil: Universidad Espíritu Santo.
- . 2021. *Poesía (1990-2015)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Varios. 1970. *Generación Huracanada*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas.

D O S S I E R

LA NOVELA ECUATORIANA
Experiencia de complicidad

THE ECUADORIAN NOVEL
Experience of Complicity

La novela ecuatoriana: lectura compartida y experiencia de complicidad

*Si la miran la verán, arrastrándose sobre el pavimento,
hecho hueco el bordillo de las aceras, sucia y pestilente, mostrando
los zaguanes oscuros, las escaleras caídas, las casas viejas con puertas
que apenas se sostienen en los goznes, con ventanas de vidrios rotos,
trizados por los golpes de los pelotazos, enmarcando escenas en los
cuartos de las casas de cita, en el fondo de los salones ubicados
unos junto a otro, con las puertas gigantes y los nombres extraños:
el llanero solitario, el aquí me quedo, el Rincón de los Justos*

Jorge Velasco Mackenzie, *El Rincón de los Justos*

*Bien sabido es que hay gentes que buscan el renombre
queriéndose meter en la memoria de otros,
así quieren engañar a la muerte, al polvo y a la ceniza que es el puro olvido.*

Eliécer Cárdenas, *Polvo y ceniza*

ESTE DOSSIER ESTÁ dedicado al estudio de un corpus de novelas ecuatorianas y traza el territorio de una rica e intensa experiencia de lecturas compartidas y discutidas en clase. Entre enero y marzo de 2020 estuvo a mi cargo el curso “La novela ecuatoriana”, como parte del plan de estudios del Programa de Maestría de Investigación en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana que imparte la Universidad Andina Simón Bolívar, en su Área de Letras y Estudios Culturales. Nos juntamos con el grupo de estudiantes una tarde a la semana, en la plataforma zoom, durante cinco horas que transcurrían en el diálogo, la escucha, el asombro, los descubrimientos, el placer. Pudimos, una vez a la semana, aún sin poder abrazar de manera tangible nuestros cuerpos, experimentar una intensa forma del gozo y la alegría en medio del espanto y la incertidumbre que ha impregnado la atmósfera social en el pre-

sente posterior a la pandemia y sus letales efectos aún vigentes. Fue posible, a pesar de todos los inconvenientes y dificultades que llegaron de la mano del distanciamiento social, conformar una comunidad en la cercanía de una emoción compartida, vivida y sentida colectivamente. La lectura de las novelas elegidas provocó eso: la posibilidad de una intensa cercanía en el contagio de emociones, deslumbramientos, preguntas, reflexiones. Operó, sin duda, una profunda resignificación de la probabilidad del contagio. El contagio abrazado de una emoción desplegada frente a una autora antes no conocida, una novela releída, un título largamente postergado. A este proyecto también se sumaron estudiantes del Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, Mención en Literatura Hispanoamericana, que trabajaron novelas ecuatorianas en sus tesis y con quienes preservé un cercano y sostenido diálogo en tiempos de pandemia, clausura y conexiones virtuales. En buena medida, fue esa lectura y esa escritura acerca de distintas novelas ecuatorianas el hecho feliz que nos sostuvo a pesar de la angustia, las pérdidas y la indignación.

Dice Marina Garcés que “la lectura expone el nosotros a una experiencia de complicidad que no depende de ninguna comunidad preexistente, identificable o representable. Leer es entrar, pues, en una soledad que inventa sus propios cómplices: autores, personajes, amigos, interlocutores, y que no puede dejar de hacerlo. Cada libro abre un mundo de afectos, dentro y fuera de él, de ideas que conectan con otros, etc.” (2018, 8). Y es justamente el acontecer de esa complicidad lo que me interesa destacar en este escrito de presentación al dossier. Fue posible la emergencia de una bella complicidad que nos hermanó en el placer de leer y discutir un acervo de novelas. Siempre resulta difícil construir un corpus de lectura, porque es mucho lo que debemos dejar por fuera. Aún más difícil, cuando se trata de hacer la selección de diez novelas de toda una vasta tradición novelística producida a lo largo del siglo XX y lo que va del presente. Una tarea, sin duda, arbitraria, siempre incompleta y deficiente, respunteada de vacíos y ausencias. Aunque procuramos la justificación de una pretendida representatividad bajo criterios cronológicos, de género, de proyectos estéticos, entre otros, finalmente, lo reconozco, prima la empatía afectiva de quien recorta y establece un corpus transformado en lecturas obligatorias. Y es, así lo concibo, precisamente esa empatía afectiva el dispositivo que hace e hizo posible la emergencia y efervescencia de una comunidad. De una comunidad cómplice por efecto de novelas que nos juntaron y aproximaron. En el mismo texto que cité al inicio de este párrafo, *Lectura y comunidad*, Marina Garcés señala algunos objetivos que la autora reconoce

como imprescindibles en la defensa de una apuesta colectiva por la lectura: Des-saturar (la atención, los tiempos y los lugares, la mente), Interpelar (“sacudir el mar helado que llevamos dentro”), Compartir (“cruzar mundos y referencias, contaminar expectativas”), Cuidar y persistir (“la aventura necesita duración”).

Huasipungo de Jorge Icaza, *Los guandos* de Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez, *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie, *Entre Marx y una mujer desnuda* y *Ciudad sin ángel* de Jorgenrique Adoum, *Azulinas* de Natasha Salguero, *Sanguínea* de Gabriela Ponce, son las novelas que concentran la escritura de este dossier. Novelas atendidas desde preguntas y preocupaciones que hacen parte de la contemporaneidad que nos aúna, desde la distancia que ofrece la perspectiva del tiempo en los ejercicios de relectura, en clave de homenaje como es el caso del ensayo dedicado a *El Rincón de los Justos*. Eliécer Cárdenas y Jorge Velasco Mackenzie fallecieron en septiembre de este año (2020). Dos grandes voces de nuestra literatura que supieron legarnos un valioso patrimonio literario hoy más vivo que nunca. Y es nuestra lectura lo que hace posible la maravillosa experiencia de un efecto de inmortalidad y renovada permanencia de las voces de Eliécer y Jorge. Dos maestros. Dos grandes escritores. Autores de dos de las más importantes novelas ecuatorianas: *Polvo y ceniza* (1979) y *El Rincón de los Justos* (1983). Sus personajes y sus historias entrelazan el hilo que argamasa nuestra comunidad lectora. Una comunidad que nos acerca, nos sostiene, nos hace cómplices en el hecho feliz de una extraordinaria herencia compartida. Siempre gracias a las y los estudiantes que me acompañan y motivan en la apuesta por una inacabable lectura siempre compartida. *

Alicia Ortega Caicedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8575-3620>

Coordinadora del dossier

Área de Letras y Estudios Culturales

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Lista de referencias

Garcés, Marina. 2019. *Lectura y comunidad*. Buenos Aires: Derrames Editoras.

El Rincón de los Justos en Pulp Lux

El Rincón de los Justos *in* Pulp Lux

PAMELA RÍOS

Escuela de Pensamiento Crítico “Las babas del diablo”
Quito, Ecuador
pamecarolinarios@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4217-7472>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.2>

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El Rincón de los Justos (1983) de Jorge Velasco Mackenzie, escritor guayaquileño, permea las fronteras de la alta cultura y de la cultura popular. Esta hibridez responde a varios factores económicos, políticos y estéticos de la modernidad. La novela nos ofrece una ruptura radical de las fronteras entre lo elitista y lo pop, lo serio y lo festivo, el canon y el margen. También, nos invita a pensar una crítica por fuera de los héroes y los grandes relatos dando cuenta del auge de lo doméstico y cotidiano. Esta desacralización de lo que se ha venido haciendo en la literatura nacional amerita recategorizar algunos conceptos. Eloy Fernández Porta llama *afterpop* a la literatura del nuevo milenio y en su libro *Homo Sampler* adjudica al bucle temporal la nueva forma de concebir el tiempo. La novela de Velasco Mackenzie se presenta adelantada a su época. La ciudad otra, la lengua otra, la contraescritura, el cambio de perspectivas y, sobre todo, la transformación del fragmento para hacer del cómic, del folletín o de las revistas por entregas, la base estructural que convierten a *El Rincón de los Justos* en una de las novelas más importantes de la literatura ecuatoriana.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, Matavilela, cómic, folletín, revista, cultura, alta, baja, afterpop, tiempo.

ABSTRACT

El Rincón de los Justos (1983) by Jorge Velasco Mackenzie, a writer from Guayaquil, permeates the frontiers of high culture and popular culture. This hybridity responds to several economic, political and aesthetic factors of modernity. The novel offers us a radical rupture of the frontiers between elite and pop, the serious and the festive, the canon and the margin. It also invites us to think of a critique beyond heroes and grand narratives, accounting for the rise of the domestic and the quotidian. This desacralization of what has been done in national literature merits recategorizing some concepts. Eloy Fernández Porta calls the literature of the new millennium *afterpop* and in his book *Homo Sampler* he attributes this new way of conceiving time to the temporal loop. Velasco Mackenzie's novel is ahead of its time. The other city, the other language, counter-writing, the change of perspectives and, above all, the transformation of the fragment to make comics, the *folletín* or serialized magazines, the structural basis that makes *El Rincón de los Justos* one of the most important novels of Ecuadorian literature.

KEYWORDS: Ecuador, novel, Matavilela, comic, *folletín*, magazine, culture, high, low, afterpop, time.

*Una de las lecciones de Auschwitz es, precisamente,
que entender la mente de un hombre común
es infinitamente más arduo que comprender
la mente de Spinoza o Dante...*

Giorgio Agamben, *Lo que resta de Auschwitz*

UNAS POCAS SEMANAS antes de iniciar la escritura de este artículo, Jorge Velasco Mackenzie ingresó a la Unidad de Cuidados Intensivos y el 24 de

septiembre de 2021 falleció. Este es mi homenaje y agradecimiento por abrir un camino hacia lo nuevo y ofrecernos, con generosidad y entrega, una vasta obra sobre la escucha y el tránsito en la ciudad que por medio de sus ojos y oídos la vivimos y la amamos.

Se conoce como publicaciones *pulp* aquellos libros de encuadernación rústica, cuyo contenido se enfoca en autores de ciencia ficción o de cómics. También se las asocia con el término “ficción de explotación”, porque solían ser libros baratos y para difusión popular. Las novelas por entregas o folletines también fueron consideradas y asociadas con tramas sencillas y desechables. Sin embargo, ¿el formato está necesariamente ligado con el contenido? ¿Aunque los cuentos de Asimov fueron conocidos en Norteamérica en formato *pulp*, esto le resta valor literario? ¿Podríamos decir que una de las claves de lectura de *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie es la de novela por entregas, muy similar al folletín o al cómic? ¿Esta afirmación le quitaría su valor canónico?

La década del ochenta se presenta como una época crítica para las humanidades. A partir de la caída del Muro de Berlín se empiezan a poner en duda y en crisis las utopías y el porvenir. Predomina el sentimiento del desencanto. La literatura también responde a ello. ¿Qué pasó con los grandes relatos en la segunda mitad del siglo XX? Después de Auschwitz, la racionalidad de Occidente se puso a prueba. Esto dio paso a una nueva concepción del mundo, de la vida y también de la ficción. La tendencia de pensar la literatura como un territorio idealizado y de pocos iniciados se empezó a poner en duda, y también creer que los géneros “menores” como la ciencia ficción, la novela negra o los cómics estaban destinados a las masas y por ello su valor literario estaba puesto en duda. Para alguna parte de la crítica, la “verdadera” o alta literatura debía mantener una suerte de pureza o valor originario. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX estas máximas ya no fueron suficientes y, sobre todo, se empezaron a poner en crisis los límites o las zonas fronterizas, también las concepciones binarias y los esencialismos. Las nuevas propuestas estéticas se ordenaron y desordenaron a partir de la reflexión en torno a la movilización de la norma y la diferencia. Algunas tendencias críticas hablan de que lo literario ya no es estable y tampoco tiene una esencia única. Se pone en duda la “pureza” de la palabra poética. Entonces se problematiza lo original y originario, los grandes relatos en contraposición a lo doméstico y cotidiano, los gestos y las referencias a otros sectores del arte como la ilustración o el cine. Es así que la literatura se puso a pensar en la herencia. Es

decir, en buscar los puntos críticos de la herencia para delinear una autonomía y autocrítica.

Justamente, la autonomía de la palabra poética tiene que ver con responder a las preguntas de cómo se piensa, cómo se actúa y cómo se siente lo literario, sin necesidad de recurrir a la moral, ni a lo puro, mucho menos a lo esencial. De hecho, esa autonomía pretende salir de las reglas, los límites y los marcos impuestos por la crítica conservadora. Por eso, las novelas y sus lecturas más productivas son aquellas que ponen a prueba las razones, las “verdades” y el sentido común. Tomar posturas es parte fundamental de la lectura de un texto y, sobre todo, de tomar conciencia del fenómeno que aparece y cómo ordena o desordena el mundo. Y porque la crítica no está solamente filtrada por la razón, sino también por los afectos, quiero hablar sobre *El Rincón de los Justos* como la novela que permea los caminos del canon y también la cultura popular. Por eso marca un nuevo camino para la literatura nacional. Es una escritura de la provocación y un umbral que lleva a la tradición de la novela ecuatoriana hacia lo contemporáneo.

¿Qué pasaba en Ecuador a mediados del siglo XX? El *boom* petrolero constituyó uno de los factores políticos y económicos fundamentales en la construcción de los habitantes de las grandes ciudades, así como de la extensión de las brechas de clase y marginalización de los ciudadanos. Estas lógicas capitalistas respondían a la expansión y gentrificación, obligando a la masa popular a reubicarse en zonas periféricas. Este modelo económico produjo ciudades nuevas enfrentadas a la modernidad. La narrativa nacional respondió a todos estos factores y se publicaron cuentos. También novelas que dejan atrás la ruralidad para articular algunas respuestas a las preguntas de un sujeto enfrentado al habitar lo urbano y lo moderno desde experiencias vitales transversalizadas por el individualismo.

La década del ochenta fue el umbral hacia las nuevas formas de nombrar el cambio social. En 1983 se publica *El Rincón de los Justos* de Jorge Velasco Mackenzie como un presagio del fin de la historia, de las utopías, de los grandes relatos. Esta novela nos convoca a la ruptura radical de las fronteras entre alta cultura y cultura popular, entre lo elitista y lo marginal, entre lo serio y lo festivo. También nos invita a pensar una crítica por fuera de los héroes. Es decir, nos encontramos frente una tensión entre la verdad literaria y la vida, frente al auge de lo doméstico y cotidiano. Los antihéroes de las poblaciones más lumpen de Guayaquil se enfrentan a la experiencia vital con fuerza épica. Lo popular y lo marginal se abren como una renovación. Esto se manifiesta en

la evidente dificultad de la militancia cultural en la que se sobrepone lo estético frente a lo ideológico. La ciudad otra, la otra lengua, la contraescritura, el cambio de perspectivas y, sobre todo, la estética del tránsito y la lectura otra desde la transformación del fragmento para hacer del cómic, del folletín de entregas la base estructural de la obra, son los elementos que hacen de *El Rincón de los Justos* una de las novelas más importantes de la literatura ecuatoriana.

HUMANS AFTER ALL: AFTERPOPY REALTIME O TIEMPO MUESTREADO

*Un escritor debería tener esta pequeña voz
dentro de ti diciendo: "Di la verdad. Revela algunos secretos aquí"*

Quentin Tarantino

¿Podemos pensar la literatura, la novela más concretamente, más allá de concepciones binarias? ¿Tenemos la capacidad de forjar alianzas con, por ejemplo, los Estudios de la Cultura para armar andamiajes críticos y teóricos más amplios? Desde las serigrafías de Andy Warhol hasta los perros de globo de Jeff Koons se han problematizado los conceptos de arte elevado o fino versus arte bajo y popular. Lo que interesa de esta categorización es lo difusas que pueden resultar sus fronteras. Ahí radica la riqueza de *El Rincón de los Justos*. Así, podríamos leer esta novela como aquella que da inicio a la permeabilidad de límites binarios, porque toma distancia del realismo y la denuncia política para dar paso a una estética de lo popular desde las propias voces de los habitantes de Matavilela. Mercedes Mafla, en su ensayo "De éxodos y errantes", prólogo de la edición de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, manifiesta:

De inmediato se la consideró la nueva novela que venía escribiéndose en Ecuador desde los años anteriores, una novela que había aprendido, con demasiada lentitud quizá, a distanciarse de la tradición realista, y que asumía que en su naturaleza no cabía el mero traslado del mundo a la escritura, sino, más bien, la elaboración artística del mundo, sin pasar por alto el hecho de que toda novela se hace en relación íntima con una circunstancia histórica y social. (2007, 13)

Y es que, hasta los ochenta, la literatura nacional se movía en la zona de seguridad que ofrecen las tensiones binarias. Por ejemplo, entre realidad y ficción; la verdad literaria y la vida; el lenguaje poético y la lengua otra; Literatura o Estudios de la Cultura son los debates que han estado presentes los dos siglos de las letras nacionales. Sin embargo, y como respuesta a un espíritu de la época, las novelas y los críticos iniciaron el momento de ampliar esas discusiones y llevarlas hacia nuevas zonas. Por ejemplo, hablar de la hibridez y los intersticios que una obra como *El Rincón de los Justos* nos ofrece marca un camino para una nueva tradición de la permeabilidad de las fronteras y límites. Y es que, hoy por hoy, parece inviable seguir considerando la literatura como un discurso autónomo que no guarda relaciones directas con manifestaciones como las artes plásticas, el cine, los cómics, etc. En este caso, nos competen algunas tensiones binarias que se abren hacia otros caminos. Por ejemplo, la tensión entre alta y baja cultura. También, entre lo profano y lo sagrado como los dilemas de las hermanas de la caridad, la transformación constante de la Martillo virgen en la Martillo puta y viceversa, la religiosidad y devoción en igual porcentaje para los santos católicos como para las estrellas de la música popular o los equipos de fútbol.

Eloy Fernández Porta, crítico y escritor español, problematiza las tensiones de la literatura de la implosión mediática en sus ensayos *Afterpop* y *Homo sampler*. Sus tesis se van construyendo a partir de múltiples disciplinas y, como un verdadero sampleo, despliegan un amplísimo panorama de la literatura de este siglo. *El Rincón de los Justos*, como representante de la novela de la renovación, camina y coquetea con las nuevas categorías de Fernández Porta. En principio, sus conjeturas giran alrededor de la idea de que los fenómenos estéticos que ya no son binarios, no están dentro de dos categorías sino en el *entre*. Y esos intersticios producen crisis que permiten el tránsito de lo pop a lo *afterpop*, o de la alta cultura a la baja. Es decir, lo pop todavía se encuentra categorizado dentro de una de las dos caras de la moneda, la baja cultura. Por otro lado, la literatura *afterpop* ya se desmarca de la categorización binaria y piensa que lo pop puede subdividirse, a su vez, en alta cultura pop, pop de consumo masivo, pop de baja cultura. Esta multiplicidad de términos y caminos críticos responde a una nueva multiplicidad de mecanismos narrativos y a la proliferación de referencias culturales que reparte la tecnología. Por ejemplo, en el caso de la literatura mediática, los narradores son los que se desmarcan del régimen binario: “Los referentes, los temas y el lenguaje, por sí solos, no nos daban una respuesta definitiva, pero la indicación inequívoca que

nos da el narrador acerca de cómo debemos —en calidad de público masivo pero sagaz— procesar e interpretar esos elementos es el dato fundamental” (Fernández Porta 2007, 18).

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el narrador pop y el narrador *afterpop*? Podríamos afirmar que el narrador pop es masivo, va dirigido a un público masivo, pero a la vez sagaz. Comparte una gran cantidad de códigos y referentes con el lector, lo cual presupone una alianza que va más allá del pacto de lectura. *El Rincón de los Justos* se presenta con una desmesura que se extiende como polifonía de narradores que resultan un coro de voces: traen diferentes entregas de historias cortadas, mutiladas. En algunas es una tercera persona, en otras, la voz de los propios personajes muestra sus referencias. Por ejemplo, la biblioteca improvisada de Tello, “La Esquina del Ojo”, que provee de las revistas de *El Santo* y los folletines de *soft porn* que lee Chacón y que espera recrear con Leopoldina. La muerte de Julio Jaramillo es narrada por un coro de habitantes de Matavilela que toman cervezas y fuman cigarrillos en “El Rincón de los Justos”, la taberna, mientras escuchan música de Daniel Santos en la rockola.

A partir del auge de la época capitalista, el recurso de punto de vista desde el lector masivo ha sido uno de los recursos más útiles para la configuración del acuerdo tácito entre autor y lector. Desde este tipo de narrador se ha avanzado a un narrador *afterpop*, en el que también abundan las alusiones a las experiencias de contemplación colectiva. Este nuevo narrador pierde un personaje tranquilizador-guía que lo oriente por el recorrido de ese mundo referencial. Además, no tiene “ningún modelo que pueda convencerle de su propia autoridad intelectual al respecto” (Fernández Porta 2007, 21). En ese sentido, el narrador en tercera persona de algunas de las partes fragmentadas de la novela ya no se presenta como un antropólogo o traductor de la realidad, sino que, mediante el estilo indirecto libre, permite que los personajes adquieran la responsabilidad de su devenir épico: entre el habitar la urbe desde la marginalidad, asociado con lo lumpen, en conjunto con la visión pequeño-burguesa que se encuentra en las voces de personajes como Los Ratas o en el potente Epílogo que nos muestra la fuerza de la palabra poética del autor. En el Epílogo se evidencia el lugar de enunciación del escritor con sus luces y sombras. En esta apología a la ciudad, la exhibe como una protagonista y no como un mero escenario. Ella define a los personajes, los transforma y también define las tensiones entre ellos. La ciudad y el barrio son una inspiración para encontrar verdades por medio de la palabra, los candados sin llaves, las

botellas de perfume casi vacías, los discos rayados, los hombres y mujeres que juegan al fútbol en la calle, que beben cerveza en lúgubres lugares y escuchan a Julio Jaramillo: “Quien la respira se ahoga, quien la camina la huye, quien la busca la encuentra, quien la escucha la oye, quien la mira la ve y ya no podrá olvidarla nunca, porque quien la vive la ama como a una mujer perdida en la calle” (Velasco Mackenzie 2007, 196). Este fragmento final nos muestra la voz de un autor que recorría las calles de su ciudad, la escuchó y se nutrió de los registros, momentos, fenómenos, desde lo más material hasta lo abstracto y metafísico que se manifiestan como conciencias que fluyen. Esta parte nos envuelve con la fuerza poética del escritor que habla e interpela directamente, se inmiscuye, pero también está fuera de los acontecimientos.

¿Cuáles son los mecanismos para reconocer a los múltiples narradores de Velasco Mackenzie? Hay una pérdida y vacío del referente en el narrador *afterpop*. No son hombres en la multitud sino instancias de contemplación que entran y salen de sus referentes a ciegas. Son personajes huérfanos. La representación de la cultura de consumo ya no es tan clara como la pop, sino que se ha diversificado y concretizado “hasta el punto que no puede postularse tal cosa, una conciencia integrada pero culta que juzgue y vehicule esos referentes” (Fernández Porta 2007, 21). El narrador delega la responsabilidad a los personajes y también al lector. De hecho, la propuesta es ponerle nombre a la masa como acto reivindicativo. Sebastián es la astucia y la violencia; Mañalarga, la nostalgia por un hijo idealizado sacado, justamente, de una historieta; Marcial, un militar desterrado y con sed de venganza; Fuvio Reyes es el mirador con los ojos torcidos; Leopoldina y Chacón son los esposos desconocidos para el otro y la Morán Martillo que es la mesera de la taberna de mala muerte es la madre del patio de las carretas, la que aparece como santa, virgen para siempre pero llevada por el Diablo. Estos personajes pululan en la ciudad, normalmente en el anonimato. Nombrarlos es la instancia en donde la frontera de lo ideológico y lo estético se desdibuja, también la alta y la baja cultura, lo popular y lo elitista. Se da paso a la contemporaneidad.

Más allá de los elementos que definen lo pop —temática, lenguaje, referentes culturales y tipo de narrador—, Fernández Porta avanza en el planteamiento de una tesis sobre la pregunta de qué es lo que vino después del pop como escena cultural y qué elementos de esta nueva escena son los que definen la literatura contemporánea. Para responder a esta pregunta apela a la idea de un “cortocircuito en el discurso sobre literatura contemporánea” (2007, 51). Una literatura en cortocircuito constante, al igual que autores y lectores. Pero

no desde una crisis cercana a las ideas de Bourdieu en su planteamiento de campos en conflicto. Más que dos campos en tensión, se presentan como la entrega de todo el potencial de un campo a otro. No hay una tensión instalada entre lo pop y lo *afterpop* como categorías binarias, sino una amalgama entre sí que aparece como novedad. El gesto *after-pop* emplea lo recibido de la cultura y el mercado “alterándolas de forma subversiva, cargándolas con mensajes oposicionales y devolviéndolas a la cultura como virus informáticos” (Fernández Porta 2007, 231). Así construye Velasco Mackenzie su obra. Toma de su escucha de las calles guayaquileñas, de su lectura de cómics como *El Santo*, de folletines de amor romántico, de los grafitis de la ciudad, de las películas de los cines de barrio, de la música “chichera” y carga estos referentes con una estética del tránsito. En una primera parte, el narrador en tercera persona presenta el desfile de personajes desde su escucha atenta al transitar por la ciudad. Luego, cada fragmento toma su propio rumbo para hacernos las entregas de una multiplicidad de tramas y devenires. Finalmente, hay voces corales y conciencias propias que narran sus propias miserias y las de los vecinos, desde sus puntos de vista. El tránsito de Velasco Mackenzie por la cultura popular guayaquileña lo lleva por los caminos que refutan algunos sentidos comunes para construir nuevos.

Por ejemplo, las figuras literarias que utilizan los autores contemporáneos están más relacionadas con las artes visuales: la reagrupación y elaboración de sentido por vecindad, redistribución y reagrupamiento. En este sentido, la novela nos muestra una forma colectiva de lectura porque se nutre de otras formas narrativas. La fuerza teatral está presente desde el lado circense en las presentaciones callejeras de Cristof, el equilibrista. También el cine y la animación son parte constitutiva de la obra. Mercedes Mafla lo menciona en su prólogo: “El cine es un alimento constante de *El rincón de los justos*, ya no solo como tema, sino como influencia propiamente narrativa. Velasco Mackenzie usa constantemente el *close-up* y los intercortes, con lo cual los tiempos se superponen y se mitifica lo que antes era plano y sórdido” (2007, 17).

Son estos intercortes los que de forma lúdica rompen con el *continuum* lógico de la trama y llevan a la novela más allá de la crítica historicista a la conciencia de la forma de narrar la propia vida. El fragmento casi fotográfico responde a la memoria y al recuerdo. Es decir, no es lineal, no está ordenado. Todo lo contrario. La vida se presenta como el caos del tener que huir frente a un inminente desalojo, como vivir una relación de hartazgo, una virginidad impuesta, la memoria cortada abruptamente por los fenómenos que acontecen

como revelaciones o epifanías, para sortear el paso del tiempo y contar esa fuerza épica de personajes precarios, minúsculos: los de la cotidianidad de la ciudad.

Eloy Fernández Porta no solamente concibe el *afterpop* como una categoría crítica de la literatura de la época mediática, sino como una era cultural. Así, en términos temporales, también define a los lectores/consumidores de esta época como *Homo Sampler*. Es decir, todos los productos culturales que llegan a nuestras manos pasan por un proceso de recolección de fragmentos y referentes tecnológicos que al unirlos arbitrariamente componen algo nuevo. En esta reconstrucción, el tiempo es fundamental: “Quien samplea deniega el tiempo progresivo y lo sustituye por una temporalidad en estasis” (Fernández Porta 2008, 207). El RealTime o El Tiempo™ Sampleado es la concepción espectacularizada del tiempo real. Para Fernández Porta, el tiempo, el de a segundo por segundo, viene elaborado y mezclado por los medios masivos. Y lo que la literatura hace con él es samplearlo. Es decir, construye momentos de más intensidad que otros. En realidad, se lleva a cabo una batalla por conseguir el momento de más intensidad y, después, justificar una continuidad.

La concepción de RealTime se divide en la regresión, el bucle y el *overdrive* como metáforas para explicar el pasado, el presente y el futuro, pero desde una relación intrínseca con la tecnología. *El Rincón de los Justos*, como lo he mencionado anteriormente, transita por las fronteras de la tradición y de lo nuevo y su relación con la tecnología está ligada al cine y las historietas de la Esquina del Ojo. Por eso, la novela se presenta como un retrato del presente en el que el *loop* o bucle boicotea el tiempo lineal. Un ejemplo de ello es el triángulo amoroso y sexual entre Leopoldina, Chacón y Fuvio Reyes. Esta relación de voyeurismo, por un lado y de escape de la realidad por otro, acontece desde el inicio mismo de la novela. La situación se repite, en bucle, en cada entrega. Leopoldina escapa de su realidad monótona, marginal y cotidiana por medio del Ojo Mirador de Fuvio y ella, como una forma de agradecimiento, le entrega un baile sensual que parece terminar en la completa desnudez, pero se detiene al momento de la entrega total. Chacón, el marido, regresa de su viaje por el salvaje Oriente a una relación que tiene dos puntos de vista. Por un lado, él la idealiza como si se tratase de una historia de las revistas rosas que alquila a Tello y, por otro, Leopoldina quiere huir porque no soporta más el bucle cotidiano. Ambos optan por la espectacularización de su relación, en términos de Fernández Porta, “Él la mira, le pide algo que ella niega; después la toma en sus brazos, trata de llevarla cargada a la cama como ha visto en las

revistas, pero no puede sostenerla. La Leopa cae al piso y Chacón encima suyo, aplastándola” (139).

Estos bucles se ven interferidos por la presencia del ojo lateral de Fuvio que plantea la paradoja del RealTime. En principio, el bajo nivel del acontecer en tiempo “real” del cuarto de Leopoldina y Chacón se contrapone con sus flujos de conciencia que están en constante ebullición. El pensamiento de cada personaje lo lleva a huir de la “realidad”. La Leopa huye en la mirada de Fuvio y Chacón en las relaciones amorosas de las revistas. Con cada entrega se repite y se mantiene la tensión con la espera, el deseo, la lujuria y la pasión en un fingido crescendo hacia un supuesto momento máximo que nunca sucede. “La narración del bucle es la videovigilancia [...] el retrato colectivo de la multitud se caracteriza, así como rutina absoluta, su tono como normopatía; el suceso es una modificación instantánea de esa rutina” (Fernández Porta 2008, 199).

La ruptura temporal responde a los mecanismos de entender la tecnología de esta forma de leer los aspectos de la cotidianidad por parte de los personajes. Uno de los mecanismos más potentes de *El Rincón de los Justos* tiene que ver con el desprejuicio de lo popular como mero bien de consumo y por ello efímero. Ya vemos que desde el *afterpop* y el tiempo sampleado ya no se puede hablar de alta o baja cultura como se hablaba en el escenario anterior a la era tecnológica. El terreno está desjerarquizado, “como una escalera de Escher, en que los criterios de aceptabilidad cambian a cada paso” (Fernández Porta 2007, 244). Atrás quedó definir lo literario de lo que no es literario, ¿a quién le importa eso en la era *afterpop*? La literatura no solamente toma prestado de la cultura referentes para la construcción ficcional. La literatura es cultura viva y también es cine, cómic, folletín, es política y belleza. Los personajes violentos, sordos, bizcos, circenses, profanos y místicos construyen un devenir entre el deseo y la supervivencia en un sistema que los excluye. Los encuentros entre un narrador/autor, el fluir de las conciencias, los registros lingüísticos de las clases acomodadas y el lumpen constituyen *El Rincón de los Justos* como una escritura de la provocación en la que se puede reciclar el residuo; es decir, transformar el fragmento, llevarlo a una forma contemporánea de contar la memoria desde el juego estructural.

**YOU REMEMBER THE OLD DAYS?
THE ALL OR NOTHING DAYS?
EL CÓMIC ES LA CLAVE**

*Mi existencia en un destrozo
Oh, gitana, son tus ojos mi guion.*

Julio Jaramillo, “Fatalidad”

¿Puede la seriedad o la potencia de una novela ponerse en entredicho porque permea los límites de las estructuras más conservadoras? ¿Puede el ensamblaje de la novela también responder a esa zona en donde la tecnología es y no parte de la producción estética? Como lo mencioné, Velasco Mackenzie juega con los elementos tecnológicos de su época en dos instancias: el cine y la revista o folletín, también conocidos como cómics o historietas. Ambas, formas de escrituras otras, se presentan como elementos para pensar en el montaje y en lo colectivo. El cine porque es un lugar de reunión, asombro y ocio; las historietas porque están de alquiler en “La esquina del Ojo” de Tello, el bibliotecario. La novela se mueve por una zona de contrastes y tensiones estéticas que pueden ingresar o no a los marcos institucionales que determinan qué es arte y qué no. Este debate tiene prejuicios frente a géneros literarios como la ciencia ficción, los cómics, las novelas gráficas. Algunos escritores ecuatorianos se han cuidado mucho de que los vinculen con conceptos y formas que bordean con los márgenes estéticos o que no siguen una línea política específica. Sin embargo, *El Rincón de los Justos* es una especie de cómic de alta cultura y esa hibridez se traduce en potencia.

La clave de lectura otra que permea la novela es la fragmentación de historias, cuyo elemento en común es Matavilela. El corte de escenas para retomarlas en otros momentos —casi como las entregas de historietas, cómics o folletines— no son meramente temáticos, sino que se presentan como el elemento estructural fundamental. La primera ruptura estructural está determinada por las cuatro partes que componen la novela. Ninguna de ellas tiene un inicio o un fin que puedan leerse como una linealidad normada. Luego está “El cuento de Erasmo”, que es su historia como requintista de Julio Jaramillo desde una narración subjetiva. Después del cuento, siguen los fragmentos que podrían funcionar como cierres de algunas historias e inicios de otras. Finalmente, está el Epílogo que ya se mencionó en el apartado anterior y es la voz

del escritor como transeúnte de la ciudad. El ritmo de la novela está marcado por retazos o fotogramas de múltiples historias: el trío entre Fuvio Reyes, Leopoldina y Chacón; El Sebas y Narcisca Martillo, El diablo Ocioso, El viejo Mañalarga y su hijo Marcial, Los Ratas, Las hermanas de la Caridad, Cristof y Erasmo; la vieja Inés y Encarnación Sepúlveda, la dueña de “El rincón de los justos” y de la Noboleña que, en sus entrañas, guarda el dinero del resto de habitantes de Matavilela, quienes encuentran en ese rincón la cura de sus penas. Todo esto marcado por un inminente desalojo porque, a pesar de ser un barrio marginal, está en el centro de la ciudad y esa zona debe ser “regenerada”. La estructura de estas historias se encuentra intercalada sin orden específico y se leen como entregas de aquellos folletines reciclados del puesto de la esquina de Tello. Esto nos conduce a una primera reflexión frente a dos cuestiones: los objetos culturales atravesados por la cultura popular y el fin de los personajes heroicos.

En el libro *El Santo vive en Matavilela*, Valeria y Yanko Molina analizan parte de la literatura nacional y latinoamericana a partir del uso de conceptos como el *midcult*, *el high*, *middle* y *lowbrow*. Mencionan autores imprescindibles para este análisis, entre ellos Jorge Velasco Mackenzie. El ensayo propone, entre otras cosas, pensar las fronteras y propósitos de estéticas con las que no se suele asociar la literatura nacional. En principio porque pensar una obra desde la cultura popular podría otorgarle rasgos de un objeto cultural mundano, mas no como una oposición a la cultura elitista o a los grandes relatos. En líneas generales asociar una obra canónica con un cómic sería banalizarla. Al igual que hacer un proceso de crítica con una teoría como el *lowbrow*¹ norteamericano sería convertirla en un bien de consumo masivo. Sin embargo, ¿por qué no pensarla como la novela del tránsito fronterizo y de la mezcla? De hecho, los Molina se fijan que la historieta mexicana “Santo, el enmascarado de plata”, cuya referencia es fundamental en la estructura de *El Rincón de los Justos*, ya desde la década del sesenta muestra una simbiosis entre fotonovela, historieta y cómic (Molina y Molina 2013, 26). En su afán de identificar los niveles y las relaciones de los cómics en la literatura ecuatoriana, los autores hacen un recorrido por algunas obras del canon ecuatoriano. A principio del

-
1. Robert Williams define el *lowbrow* como una estética que, si bien quiere mantenerse en los márgenes por el uso de la violencia, lo sexual y lo vulgar, también conoce y maneja las reglas de lo que pretende transgredir, requiere una gran habilidad técnica y se presenta como una alternativa a las fronteras estéticas elitistas y academicistas (Williams 2000).

siglo XX los escritores nacionales mantenían un distanciamiento con la cultura popular, la usaban para parodiar o ironizar situaciones específicas con el cuidado de mantener las dos esferas separadas. Pero, es *El Rincón de los Justos* la que da el paso del Realismo Social hacia otras formas expresivas: “Así nos encontramos en *El rincón de los justos*, publicado en 1983 por Jorge Velasco Mackenzie, en que el cómic es un elemento fundamental en el desarrollo narrativo (Molina y Molina 2013, 56).

Para los Molina, la concepción idealizada que el viejo Mañalarga tenía de su hijo Marcial, por su semejanza con “El Santo” de los cómics que Tello le alquilaba, es lo que desata uno de los puntos climáticos de la novela:

Marcial en la mente de Mañalarga, es el Santo —protagonista de una revista de cómic y fotonovela mexicana— que llegará a salvarlo, a eternizar su forma de vida, a preservar su hábitat urbano. Marcial tiene la presencia del famoso luchador y héroe de la máscara de plata. Es un joven fornido, que llega en busca de la justicia, pues quiere vengar el incendio iniciado en el cuarto de su padre, por sus vecinos. (Molina y Molina 2013, 57)

Aunque reconocen la complejidad narrativa de la estructura, solamente asocian al cómic como un motivo temático. Además, para los autores, la novela no es popular, aunque use “con acierto” el lenguaje de los barrios marginales guayaquileños: “Construida desde y para la alta cultura *El rincón de los justos* tiene una presencia del cómic, elemento de la cultura pop de *lowbrow*, claramente intencional [...] pero no es una novela popular” (Molina y Molina 2013, 58-9).

Si bien los cómics tienen una presencia explícita en la novela no solamente funcionan como un eje temático, sino también como la forma de lectura otra que encontró Velasco Mackenzie para dar voz a personajes que se diluyen en una masa que arrastra la ciudad. El narrador no “filtra” la conciencia, sino que le otorga la voz y la responsabilidad de hablar, de jamar, de chupar, papear y ruquear a los personajes en un afán de alcanzar alguna gloria por minúscula que esta sea. Dentro de la crítica nacional todavía existe un temor por reconocer obras que resulten de lectura ligera; sin embargo, también habría que pensar en la descentralización el código literario. Por eso, la tensión entre alta cultura y cultura popular que representa una obra como *El Rincón de los Justos* podría ser vista desde una óptica más múltiple en la medida que sea leída no como una obra de la baja cultura, sino como una novela “underground”,

suburbana y transgresora. No ya como producto de consumo masivo y perecedero sino como la entrada a la nueva novela ecuatoriana.

Valeria y Yanko Molina también asocian la cultura popular con tres conceptos: el juego, la ironía y la sátira. Los tres forman parte fundamental de *El Rincón de los Justos* como una novela subalterna porque experimenta con voces marginales y un universo de cultura popular en crecimiento. Los mundos que componen ese juego experimental de estructura partida sumada a una temporalidad que no respeta la linealidad del tiempo racional occidental, construyen el andamiaje de un artefacto canónico y al mismo tiempo desobediente. Los personajes complejos junto con el montaje de puntos de vista, focalizaciones y el bello uso del lenguaje coloquial guayaquileño, así como esas imágenes eróticas son elementos que marcan el camino de la novela de la mezcla desde una estética del tránsito entre lo culto y lo popular.

Desde la clave irónica se puede asociar la relación entre la Narcisca, mesonera de la taberna y la Santa Narcisca de Jesús Morán y Martillo. La mesera es el objeto de deseo de varios personajes; Sebastián, Raymundo o el diablo Ocioso y Cristof. Su virginidad, supuestamente, le otorga poderes especiales y por eso Encarnación Sepúlveda, la dueña del rincón, la cuida como a un verdadero milagro. Por otro lado, está la estatua de la Noboleña, la santa Narcisca Morán, encontrada por el perro de la taberna en un basural. La una virgen, pero apodada puta y la otra santa, con un hueco en el que los habitantes de Matavilela dejan monedas y billetes. Esta relación ironiza las creencias religiosas y pone en entredicho lo sagrado y lo profano. ¿Quién de las dos es la puta? ¿La que recibe dinero en su ranura o la que se guarda el deseo por la creencia mística de su ama? Finalmente, Morán Martillo, la mesera, cobra por su trabajo que si bien es sensual y está bajo el Ojo Mirador de los que frecuentan la taberna, mantiene su “pureza”. La santa también se gana el dinero con su cuerpo como las prostitutas. En el capítulo dos hay una entrega en que las voces de ambas Narciscas se funden en un fluir de conciencia del deseo y la devoción. Ambas son el Ojo de las acciones de Encarnación Sepúlveda:

Quando reza, en verdad no reza, lo que dice es que le dejen la carga temprano para que se acabe tarde, pide que yo no siga con el Sebas y que la otra me cuide, parece que va contando sus palabras porque igual mueve las pepas del rosario, intercala un padrecito lindo ayúdame a ser buena, y luego sigue preguntando cuándo vendrá ese señor que le dejó la cédula empeñada, cuándo le pagaran las botellas despichadas y todo lo va juntando en palabras que me repite en la cara para que no olvide, para que recuerde

mi nombre, el poder que tengo entre las piernas y el consuelo que las dos me piden a rezos. (Velasco Mackenzie 2007, 89)

En esta cita vemos cómo el narrador deja hablar a las Narcisas en una simbiosis e hibridación entre lo sagrado y lo profano. Ese es el narrador *af-terpop* del que habla Fernández Porta, el que ha perdido el pudor de la alta cultura. Esa es la transgresión y la desobediencia que le dan la potencia de la mezcla a la novela. Dentro del libro *El Santo vive en Matavilela* encontramos un ensayo de Juan Carlos Arteaga, llamado “Una lectura antropológica”, en el que menciona la parodia como uno de los temas de *El Rincón de los Justos*:

En el caso de *El rincón de los justos* recuerdo claramente esta estatuilla de la Virgen a la que los asistentes de la fonda colocan monedas, por una ratura diminuta. Alegoría o metáfora, lo cierto es que la estatuilla de la Virgen pronto se convierte en una “repetición” humorística —y, por tanto, crítica y política— del oficio de la prostitución. (2013, 120)

De esta tensión se deriva también una sátira a la institución religiosa. Las tres “hermanas” en Cristo o Damas Tetonas de la Caridad son dueñas de la virginidad de Martillo puta y del dinero de la estatua. La orden a la que pertenecen, el Sagrado Corazón de Jesús, las habilita para esta misión. Aunque su devoción alcanza para soportar el calor y el caos de un barrio de la zona roja como Matavilela, una de las tres hermanas sucumbió ante el llamado de la lujuria terrenal y está embarazada de Paco, uno de Los Ratas. Para pagar su pecado, la hermana Blanca Aurora se hace un tatuaje gigantesco del corazón de Jesús en su pecho y también se practica un aborto. Entre la devoción sagrada y la vida cotidiana hay una frontera porosa y poética. Y las mujeres de la novela se mueven constantemente por ella. Encarnación Sepúlveda es la regente de la taberna, asume el rol de administradora y de cuidadora de las Narcisas. La Leopa y la Morán Martillo son objetualizadas por los machos que las rodean, las hermanas de la Caridad están casadas con Cristo, pero el deseo terrenal las arrastra al pecado. Estos personajes se atan a una fuerza vital particular, aunque sea precaria y minúscula.

Por otro lado, están la lectura y la escritura. La contraescritura, la de los grafitis de amor, el tatuaje de Blanca Aurora, los planos imaginarios escritos en la pampa del Guasmo focalizan diferentes formas de escritura. Sin embargo, también está la otra lectura. La Esquina del Ojo, de Tello el revistero, es un lugar anómalo en un barrio de la zona roja, pero ahí está proveyendo de las

revistas que son las encargadas de la educación sentimental de los habitantes de Matavilela. Dos casos en particular se destacan para ejemplificar esta afirmación. En primer lugar, Chacón idealiza su relación con Leopoldina a partir de la lectura de las revistas que alquila y lee a lo largo del día en ese cuarto que se presenta al mismo tiempo como el mundo de los amantes y como un escenario teatral o cinematográfico: “Chacón ha vuelto a sentarse en la cama y hojea la revista. Con esto nadie podrá separarnos, dice la voz del gitano en los círculos sepias. Te amo, responde la mujer mostrando el muslo blanquísimo, la pierna donde brilla el aro de plata” (Velasco Mackenzie 2007, 96). Para Chacón son desconcertantes algunas reacciones de Leopoldina. Él la concibe como a las mujeres de las revistas; por eso el fin de su historieta y de su relación está dilatado. Con la desaparición de Fuvio Reyes tampoco hay el pretexto de un nuevo mundo de amantes. Ambos, Chacón y Leopoldina, siguen el ritmo de una vida en apariencia monótona y es la ficción la que les permite seguir juntos. El amor idealizado por las revistas y por el Ojo Mirador.

Mañalarga también se deja influenciar por esa lectura otra, las historietas híbridas entre fotomontajes y cajas de texto, las alquila, las lee y las rompe con furia, descarga en ellas su ira. También, idealiza a su hijo Marcial, lo ve como el héroe que lo salvará a él y a al barrio entero. Su hijo, no de sangre sino del encuentro azaroso, se ha marchado al ejército. El regreso, como hijo pródigo, acontece al mismo tiempo que el incendio, provocado por los vecinos del patio de las carretas, en el cuarto de Mañalarga. Su malgenio le pasó factura “estaba marcado con otras cruces”. El padre agradece que viene a salvarlo y el hijo buscará venganza. Las escenas que suceden, cortadas, dan cuenta del plan macabro del incendio y del enfrentamiento de un héroe con un antihéroe aunque, como en el caso de las Narcisas, no se sepa bien cuál es cuál. En realidad, ninguno es ni lo uno, ni lo otro.

Sebastián o El Sebas, es la violencia y la astucia. En algunas de las historietas es el héroe y en otras, el malo. Es él quien planeó el incendio en el cuarto del viejo Mañalarga aunque no lo llevó a cabo sino que cayó en la trampa de hablar mucho y hacer poco. Lo inculparon y eso cobró su vida. Cristof, el equilibrista, miraba demasiado a la Morán Martillo y, por celos, Sebastián intentó hacerlo caer de la cuerda floja la noche de las antorchas. Sin embargo, no cayó y llevó a cabo un plan de venganza. Mandó a quemar el cuarto de Mañalarga e inculpó al Sebas para que Marcial cobrara venganza. Apuñaló al Sebas mientras jugaba fútbol callejero. La épica pelea de historieta termina con Marcial preso y el Sebas muerto. Antes de este típico desenlace de la vida

real, Sebastián protagoniza una de las escenas con mayor fuerza narrativa de la novela. Un encuentro casi sexual con Narcisca puta en el que él, el Sebas, es El Santo: “Lo que miró de verdad el viejo no fue el ingreso del Santo al salón de la gorda Sepúlveda. Oscuro como estaba todo, Mañalarga no se dio cuenta de que era el Sebas el que entraba por la puertita trasera” (Velasco Mackenzie 2007, 91). En esta entrega el héroe sopla en la vagina de la Martillo Virgen, franqueando la barrera más intransitable del rincón.

¿Cómo convencer a estos personajes que no son héroes? Si la vida en Matavilela podía llegar a ser más espectacular que en las revistas que alquila el Tello. Aunque sus hazañas cotidianas se presenten con fuerza épica, el anonimato y la precariedad se torna patético en el sentido de la normalización de algunas conductas, por ejemplo, escuchar el conjuro de la beata barata Blanca Aurora, cuando la están tatuando, la violación del Diablo ocioso en la cárcel, las veces que la Leopa se acostó con Chacón porque le faltaron las fuerzas para zafarse de sus brazos, la liturgia del médico abortista, entre otras. La novela se construye con la contraescritura y también con la lectura otra, la encarnada. En Matavilela cada quien erige su ficción como mejor puede; por ejemplo, construyen paredes imaginarias, el Tello grita a lectores imaginarios, Fuvio y Leopa tienen un amorío imaginario y Chacón imagina que la Leopa lo ama. Son héroes, pero patéticos ¿Acaso todos los héroes resultan un poco patéticos cuando muestran su humanidad?

Velasco Mackenzie juega con los personajes dicotómicos, arquetípicos de los cómics y, como la clave de la novela, los fusiona, los mezcla, los hibridiza. Ya no son más oposiciones binarias, sino que se amalgaman. Habitan en una misma conciencia, en un mismo barrio de una misma ciudad. También, los transforma en tríos. Leopa, Chacón y Fuvio; Sebastián, la Martillo y el Diablo; las tres hermanas de la Caridad. En algunas entregas son dúos, en otros tríos y en la mayoría soledades insoportables. La noche final en la que el desalojo es inminente y la pampa ardiente del Guasmo los espera con sus paredes de aire podemos recordar a los habitantes de Matavilela con un ejercicio de sampleo, en términos de Fernández Porta, poniéndoles los nombres de sus respectivos cómics. Se podrían llamar, por ejemplo, *El Ojo Mirador vs. Chacón, el mata monos*; *El Miramelindo y la Leopa maravilla*; *Las Tres Santas Tetonas y el tatuaje del corazón de Jesús*; *El Diablo, grafitero del amor*; *El Sebas vs. Cristof, en la noche del semáforo de fuego*; *El éxodo de los casi héroes de Matavilela*; *Mañalarga y las botellas ardientes*; *El Sebas vs. Marcial en el indoor de la Colón*. ¿Qué pasaría si *El Rincón de los Justos* tuviese una edición con imágenes y en

viñetas como los cómics? ¿Perdería su condición de libro canónico? ¿Llegaría más a consumidores de las nuevas generaciones? ¿Interesa que se consuma *El Rincón de los Justos*? ¿Valdría empezar a leer la literatura ecuatoriana desde lo contemporáneo?

La paradoja en la que se encuentra, todavía, la literatura nacional se mueve entre pensar en las características que vuelven a una novela parte del canon nacional. En el caso ecuatoriano, por un lado, debe ser, al mismo tiempo, militante y elitista, no tan masiva como para considerarla un bien de consumo, pero lo suficiente para que logre el reconocimiento de (¿quién?) probablemente de los pares literarios. Por suerte tenemos novelas como *El Rincón de los Justos*, precursora de la apertura de las fronteras de los binarismos, las esencias. Las desdibuja para dar paso a una nueva tradición en donde se problematizan cuestiones más contemporáneas como la autoficción, el realismo sucio, el *low-brow*, la voz del marginal y la voz antropológica o sociológica del autor. Es, de alguna manera, el fin de los purismos, de la literatura hecha por y para una élite. Además, nos permite leerla con múltiples mecanismos teóricos de lo nuevo como el *afterpop*, el RealTime o Tiempo sampleado de Eloy Fernández Porta. La transgresión y desobediencia de la novela responde a ese coqueteo entre mantenerse en la línea canónica de una escritura comprometida, pero dándole mayor fuerza a la forma estética. Y, ciertamente, es un gesto o un guiño acudir a autores como Eloy Fernández Porta que propone recategorizar mecanismos discursivos y con ello nuevas lecturas de novelas que, aunque no pertenezcan del todo a la literatura de la era mediática, se adelantaron por su propuesta contemporánea. El *afterpop* y el sampleo del tiempo son nuevos nombres para definir operaciones abordadas por Mijaíl Bajtín o Walter Benjamin, por poner algunos nombres. Esto solamente demuestra que lo original y lo originario se encuentra en tela de duda siempre.

Parece fundamental problematizar algunos puntos como la ecdótica de novelas canónicas ecuatorianas. Probablemente, el primer paso sea la desacralización entre canon y margen para pensar otras posibilidades críticas y editoriales que se abran a la infinitud de formas literarias y estéticas, que den un paso más allá de la militancia política o ideológica. Pensar estos límites podría llevarnos a un lugar de enunciación en que nuestra literatura deje de ser vista como provinciana y localista para abrirnos hacia otras discusiones. Los gestos de Velasco Mackenzie no están direccionados hacia la trivialidad o el mero consumo, aun así el cómic es fundamental y reivindicativo. El problema de no abrirse a nuevas formas de pensamiento nos deja en un espacio limitado,

cerrado, ortodoxo, avejentado, el cual ya no le habla a las nuevas generaciones de lectores.

Finalmente, la afectación sensible en el caso de la literatura es fundamental. *El Rincón de los Justos* es la novela que nos lleva a preguntarnos ¿cómo desarrollamos nuestra educación sentimental? ¿Cuáles son nuestros referentes al momento de relacionarnos con el otro? El tránsito por la ciudad que consideramos nuestra y como nos dejamos afectar por la comunidad que nos rodea son cuestiones domésticas y cotidianas de las que, a veces, no tomamos conciencia y, sin embargo, nos definen como seres humanos. No solamente los habitantes de Matavilela precisan sus mundos, sus formas de reaccionar y de actuar por medio del cine y las revistas. Las generaciones cuya niñera ha sido la televisión hemos aprendido a querer como lo hacen en las telenovelas, en las películas, en el MTV abierto, en las series de streaming. Aprendemos a amar leyendo en cualquier formato. Por eso me resulta insólito que todavía se generen dudas y contradicciones en cuanto a nuestra relación con la cultura popular.

Son los personajes arquetípicos los que nos dan una luz para la reflexión de la educación sentimental como un volver la mirada hacia ese corpus mediático, televisivo, melodramático y kitsch. La novela apuesta por lo popular como un posicionamiento político para problematizar y desacralizar esa literatura que se encarga de los grandes problemas, de las obras de arte, de lo culto en detrimento de lo popular, lo cotidiano, lo simple. Las series y las telenovelas ponen en tensión nuevas formas de pensar cómo aprendimos a relacionarnos con la familia, la pareja, los hijos, etc. Y ¿a dónde nos llevó este aprendizaje? Velasco Mackenzie construye un universo de personajes en constante simbiosis y desdoblamiento. Además, sus narradores se deslindan y entregan la responsabilidad dialógica a un coro de voces que lleva la polifonía a otro nivel. Nos traslada por un desnudamiento y desenmascaramiento del barrio sin miedo a nada, sin censuras de ninguna índole, sin poses exageradas. La novela pone en circulación una masa de sujetos urbano marginales que intentan tomar el curso de sus vidas, pero se les escapa con cada experiencia. Esta escritura valiente, que parece no tenerle miedo a nada, sobre todo no tener miedo de mostrarse vulnerable y humana, reúne lo mejor de las esferas que guardan verdades por medio de la palabra poética y los cómics que nos interpelan por entregarnos una crudeza existencial, sobre todo, en cuestión de afectos.

RÉQUIEM POR JORGE VELASCO MACKENZIE

Cuando pienso en la muerte pienso en lo desdichados que somos antes de aprender a leer. Pienso en el frío y en los paseos por las ciudades desconocidas en la realidad, pero transitadas por la imaginación.

Cuando pienso en la muerte, pienso en el día material en que sucederá, en los trámites burocráticos, en los trámites estéticos que los demás esperan. También pienso en una casa vacía devenida en no lugar.

Pensar en la muerte, a veces, me recuerda que estamos vivos y solo entonces puedo disfrutar de la desacralización de las letras nacionales, por darle nombre y apellido al bizco, a la mesera, al que trapea los pisos, al ladrón de poca monta y al requintista de J.J.

Pensar en la muerte me hace sonreír porque una beata barata conjura rezos paganos mientras disfruta del dolor de un tatuaje en el pecho, me hace más fuerte y más triste, sobre todo, más tonta. Caminar por Matavilela ha sido como caminar por el barrio popular en el que crecí. Un barrio del sur de Quito no es lo mismo que el patio de las carretas, pero en algo se parecen. Por enseñarme a escuchar la ciudad, sus contrastes y devenires te agradezco maestro, Jorge Velasco Mackenzie. También, agradezco la valentía para dar el salto hacia lo nuevo y dejarnos una obra tan potente y tan vasta.

Nos queda Matavilela y el Guayaquil idealizado que construiste para nuestra regocijo y disfrute.

Por ser nuestro padre literario, te agradecemos.

Si la miran la verán.
Silencio y paz.
Si la escuchan la oirán
Silencio y paz.
Si la encuentran se asustarán
Silencio y paz.
Si la transitan huirán
Silencio y paz.
Si la respiran se ahogarán
Silencio y paz. *

Lista de referencias

- Fernández Porta, Eloy. 2007. *Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- . 2008. *Homo Sampler*. Barcelona: Anagrama.
- Molina, Yanko, y Valeria Molina. 2014. *El Santo vive en Matavilela*. Quito: La Caracola.
- Velasco Mackenzie, Jorge. 2007. *El Rincón de los ustos*. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- Williams, Robert. 2000. *The Lowbrow art of Robert Williams*. San Francisco: Last Gasp.

**Palabra de Pregonero. Icaza revisor de Icaza:
el paréntesis como operación de plegado
y espacio de gozo en *Huasipungo***

*Pregonero's Word. Icaza as Reviser of Icaza: The Parenthesis as
a Folding Operation and Space of Pleasure in Huasipungo*

GUILLERMO GOMEZJURADO QUEZADA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, Ecuador

ggomezjuradoq93@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0516-0201>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.3>

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En este trabajo se realiza una lectura del uso del paréntesis en *Huasipungo* de Jorge Icaza, notando que su número incrementa en sus diferentes versiones —aquí se comparan la primera, de 1934, y la definitiva de 1960—. La propuesta consiste en pensar al paréntesis como una operación de plegado. Con esta elección, se deja de apreciar en *Huasipungo* “un estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato”, como lo formulaba Manuel Corrales, y se opta por ver la novela como una narración tumultuosa que incorpora y envuelve elementos gozosos al relato. También se identifica en el paréntesis un recurso utilizado por Icaza para desplegar frases guasonas con las que caracterizar a algunos personajes.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, *Huasipungo*, Jorge Icaza, pliegue, uso del paréntesis, recurso descriptivo, novela.

ABSTRACT

In this paper, a reading of the use of parenthesis in *Huasipungo*, from Jorge Icaza, is made, realizing that its number increase in the different versions of the book —the first version, from 1934, and the definitive version, from 1960, are here compared—. The proposal of this paper consists of thinking on the parenthesis as a folding operation. With this choice, “a style continuously cut by parenthesis that puts the brakes on the progress of the story” as was framed by Manuel Corrales, is no longer appreciated. On the other hand, the novel is seen as a tumultuous narrative that incorporates and wraps joyful elements to the story. Also, the parenthesis used by Icaza is identified as a resource for displaying sardonic phrases which are used for defining some of his characters.

KEYWORDS: *Huasipungo*, Jorge Icaza, folding, usage of parenthesis, descriptive resource, Ecuadorian novel.

EL AMBIENTE CULTURAL de los años veinte y treinta, según lo señala María del Carmen Fernández, “se caracteriza por el anquilosamiento de las formas estéticas dominantes y por el clima de expectación ante un nuevo discurso, balbuciente aún [...] que pudiera dar cuenta de las nuevas realidades que se estaban fraguando en el país” (1993, 15). Con aquel diagnóstico concuerda Humberto Robles, quien, al revisar la variedad de propuestas literarias que surgen y conviven en los años treinta en Ecuador, señala como punto en común “una fundamental desavenencia con el *statu quo*” (2010, 17) y sugiere la actitud de protesta como el paradigma que los engarza con los escritores de más allá de la frontera (2010, 17). Cueva, como es sabido, va más allá y ve en la década del treinta del siglo pasado la fecha en que “liberadas ya de las taras del colonialismo, las letras ecuatorianas se enrumban por un sendero original

y vigoroso, convertidas en instrumento de análisis de nuestro ser social y de denuncia de sus lacras” (2009, 202).

La obra de Jorge Icaza (1906-1978) se sitúa, no sin estridencia, en ese contexto, y se convierte en una de las más visibles del espacio literario nacional, por su fuerza y capacidad de provocación. De hecho, en esa posición se ha mantenido, como lo prueban las innumerables críticas y las renovadas reivindicaciones de las que ha sido objeto a lo largo de los años. En este punto, como se recordará, el caso de *Huasi-pungo* (1934) es especial pues no solo sirvió de pararrayos de algunos de los reparos que la crítica hizo a la novela indigenista (Adoum 2005, 74), sino que también fue objetada por no desprenderse “casi nunca de una tenaz intención social, a cuyo servicio pone las fealdades y no las bellezas de la vida” (Sánchez 1968, 248).

Pero la novela también encontró lectores afines. Sin negar la preminencia de lo feo en la obra de Icaza, críticos como Cueva le dieron una vuelta de tuerca a reparos como el antes citado, de Sánchez, y pasaron a leer “lo feo” en *Huasi-pungo* como una “estilización artística”; dice Cueva:

Huasi-pungo plasma la vida del indio oprimido y explotado no solo por el gamonal (latifundista), el cura y el teniente político sino también por el capital extranjero empeñado en apoderarse de nuestras riquezas. Solo que esa plasmación está hecha de tal forma que llega a fundar una verdadera “estética de lo horrible”, que escandaliza no solamente a los defensores de la literatura como “expresión de lo bello”, mas por igual a las almas buenas, amigas del indio. (Cueva 2009, 100)

Con todo, *Huasi-pungo* fue una obra a la que Icaza volvió varias veces para corregirla, con la idea de actualizar la novela a un nuevo contexto en el que tanto el público como las búsquedas literarias eran otros. Así pues, a la edición original de 1934 le sucedieron dos: la versión de 1953 y la de 1960, que terminó por ser la definitiva. Esto es importante pues, como señala Ross Larson, no solo que “Las revisiones revelan un cambio gradual en el concepto que tiene Icaza sobre el indio del Ecuador y sirven para ilustrar su creciente preocupación por la forma literaria” (1970, 209), sino que, según él, permitiría ganar a la obra de Icaza un carácter literario.¹ Al respecto, agrega Teodosio Fernández: Icaza

1. Al respecto dice Larson: “El nuevo *Huasi-pungo* [la versión definitiva, de 1960] —fruto literario más maduro— aguarda la consideración crítica, no como un mero folleto de acusación social, sino como una obra seria de literatura” (1970, 222).

no fue sordo a los comentarios provocados por la aparición y el éxito de su obra, al menos a los que cuestionaban su capacidad de escritor. En las revisiones posteriores trató de corregir las debilidades que le cuestionaban, a la vez que atenuaba la agresividad de su mensaje y la rudeza de su formulación [...]: eliminó las más molestas “irrupciones” del autor: juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la “burguesía” serrana [...]. Y trató también de poner fin a la pobreza literaria que pudiera derivarse de la carencia de caracteres y de conflicto moral, de la condición esquemática de los personajes y de los conflictos: no sólo que dotó a sus indios de pensamientos y pasiones elementales que les dieran alguna condición humana, sino que también multiplicó los detalles destinados a perfilar la degradada psicología “burguesa” del gamonal y de su familia. (51-2)

Leída desde esa perspectiva, la versión de *Huasi-pungo* de 1960 evidencia tanto una preocupación sobre la dación de forma del material narrativo como una tentativa de que este material no solo sirva para la denuncia, sino que dé cuenta de una realidad compleja, de una experiencia barroca, como diría Santiago Cevallos, que pasaría por la representación de unos personajes —como Pereira y su familia, en *Huasi-pungo*— que hacen de la simulación una forma de estar en la sociedad (Cevallos 2010, 75). Dicho de otro modo: vale alejarse en este punto de aquellos juicios que la señalan como una mera novela de denuncia —como si una novela, por otro lado, por tener entre una de sus funciones la denuncia, fuera secundaria— descuidada a nivel formal y ver en su escritura una voluntad de estilo que no rehúye contrariar el orden del discurso para encontrar una forma propia. De esta manera, concuerdo en ver en *Huasi-pungo*

un exceso verbal que recurre a la hipérbole, a lo grotesco, a la desmesura, a lo esperpéntico llevado al extremo, a la enumeración, a la interrogación, a las hablas populares y a las referencias geográficas que [...] rompe sistemáticamente el código realista, puesto que su trabajo con el lenguaje lo acerca más al impulso vanguardista y de experimentación. (Ortega 2017, 172)

He vuelto, pues, sobre todo esto porque creo que, si bien la novela de Icaza puede seguir interperelándonos respecto a ciertas situaciones de nuestra realidad, creo que su interés radica ante todo en ciertas tentativas formales, muchas de ellas aparatosas, con que Icaza intentó dar forma a su mundo literario. Así, los diálogos que estableció con el teatro, sus lecturas de las vanguardias, el empecinamiento con el que trabajó sobre una escritura propia,

excesiva y voluntariamente incorrecta, así como la sensibilidad, muchas veces sulfúrica con que respondió a su entorno, no solo que dan cuenta “de una forma particular de inscribirse en la modernidad” (Cevallos 2010, 74), sino que no dejan de ser llamativas en la actualidad, ni dejan de dar más de una lección de escritura. Al día de hoy, por ejemplo, todavía resultan notables el desarrollo de algunas secuencias narrativas, el tratamiento de los diálogos, cierta excentricidad y precisión descriptiva, o una particular guasonería del narrador al momento de caracterizar a personajes desagradables. Por lo demás, me parece que todo eso que puede parecer gesto exorbitante, poco usual, en un contexto de mundialización de la literatura como el que atravesamos, tiene la desafiante potencia del anacronismo.

Así pues, en este texto me quisiera centrar en un detalle de la escritura icaziana que, en esta lectura de *Huasipungo*, me ha llamado particularmente la atención: hablo del notable, quizá singular empleo del paréntesis al que ya muchos críticos han visto como un rasgo estilístico del escritor.² Con relación a esta novela, sin embargo, el uso de este recurso genera un interés particular, pues su uso se intensifica considerablemente en las sucesivas versiones que Icaza hiciera de la obra, y estaría en estrecha relación con las preocupaciones del escritor por la forma literaria. Así, con relación a la última versión de la novela, Teodosio Fernández manifiesta que “los paréntesis explicativos y descriptivos [...] se multiplicaron para puntualizar y enriquecer el relato de los hechos y la pintura de espacios exteriores e interiores, unos y otros opresivos, cerrados, asfixiantes” (1994, 52). En todo caso, de los variados usos que Icaza hace del paréntesis en este texto tan solo quisiera fijarme en algunos que permiten caracterizar a algunos personajes, pues creo que en ellos se hace notorio un modo singular de incorporar materiales al flujo de la narración.

He cotejado, pues, dos de las diferentes versiones de *Huasipungo* —la edición original de 1934 y la definitiva de 1960—,³ para proponer que la pro-

-
2. Aunque en realidad se tratan de rayas —y, como ya lo señala la *Ortografía de la lengua española*, “Los incisos entre rayas suponen un aislamiento mayor con respecto al texto en el que se insertan que los que se escriben entre comas, pero menor que los que se escriben entre paréntesis” (2010, 374)—, sin embargo, seguimos la denominación que le han dado los estudiosos de Icaza, desde Corrales Pascual a Fernando Nina.
 3. De las tres ediciones —1934, 1953 y 1960—, me quedo con la primera y la tercera, dado que son las que mayores diferencias evidencian. Al respecto, dice Ross Larson: “las alteraciones hechas por Icaza en su primera revisión son generalmente de importancia menor —la eliminación de obvios errores e inconsistencias, de monotonía y prolijidad; nueva puntuación y mejoramiento de gramática y fraseología [...] Con excepción de su

liferación de paréntesis de la versión final no solo debe verse en sintonía con la voluntad de Icaza de corregir algunos de las debilidades que se le reprochaban a la novela; o solo como una tentativa de actualizar la obra a un nuevo contexto —algo que, planteado así, como una *actualización*, generaría más de una sospecha—. Prefiero ver en la proliferación de paréntesis en la versión final la huella de un escritor-revisor que vuelve sobre su propio texto y reacciona al flujo de la narración con un gozo singular —que lo invita (más que a podar) a amplificar, a producir pequeñas series descriptivas que se incorporaran al relato a través del uso del paréntesis—.

Mi idea, en este sentido, es ver en este tipo de paréntesis —presente ante todo en la edición de 1960— el recurso privilegiado por Icaza para desplegar frases ocurrentes, con las que caracteriza a algunos de sus personajes, deshumanizándolos, ensañándose con sarcasmo sobre aquello que los particulariza. También veré en el uso del paréntesis una operación de plegado, en la que no advierto en cada elemento incluido dentro del paréntesis “ni un átomo ni un punto cartesiano, sino un punto-plegue, elástico o plástico” (Deleuze 2009, 35). Con esta elección, dejo de apreciar en *Huasipungo* “un estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato” (Corrales 1974, 45) y opto por verlo en consonancia con la imagen del torbellino, que invita a pensar en una narración tumultuosa y vertiginosa que incorpora a su cuerpo varios elementos disímiles que va arrastrando, envolviendo a su paso.

Al hacer esta elección, estoy consciente de oponer dos imágenes —la del texto cuarteado por el uso de paréntesis y la del texto estructurado a manera de torbellino— que no fueron pensadas como opciones excluyentes por Manuel Corrales Pascual, sino que más bien fueron propuestas para dar cuenta en complejidad de un estilo que habría pretendido transmitir al lector la experiencia de un mundo roto. Esto se debe a que considero que, si bien la proliferación de paréntesis “obligan a una tensión en la que los ojos del lector y su pensamiento, han de moverse en muchas direcciones” (Corrales 1974, 45), esta tensión ni

intento de individualizar a los indios, a la vez que de dibujar como tipos más nítidos a los personajes principales, la primera revisión no es más que un pulimiento del texto original [...].

La segunda revisión de *Huasipungo*, por otra parte, representa una transformación extensa. Icaza ha alterado la estructura original por medio de: a) introduciendo nuevas divisiones de capítulos; b) restaurando otros; y c) por el proceso de añadir, omitir o revisar incidentes. Además, ha amplificado la novela en un veinte por ciento” (1970, 213).

se interrumpe por completo ni se rompe, sino que se mantiene en suspensión, mareando al lector; por lo que, como decía, prefiero ver en el paréntesis no los fragmentos de un flagelo que escinde, lanza y deja caer elementos sueltos, sino más bien un acto más cercano al plegado que aprehende, arrastra y envuelve nuevos elementos —con la pretensión de mostrarlos en simultaneidad—, mientras el torbellino del relato avanza con vértigo.

De esta manera, veo en la continua apertura de paréntesis que Icaza genera en la versión definitiva de *Huasipungo* un gesto particular: este es el de la intuición o la tentativa de Icaza de darle a su novela, quizá sin total éxito, la continuidad de “un cuerpo flexible o elástico [que] todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión” (Deleuze 2009, 14).

EL PARÉNTESIS, ¿CORTE O RELIEVE?

Como un galope de un centenar de latigazos.

Jorge Icaza, *Flagelo*

Si para Manuel Corrales Pascual el paréntesis sería “un rasgo conformador de la narrativa de Icaza” (1974, 39), ya que “Sin estos paréntesis, la narración resultaría fría. No pondría de manifiesto ninguna peculiaridad del autor” (1974, 39), quizá vale la pena empezar por preguntarse ¿cuál es su función?, ¿qué contiene?, ¿cómo es su relación con el cuerpo del texto en el que se encuentra? Sobre las dos primeras preguntas —a la tercera intenta dar una respuesta este texto—, dice Corrales: “Icaza usa el paréntesis para describir el paisaje, las viviendas, rasgos de la naturaleza, a los personajes (tanto en su interior como en su exterior), y sobre todo para introducir explicaciones personales, juicios y apreciaciones del momento narrativo y del comportamiento de los personajes” (1974, 43).

Corrales, por lo demás, se da el trabajo de dividir a la novela en planos: uno, principal, de la narración, y otros secundarios, incluidos a través del paréntesis.⁴ Con ello, lee el paréntesis icaciano en sintonía con la función que le

4. Tan notorio es, por lo demás, el uso del paréntesis, que Corrales los contabiliza —más de 650 en la versión de 1960, según su estudio— y los diferencia: para el crítico habría,

asigna al paréntesis la Real Academia de la Lengua; es decir, como un signo delimitador que tiene como principal función “indicar que las unidades lingüísticas por ellas aisladas (palabras, grupos sintácticos, oraciones, enunciados e incluso párrafos) no son una parte central del mensaje, sino que constituyen un segundo discurso que se inserta en el discurso principal para introducir información complementaria de muy diverso tipo” (2010, 365).

Con esto, la imagen que Corrales da de *Huasipungo*, en cuanto texto, es clara: un cuerpo principal, simple, de narración, sobre el que se van insertando elementos de un plano secundario que —y este es nuestro punto de disenso— fracturarían el relato. De momento, en todo caso, quedémonos con Corrales ya que su lectura del paréntesis icaciano no termina aquí, y tiene mucho que decirnos. En su estudio, el crítico también puntualiza que el uso del paréntesis estaría en relación con el hecho de que Icaza, en su novela, “no se entretiene, por ejemplo, en describir primero un paisaje y pasar luego a contarnos la actividad de los actores [...]. Tampoco se demora en describir una situación anímica, un deseo, una ansiedad; sino que todo, como en una visión totalizadora, lo esboza o lo describe someramente interrumpiendo la narración” (Corrales 1974, 44).

Así pues, según Corrales, Icaza utiliza el paréntesis para enumerar rápidamente diferentes elementos del relato que podrían haber sido expuestos al lector en párrafos descriptivos, de forma paulatina y ordenada. Ahora bien, si por un lado concuerdo con Corrales en ver en este uso del paréntesis una tentativa abarcadora, por otro, no coincido con su idea de ver en él ni una forma de la premura ni una forma de la interrupción. Empiezo, pues, por explicar mi distanciamiento de la idea del paréntesis como una forma de la premura.

Si, como lo advierte Philippe Hamon, toda descripción al uso señala el momento en el que la narración se interrumpe y da paso al retrato,⁵ llama la atención notar que Icaza no se entretenga en “describir primero un paisaje y pas(e) luego a contarnos la actividad de los actores, [...] sino que todo, como en una visión totalizadora, lo esbo(ce) o lo describ(a) someramente”. En este punto, de hecho, quizá vale preguntarse ante todo ¿cuál es la intención que mueve a Icaza a presentar sus secuencias narrativas eludiendo el orden de los

así, paréntesis simples y paréntesis complejos —estos últimos tendientes a sumar una especificación, una característica, un dato, una percepción—.

5. Toda descripción, dice Hamon, implica “pasar de una previsibilidad lógica, la del relato, donde la noción de *correlación* y de *diferencia* son primordiales [...], a una previsibilidad léxica, a la que conduce la noción de *inclusión* y *semejanza*” (1996, 137).

relatos convencionales y lo presente “todo junto”, en un afán de simultaneidad?

La respuesta a esta interrogante creo que la ha dado ya Alejandro Moreano, cuando vio en la escritura de Icaza el resultado de una búsqueda por generar una visión que sustituyera la pintura de la escena —como podría ocurrir en la *Égloga trágica*— por una que captara la tensión y el conflicto; es decir, por una que sacara a los objetos del costumbrismo —el indio y su paisaje— de la tranquila inercia y los colocara en el vendaval del tiempo (2014, 157); algo, por lo demás, que parece totalmente comprensible si consideramos que “la plasmación de la descripción y a su vez del espacio varía de unos textos a otros [...] porque [...] el espacio está asociado a las nociones históricas y culturales de las diferentes épocas y situaciones” (Álvarez 2002, 46).

Pues bien, a partir de lo dicho por Moreano se puede ver en la premura de la que habla Corrales al caracterizar el paréntesis icaciano una impresión que parece basarse en la comparación de la enmarañada yuxtaposición de elementos del relato de Icaza con algunos modos convencionales del relato realista. El problema es que esta impresión, en lugar de permitirle a Corrales dar cuenta de las razones por las cuales Icaza intenta un modo singular de tejer narración y descripción —como lo hace Moreano—, le lleva a ver ante todo un asunto de economía narrativa, como si Icaza usara el paréntesis para no perder el tiempo en pormenores, y solventar asuntos de descripción y escenarios rápidamente.

De esta manera, si bien concuerdo con Corrales en ver en el uso del paréntesis en *Huasipungo* un esfuerzo por desplegar los hechos en cierta simultaneidad —lo que puede dar la sensación de abarrotamiento—, desde mi punto de vista esto no implica en absoluto que el novelista se apresure al momento de presentar su relato. Al contrario, Icaza utiliza el paréntesis de un modo singular, distanciándose no solo del uso recomendado por la Academia, sino también de la función que cumplen las acotaciones en el teatro —con las que han sido numerosas veces relacionados, y de las que hace un uso singular, si se quiere—. Y es que los paréntesis de Icaza no son estrictamente funcionales, ni señalan únicamente lo indispensable para situar el relato, ni añaden información especificativa; sus paréntesis, creo, tienen que ver con el ritmo del texto, y antes que interrumpir la narración le cambian la velocidad, la suspenden o la tensan desde adentro, desbordándola de breves descripciones.⁶

6. Al respecto, ya Natalia Álvarez señalaba que “la descripción, a pesar de contribuir a la

Así pues, creo que Icaza en su versión final de *Huasi pungo* no inserta los paréntesis con la intención de fragmentar una narración ordenada, lineal, uniforme, para dar paso a pequeñas descripciones que interrumpen el flujo del relato. Desde mi perspectiva, en la edición definitiva, Icaza hace de *Huasi pungo* un torbellino que en su desarrollo va capturando, aprehendiendo, envolviendo nuevas inclusiones, convirtiendo “la envoltura en la razón del pliegue” (Deleuze 2009, 34); con lo cual, lo que queda dentro de ese pliegue o paréntesis son esas formas paratácticas descriptivas que el torbellino de la novela ha ido capturando del escritor-revisor, expandiendo el texto, sin detenerlo, rizándolo, aumentando con sus series descriptivas la confusión y el vértigo.

No en vano gran parte de esos paréntesis simples o complejos que Corrales analiza en su estudio de *Huasi pungo* fueron incorporados en las correcciones de 1953 y, ante todo, en la de 1960; es decir, fueron resultado de una reflexión del autor sobre el estilo, de una relación más detenida y distanciada con el lenguaje, pero también de una actitud gozosa al momento de revisar y ampliar el texto. Recordemos, además, que en esas sucesivas versiones Icaza cambiará también los tiempos verbales de la narración a los que Corrales también prestará considerable atención en su estudio.⁷ En efecto, según Larson,

Lo primero que se nota al comparar las tres versiones es una divergencia en los tiempos verbales. Originalmente la relación se narraba casi por completo en el presente. La primera revisión colocó la acción en el pasado, conforme con la práctica novelística usual. Así se evitó la inconveniencia del tiempo presente para narrar un relato que dura un año, pero a costa de alejar al lector de la acción, en la cual la intensidad de lo inmediato era uno de los méritos cardinales. La inclusión, en la versión final, de más y mejor

articulación de la estructura narrativa, también la suspende introduciendo un ritmo diferente. Y hay que tener en cuenta que, aunque supone un aplazamiento de los sucesos introduciendo un nuevo ritmo, no siempre indica una pausa estricta” (2002, 49).

7. En su estudio, Corrales presta mucha atención a lo que él ve como una *metáfora temporal* en Icaza, dice: “En las novelas, cuentos, y en general en aquellos textos donde se narra algo, predominan determinadas formas verbales; en el drama, en el ensayo [...] predominan otras formas verbales. [...]. Lo importante pues de los tiempos pretéritos no es que se refieran al pasado, sino que se refieran al mundo narrativo. Pero ¿qué ocurre cuando en una narración nos encontramos con tiempos ajenos a ella? [...]; cuando, por ejemplo, en un contexto narrativo nos encontramos con un tiempo verbal ajeno a ese contexto, tenemos entonces una metáfora temporal” (Corrales 1974, 47-8). Así pues, la metáfora temporal le permite a Corrales leer en las supuestas inconsistencias de Icaza respecto al uso de los tiempos verbales, cambios intencionales por los Icaza que lograba un efecto expresivo.

diálogo, que retiene el interés del lector, mitiga en parte esta pérdida [...]. El mayor éxito de la versión final se debe, en parte, al uso dramático del tiempo presente. (1970, 213-4)

Pero no solo eso. Si se comparan algunos pasajes de la edición de 1934 con la de 1960, se podrá notar que, en algunos casos, lo que es presentado de forma ordenada y secuencial, en párrafos diferenciados, en la primera edición, en la segunda, es trasladado e incorporado dentro de un solo párrafo, a modo de paréntesis. Antes de citar un ejemplo de lo dicho, sin embargo, quisiera volver una vez más a lo que notablemente advertía Corrales respecto a la presencia —para él— un tanto incómoda de los paréntesis en la novela de Icaza, puesto que permitirá evidenciar el modo en que el autor quiteño usa el paréntesis como una operación de plegado, y no como un añadido que fragmenta el texto. Dice Corrales: “La acción de *Huasi-pungo* no discurre tersa y clara; es un torbellino donde se entrecruzan multitud de elementos, donde se entremezclan y resuelven rasgos descriptivos, sentimientos de los personajes, juicios del autor... Los planos secundarios de la narración invaden continuamente el terreno del plano principal, afirmando con su iterativa incursión su propia existencia” (1974, 37).

Como decíamos ya hace un momento: Corrales, al tiempo que percibe en *Huasi-pungo* el flujo del torbellino y asocia al paréntesis con elementos *invasores*, relaciona al paréntesis también con la interrupción —un “estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato” (Corrales 1974, 45)—. Así, el paréntesis icaciano aparecería, como la huella de un castigo que disgrega el orden del discurso y añadiría, con su presencia, descripciones apresuradas, que darían cuenta de un mundo roto. Lo que el crítico en ningún momento toma en cuenta —o, por lo menos no lo menciona en su estudio— es que la proliferación de paréntesis es, ante todo, un logro de la corrección y la reescritura. De esta manera, Corrales no ve —pese a que la imagen del torbellino sea suya— que el uso del paréntesis podría estar en sintonía con la posibilidad de que Icaza, en la versión final, optara por darle a su texto en general una forma menos parcelada, más tumultuosa; que intentara imprimir en su obra mayor continuidad entre escenas; que apostara, en síntesis, por hacer de la forma fragmentada —hasta cierto punto hecha de cuadros secuenciales— que conformaba la versión de *Huasi-pungo* de 1934 algo más fluido y turbulento, algo más parecido a un torbellino que diera cuenta de la confusión y el vértigo por el que atraviesan algunos personajes de la no-

vela —como Pereira, o como Chiliquina en el capítulo que narra la frenética búsqueda de la Cunshi—.

En síntesis, nos distanciamos de Corrales, en este punto, porque ve en el paréntesis un fragmento causado por el flagelo y no un elemento relacionado con el ritmo del relato, y coherente con aquel mecanismo maligno que en *Huasipungo* y en *Flagelo* (1936) captura y emborracha a los personajes, y los precipita a actuar vertiginosamente, como si los obligara a “rimar perfectamente el canto, la danza y el chasquido del látigo” (Icaza 1936, s.p.).

Si esto es posible, es decir, si es posible jugar con la idea de que Icaza intentara en su revisión final conferirle una forma más tumultuosa y más fluida a su novela, creo que esa tentativa se hace bastante visible en la secuencia que abre la edición de 1960, donde la confusión que aflige a Alfonso Pereira es presentada como un torbellino, y pierde totalmente la rigidez y fragmentariedad presentes en el mismo apartado de la edición primera.

A favor de esta posibilidad de novela-torbellino, por lo demás, jugarían otros cambios que Icaza realiza en la versión final, como: la ampliación y dinamismo logrado en los diálogos, las ágiles mudas entre lo que es dicho y lo que es, tan solo, pensado; la aparición de más perspectivas o puntos de vista, y otros que coinciden con rasgos característicos del barroco, como “el tratamiento de la materia por masas o agregados, el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto [...] o la constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola” (Deleuze 2009, 13).

Dicho esto, paso a ejemplificar el modo en que Icaza trabaja el paréntesis como una operación de plegado, y lo hago con un pasaje que cambia considerablemente en sus dos versiones. Así, lo que en la edición de 1934 dice:

Coadyuvaban a su mal humor los picotazos continuos del recuerdo de sus deudas: su tío Julio Pereira, el señor Arzobispo, el Banco, los impuestos fiscales —deuda odiosa: impuesto predial, impuesto a la renta, impuesto a la poca renta que saca de Cuchitambo—. Se enreda en una madeja de impuestos y vuelve a perder el color habitual de las mejillas.

¿De dónde salen tantos impuestos? ¿De dónde? —se preguntaba a menudo—.

En el preciso momento que iba a cruzar la calle, un automóvil de línea aerodinámica le amenazó con una acometida, se queda haciendo equilibrios en el borde de la acera y en el filo de aquel encontronazo inoportuno.

El acreedor más terrible, el tío Julio, al cual no se le puede dar largas porque las desbarata con argumentos made in Julio Pereira, saca la cabeza por la ventanilla del auto y le hace señas para que se acerque.

—¿Cómo esta, tío? (Icaza 1934, 6)

En la edición definitiva, por su parte, dice:

Coadyuvaban el mal humor del caballero los recuerdos de sus deudas —el tío Julio Pereira, el señor Arzobispo, a los bancos, a la Tesorería Nacional por las rentas, por los predios, por la casa, al Municipio, por...—. “Impuestos. Malditos impuestos. ¿Quién los cubre? ¿Quién los paga? ¿Quién...? ¡Mi dinero! Cinco mil... Ocho mil... Los intereses... no llegan los billetes con la facilidad necesaria. Nooo”, se dijo don Alfonso mientras cruzaba la calle, abstraído por aquel problema que era su fantasma burlón: “¿Surge el dinero de la nada? ¿Cae sobre los buenos como el maná del cielo? O...” La cometida de un automóvil de línea aereodinámica —costoso como una casa— y el escándalo del pito y el freno liquidaron sus preocupaciones. Al borde de esa pausa fría, sin orillas, que deja el susto de un peligro sorteado milagrosamente, don Alfonso Pereira notó que una mano amistosa le llamaba desde el interior del vehículo que estuvo a punto de borrarle de la página gris de la calzada con sus gomas. ¿Quién podía ser? ¿Tal vez una disculpa? ¿Tal vez una recomendación? El desconocido sacó entonces la cabeza por la ventanilla de su coche y ordenó con voz familiar: —Ven. Sube. (Icaza 2007, 86)

Como puede notarse, si en la primera edición el enredo mental, como de borrachera, que caracteriza al Pereira que camina descuidadamente por la calle, es tan solo mencionado, siendo presentada la escena en diferentes párrafos, de forma secuencial; en la edición final, esta confusión es mostrada en el torbellino mismo de las frases.

Insisto, pues, en ver en detalles como estos indicios de una tentativa de integrar elementos separados por secuencias en un solo cuerpo, envolviéndolos, e intentando redondear los fillos de esas inclusiones. E insisto también en que los paréntesis de *Huasipungo* no frenan la marcha del relato —al punto de que el lector sienta en el paréntesis una interrupción—, aunque, como todo relieve, sí impongan un cambio de ritmo al recorrido de lectura que hace el lector.

De esta manera, si para Deleuze, la “ojiva expresa la forma de un móvil que sigue la configuración de las líneas de circulación del fluido, y el rebote” (2009, 26), leo en el paréntesis una función rítmica, respecto al discurrir de *Huasipungo*. La comparación, por lo demás, pese a no ser del todo ajustada,

creo que tampoco es del todo gratuita. Ya Fernando Nina ha señalado que en Icaza el “ritmo parentético, suspensivo, pero en su totalidad resonante como un todo completo, marca su propio ritmo” (Nina 2011, 324).⁸ Este ritmo, por lo demás, creo que en *Huasipungo* estaría marcado por la idea trepidante de una narración que se quiere vertiginosa y mareante, y avanza en torbellino.

MECANISMO DE PLEGADO

Visto desde esta perspectiva, uno puede pensar diferentes formas de plegado en la versión final de *Huasipungo*. Por ejemplo, se puede considerar que mucho de aquello que en una primera edición es presentado de forma ordenada y secuencial, en párrafos diferenciados, en la versión definitiva es trasladado e incorporado dentro de un solo párrafo tumultuoso, como si por una particular torsión topológica hecha por Icaza en el orden del discurso, lo que era contiguo y posterior en la línea del relato fuera a dar en su interior, a modo de inciso, de paréntesis. El efecto que causa este doblado, creo, es el que ya ha advertido Fernando Nina —aunque no haya advertido el mecanismo, la torcedura en sí— cuando habla de la escritura de Icaza como una “inscritura postergada” (2011, 291), y la vincula con la suspensión.

Se puede arriesgar, en este sentido, la idea de que la versión que Icaza publica en 1960 es el resultado de una corrección entendida —en parte— como operación de plegado —considerando que “Plegar-envolver ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desenrollar” (Deleuze 2009, 17)—.

Así, por ejemplo, lo que en una primera edición decía:

Quando el mayordomo estuvo frente a la cabalgata, frenó a raya a la mula obligándola a sentarse sobre sus patas traseras.

—Güenas tardes nos dé Dios —saluda con su hablar precipitado, olor a peras podridas por su inveterada afición al aguardiente puro que venden el Jacinto y taita Timoteo en el pueblo (Icaza 1934, 20-1);

en la edición de 1960 pasa decir:

8. Y algo parecido a esto decía Deleuze, pero no refiriéndose al paréntesis sino al pliegue, cuando veía en el pliegue un “signo ambiguo. [que] (e)stá en ingravidez” (2009, 25).

Cuando el mayordomo se halló frente a los patrones detuvo a raya a su mula —complemento indispensable de su figura, de su personalidad, de su machismo rumboso, de sus malos olores a boñiga y a cuero podrido— obligándola a sentarse sobre sus patas traseras en alarde de eficacia y de bravuconería cholas. Y con hablar precipitado —tufillo a peras descompuestas por viejo chuchaqui de aguardiente puro y chicha agria—, saludó:
—Buenas tardes nos dé Dios, patroncitos. (Icaza 2007, 106)

Se verá, entonces, que lo que aparecía en párrafos cortos, segmentados y secuenciales en la edición original, en la versión de 1960 pasa a integrar un solo párrafo, en el cual la descripción del modo de hablar del mayordomo, que aparecía al final, caracterizando su intervención, se traslada al interior del párrafo, anticipando el diálogo. Se advertirá, asimismo, que, al tiempo en que ocurre esta torsión o traslado, proliferan también nuevos elementos que caracterizan al mayordomo, generando una sensación de mayor amontonamiento.

El paréntesis que envuelve la descripción, entonces, no interrumpe el flujo del relato, sino que le marca un relieve en donde —para decirlo de algún modo— hacen espuma, hormiguan las aguas.

EL LUGAR DE LA RICURISHCA

Ricurishca. *Palabra mestiza, chola [...].*
Ricu, corrupción del español rico, sabroso.
Y arishca del quichua acostumbrarse, ensañarse con placer.

Jorge Icaza, *Icaza sobre Icaza*⁹

Si lo que queda dentro del pliegue o el paréntesis son aquellas formas paratácticas descriptivas que el torbellino de *Huasipungo* captura del escritor-revisor, expandiendo el texto, se puede también decir que es en el espacio del paréntesis donde se marca la huella del Icaza revisor, volviendo sobre su texto, *mejorando* las descripciones de algunos de sus personajes, sonriendo con guasa. No debería sorprender, pues, que sea en el espacio del paréntesis donde crezcan las series descriptivas, aquellas que aumentan la confusión y el vértigo de la novela.

9. Esta definición aparece en “Icaza sobre Icaza” de Bernard Dulsey, texto compuesto de fragmentos seleccionados por el crítico a partir de su correspondencia con Jorge Icaza.

Antes de visitar algunos de estos paréntesis, sin embargo, quisiera dar un pequeño rodeo y revisar brevemente algunas de las anotaciones que ha hecho Fernando Nina, en el estudio que dedica a Icaza en *La región meta-periférica*, pues opino que algunas consideraciones que hace sobre el uso del paréntesis en la obra de Icaza permitirá ver de mejor manera su carácter desbordante, gozoso.

Pues bien, para Nina el paréntesis es un rasgo fundamental en una narrativa como la de Icaza caracterizada por lo que él llamó la *transdiscursividad escenográfica*; es decir, por una narrativa que, en diálogo con el teatro, hace de la escena “la estructura elemental de la generación de significado” (2011, 262), donde cada personaje se define por “su accionar sobre la plataforma topográfica que se escenifica” (2011, 262). En ese sentido, propone Nina:

El paréntesis escénico que emplea Icaza en su narrativa tiene que ser entendido como poética en dos dimensiones: como inter-escritura y como intra-escritura. Inter-escritura de dos momentos textuales (espacial-temporal) e intra-escritura entre la actividad metafórica que despliega la aclaración terminológica, la búsqueda escenificada del lenguaje autóctono, propio, el escribir como práctica performativa y el ser escrito intransitivo de una expresión auténtica, de una escenología y de un autor. El sujeto que aparece siempre entre-líneas para alzar nuevamente la voz como *sujeto escritural* y a la vez *sujeto escribiendo*, como ente textual dirigiendo la escena *dentro* del lenguaje mismo. (2011, 286-7)

Lo que señala Nina respecto al carácter conformador del paréntesis en la narrativa de Icaza invita a una reacción más amplia y sostenida, e incita a lecturas atentas a los gestos escriturarios del novelista, muchas veces descalificado por su “escritura descuidada”. Por ahora, sin embargo, de lo mencionado por Nina tan solo me interesaría destacar la dimensión relacionada con la *intra-escritura*, dado que en ella el sujeto “aparece siempre entre-líneas para alzar nuevamente la voz como *sujeto escritural* y a la vez *sujeto escribiendo*, como ente textual dirigiendo la escena *dentro* del lenguaje mismo”. Y lo recalco, copiándolo nuevamente, pues me parece que lo dicho por Nina me permite pasar a ver en el paréntesis un espacio de goce, de desborde y ensañamiento, desde donde se puede ver el autor releyéndose y reaccionando con saña a su propio texto; es decir, haciendo notorio “que el ‘hormiguelo’, el desplazamiento perpetuo del contorno, procede de la proyección en la materia de algo espiritual” (Deleuze 2009, 54).

Así pues: si se ha de pensar con Corral en los paréntesis como en aquellos “planos secundarios de la narración [que] invaden continuamente el terreno del plano principal, afirmando con su iterativa incursión su propia existencia”, habría que pensarlos más bien como consecuencia de aquellas “solicitaciones de la materia [...] [que] desencadena vibraciones u oscilaciones” (2009, 12) en el alma, y que tensan un ritmo singular en texto.

De este modo, el Icaza-revisor al que podemos entrever en el paréntesis, más que emitir “juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la ‘burguesía’ serrana” (Fernández 1994, 51), como lo habría hecho un intelectual *serio*, goza en la adjetivación de situaciones, en la deshumanización de ciertos personajes, como lo haría un escritor que juega más bien con la idea de ser un pregonero algo guasón o perverso.¹⁰

MUESTRA MÍNIMA PARA UN CATÁLOGO DE GUASONERÍAS ICACIANAS

Hecho el rodeo, me permito citar algunos paréntesis del *Huasipungo* de 1960 donde se pueden ver las huellas de la risa guasona de Icaza. Por lo demás, estas frases que se agrupan en paréntesis alumbran zonas disímiles de sus personajes, como si tuvieran la voluntad de capturar la figura que caracterizan en varias dimensiones, y como si cada uno de estos elementos aprehendidos condujeran del uno al otro, impulsados por sucesivos resortes. La proliferación de frases tentativas, así, no dan la sensación de un refinamiento en la expresión o de una búsqueda de la palabra definitoria y definitiva, como sostenía Nina, sino de un ejercicio que, si bien alumbró al personaje aproximativamente, por efecto de la aglutinación de detalles capturados y dispuestos uno al lado del

10. Para revisar la figura del Pregonero, se puede consultar *Flagelo, drama en un acto*, de Jorge Icaza, donde el Pregonero aparece como un charlatán de plaza que presenta una obra de teatro que tiene como protagonistas a unos cuantos “muñecos indios”, envueltos y prisionados por el mecanismo maligno del flagelo. El Pregonero, con todo, tiene un papel fundamental, no solo porque hace constantes apariciones a lo largo de la obra para comentar, con ironía, algunas situaciones críticas; lo es, ante todo, porque es quien devela hacia el final de la obra quiénes son los responsables de manejar aquel mecanismo maligno del flagelo. El Pregonero es, por lo demás, un personaje bastante interesante; un tipo que bien podría ser emparentado con algunas de las figuras en las que Lezama encuentra la “*poiesis demoníaca*”, en *La expresión americana*.

otro,¹¹ pronto rebasa la caracterización funcional y da paso a una actitud lúdica y guasona, en la que Icaza se ensaña en remarcar particularidades de sus personajes.

Dicho de otro modo: considero que el paréntesis, cuando es utilizado para caracterizar a cierto tipo de personajes es el lugar en el cual Icaza se engolosina con su propio fraseo, y se regodea en la burla, aunque este fraseo no llegue a extenderse lo suficiente como para cortar del todo el desarrollo de la narración. Es entonces que proliferan anafóricamente las frases *ocurrentes*, que, más que desvelar al personaje, lo recubren de capas, poniendo en falsete la imagen “respetable” que este tipo de personaje se esfuerza en dar al mundo. Copio algunos ejemplos:

- Una vez en el pueblo [Pereira] hacía generalmente una pequeña estación en la tienda del teniente político —cholo de apergaminada robustez, que no desamparaba el poncho, los zapatos de becerro sin lustrar, el sombrero capacho, el orgullo de haber edificado su casa a fuerza de ahorrar honradamente las multas, los impuestos y las contribuciones fiscales que caían en la tenencia política. (Icaza 2007, 111)
- Al entrar por un chaquiñán que bordeaba el abismo del lecho de un río empezó a garuar fuerte, ligero. Tan fuerte y tan ligero que a los pocos minutos el luto de las damas —cintura de avispa, encajes alechugados, velos sobre la cara, amplias faldas, botas de cordón— se chorreó en forma lamentable, cómica. (Icaza 2007, 94)
- Del curato —única casa de techo de teja—, luciendo parte de las joyas que la Virgen de la Cuchara tiene la bondad de prestarle salió en ese instante la concubina del señor cura —pomposos senos y caderas, receloso mirar, gruesas facciones—, alias “la sobrina” —equipaje que trajo el santo sacerdote desde la capital—, con una canasta llena de basura, echó los desperdicios en la acequia de la calle y se quedó alelada mirando a la cabalgata de la ilustre familia. (Icaza 2007, 105-6)
- A cholo de tan altos quilates de teniente político, de cantinero y de capataz, se le podía recomendar también como buen cristiano —oía misa entera los domingos, creía en los sermones del señor cura y en los milagros de los santos—, como buen esposo —dos hijos en la chola Juana, ninguna concubina del asiento entre el cholera, apaciguaba sus

11. Este modo de representar en la ficción a un personaje, por lo demás, sería una característica de la descripción literaria: “debido al carácter lineal del lenguaje, el descriptor se ve obligado a modular su representación del espacio (o de un personaje u objeto) en lo sucesivo, a saturar las dimensiones gradualmente, una por una [...]: en lugar de la proyección de un espacio tridimensional, lo que tenemos es una serie de sentidos espaciales sucesivos que ganan ‘profundidad’” (Pimentel 2001, 61).

diabólicos deseos con las indias que lograba atropellar por las cunetas—, y como gran sucio —se mudaba cada mes de ropa interior y los pies le olían a cuero podrido. (Icaza 2007, 111-2)

O en esta descripción que se despliega a través del uso de la anáfora, y le permite a Icaza sumar nuevos elementos a su caracterización, a partir de una fórmula reiterativa. La caracterización, así, se da a partir de una sucesión de frases que se yuxtaponen, a partir de la substitución de la conjunción por la preposición *de* —“fórmula enfática como todas las repeticiones que hemos llamado retóricas” (Vallejo 1983, 420)—:

Quando el mayordomo se halló frente a los patrones detuvo a raya a su mula —complemento indispensable de su figura, de su personalidad, de su machismo rumboso, de sus malos olores a boñiga y a cuero podrido— obligándola a sentarse sobre sus patas traseras en alarde de eficacia y de bravuconería cholos. (Icaza 2007, 106)

O en este ejemplo, donde el inciso muestra formalmente el modo en que un elemento sensitivo percibido por la hija de Pereira, replica en un enrevesado, retorcido deseo. El paréntesis, así, se muestra como lugar de rebote, donde lo puesto “entre paréntesis sería el discurso Otro oculto, latente, pero siempre presente” (Cevallos 2012, 18):

—¿Vas bien, hijita? —interrogó doña Blanca tratando de ahuyentar sus recuerdos.

—Sí. Es cuestión de acomodarse —respondió la muchacha, a quien el olor que despedía el indio al cual se aferraba para no caer, le gustaba por sentirlo parecido al de su seductor. “Menos hediondo y más cálido que el de... Cuando sus manos avanzaban sobre la intimidad de mi cuerpo. ¡Desgraciado!...”. (Icaza 2007, 100)

UNA CIERTA SONRISA

Como podrá haberse notado con los ejemplos citados, Icaza no solo emplea el paréntesis de un modo singular, acumulando en su interior una considerable sucesión de frases breves, sino que esa cierta acumulación es gozosa, proliferante y está relacionada con el ritmo del relato. Así, mi intención en este texto ha sido ver en el paréntesis, antes que un elemento que para en seco el discurrir de la narración —como lo quería Corrales—, un punto-pleie-

gue, elástico que, al tiempo en que marca un relieve en el texto y mantiene en suspensión la narración, abraza, envuelve en su interior breves descripciones.

Pues bien, constatar que muchos de esos paréntesis fueron incorporados en las diferentes versiones que Jorge Icaza hiciera de *Huasipungo* me invita ver en ese proceso de revisión de la novela un trabajo gozoso. En él, desde mi perspectiva, Icaza intenta convertir una novela hecha de cuadros sucesivos, hasta cierto punto escindidos, como lo era en gran parte la edición de 1934 de *Huasipungo*, en una novela atiborrada de yuxtaposiciones y simultaneidades, menos fragmentada y más envolvente, más amplia e inestable, más confusa y a la vez más fluida; en definitiva: una novela que, en su dación de forma, parece captar de manera más compleja y provechosa los efectos de aquel mecanismo maligno de explotación manejado por el gamonal, el cura, el militar y el extranjero, y que, en *Huasipungo*, captura y emborracha a los personajes, y los precipita a actuar vertiginosamente.

Así pues, me parece que ver el paréntesis icaciano como un punto-plegue permite ver en él un procedimiento coherente con un tipo de novela que parece discurrir con la fuerza y el vértigo del torbellino.

Leer de esta manera el paréntesis, como un logro de la corrección y como un procedimiento de inclusiones me permite, además, visibilizar la presencia de un autor que corrigió su obra varias veces a lo largo de los años, y que no se resignó con habitar su obra al margen. Mi impresión, en ese sentido, es que Icaza no puede dejar de *reaccionar* gozosamente en la corrección de su propia escritura, y genera pliegues a través de los cuales envuelve *lo traído* —aquellas pequeñísimas inclusiones que se incorporan en la versión final de la novela—: adjetivos ocurrentes, olores, deseos, caracterizaciones grotescas, comentarios irónicos, breves y aun así bastante elaborados que no coinciden estrictamente con la funcionalidad o una caracterización en código realista. Así pues, si bien hay un exceso, un gozo en la extraña —incluso: forzada— adjetivación que demora un segundo el ojo del lector en la frase curiosa, antes de dejarlo continuar, esta emergería del particular flujo que Icaza logra imprimirle al relato en la revisión final.

En cualquier caso, el Icaza-revisor al que propongo entrever desde el paréntesis en la edición definitiva de *Huasipungo* también ha cambiado con relación al que fuera en 1934, año de la publicación de la novela, y, más que emitir “juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la ‘burguesía’ serrana” (Fernández 1994, 51), goza en la adjetivación de situa-

ciones, en la deshumanización de ciertos personajes, como un escritor que juega más bien a ser algo guasón o perverso.

Por otro lado, esta imagen también se opone a la más prototípica del corrector *serio*, contenido, que resta, corta o quita volumen, y de la imagen que él se encargó de asignarse a sí mismo cuando señaló que había revisado *Huasipungo*, escuchando “el clamor de quienes pedían mayor efectividad emocional en el argumento” (Dulsey 1970, 242).¹²

Pues bien, al contrario de todo esto, lo dicho en este recorrido invita a tener una imagen de un Icaza que prefiere corregir con una sonrisa guasona estirándole las mejillas. En ese sentido, mi propuesta es ver a ese Icaza-revisor en cercanía con la figura del Pregonero, personaje algo irónico y maledicente que, sin embargo, en *Flagelo*, tiene el rol de denunciar a los responsables de la explotación al indígena. Me quedo, pues, con la imagen de ese Icaza gozoso, tenaz, rencoroso, intransigente, que se regodea en la caracterización esperpéntica de ciertos personajes y en el fraseo burlón, ácido, insistente. *

Lista de referencias

- Adoum, Jorgenrique. 2005. “La gran literatura del 30”. En *Obras (in)completas. Ensayo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Álvarez, Natalia. 2002. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- Cevallos, Santiago. 2010. *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2012. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Cobo, María del Pilar. 2018. “Las variantes de Huasipungo y las razones de Jorge Icaza”. *Pie de página 1* (II semestre): 38-57.
- Corrales Pascual, Manuel. 1974. *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*. Quito: Centro de Publicaciones de Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Deleuze, Gilles. 2009. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Dulsey, Bernard. 1970. “Icaza sobre Icaza”. *The Modern Language Journal* 54 (4): 233-45.

12. En esa misma entrevista que Icaza da a Dulsey, Icaza dice que, para dar mayor efectividad emocional al argumento de su novela “sólo era necesario ampliar ciertas escenas, dar mayor claridad a ciertos párrafos, y suprimir una que otra frase de factura barroca” (1970, 242).

- Fernández, María del Carmen. 1993. "Estudio introductorio". En *En la Ciudad he perdido una novela*. Quito: Libresa.
- Fernández, Teodosio. 1994. "Introducción". En *Huasipungo*. Madrid: Cátedra.
- . 2010. "Jorge Icaza en el contexto de la vanguardia". *Guaraguao* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador), 33: 68-82.
- Hamon, Philippe. 1996. "La descripción". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editado por Enric Sullà, 137-40. Barcelona: Crítica.
- Icaza, Jorge. 1934. *Huasipungo*. Quito: Imprenta Nacional.
- . 1936. *Flagelo*. Quito: Imprenta Nacional.
- . 2007. *Huasipungo*. Quito: Libresa.
- Larson, Ross. 1970. "La Evolución Textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza". *Revista Iberoamericana XXXI* (60): 209-22.
- Moreano, Alejandro. 2014. "La Generación de los 30: literatura, ensayo, historia. La novela social en Ecuador". En *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de cultura*, tomo II, editado por Alicia Ortega Caicedo, 149-210. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Nina, Fernando. 2011. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Ortega, Alicia. 2017. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pimentel, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción / Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Robles, Humberto E. 2010. "Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y práctica narrativa". *Guaraguao*, 33: 17-30.
- Sánchez, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos.
- Vallejo, Fernando. 1983. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Los guandos, caminos que se bifurcan*

Los guandos, *Branching Pathways*

TATIANA LANDÍN RAMÍREZ

Investigadora independiente

Guayaquil, Ecuador

landin.tatiana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4742-9210>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.4>

Fecha de recepción: 24 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



* Parte de este artículo pertenece al primer capítulo de mi tesis, “Nela Martínez leída hoy: la escritora, la militante y la maestra”, presentada en el Programa de Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

RESUMEN

Este artículo explora los ejes temáticos de la novela *Los guandos* escrita por Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez en 1935 y 1982, respectivamente. La revisión del corpus de esta obra literaria muestra a una Nela Martínez narradora que aprovecha el material inicial del primer autor para plasmar sus vínculos y comprensión del indígena. A través de un lenguaje poético y de un evidente pensamiento político-social, Nela transforma la propuesta del primer autor al dar protagonismo a las voces indígenas subalternizadas. La autora desarrolla una posibilidad *otra* que resalta el mundo indígena y sus luchas reivindicativas.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Nela Martínez, *guandos*, Joaquín Gallegos Lara, indígenas, movimientos, lucha colectiva.

ABSTRACT

This article explores the thematic axes of the novel *Los guandos* written by Joaquín Gallegos Lara and Nela Martínez in 1935 and 1982, respectively. The review of the corpus of this literary work shows Nela Martínez as a narrator who takes advantage of the initial material of the first author to express her ties with and understanding of the indigenous. Through a poetic language and an evident social-political thought, Nela transforms the proposal of the first author by giving prominence to the subalternized indigenous voices. The author develops another possibility that highlights the indigenous world and its vindictive struggles.

KEYWORDS: Ecuador, Nela Martínez, *guandos*, Joaquín Gallegos Lara, Indigenous peoples, movements, collective struggle.

QUIERO PENSAR EN la literatura como la posibilidad de construir comunidad. Se escribe, entre otras cosas, para hacer un ejercicio de pensamiento y memoria. Ubico la literatura (que necesita de constantes relecturas) como producto de un oficio revelador de sintonías, huellas y quehaceres que se actualizan cada cierto tiempo. En este sentido, involucrarse en el estudio de una obra literaria es pensar en *un fuera de uno mismo*, como lo define Cristina Rivera Garza, y que en el momento de la producción literaria se transforma en el *estar-en-común*. Cuando los productos literarios circulan en una sociedad ponen en movimiento procesos de génesis, interacción y recepción que cabe analizar y, sobre todo, de indagar en la raíz colectivista. Tal vez vale pensar en *la comunalidad* como un proceso de acercamiento íntegro a la escritura. En este sentido, me acerco al proyecto de *Los guandos* que nace del primer interés de Joaquín Gallegos Lara por mostrar la visión del indígena ecuatoriano, a la vez que evidencia el legado de escritura a Nela Martínez. La sintonía conjunta y la experiencia de la escritura a cuatro manos hace posible que, 47 años después, Nela concluya la novela iniciada por Joaquín Gallegos Lara en 1935. La segunda parte de la novela viene acompañada de la carta donde Joaquín dele-

ga a Nela el primer manuscrito: “Nela: Allí va todo lo que hay escrito de *Los guandos*. Está en un caótico desorden. Será preciso que lo arregles, además de que lo corrijas. Ignoro hasta qué punto tenga valor todo esto” (89). Joaquín Gallegos Lara fallece en 1947; por tanto, hay una amplia distancia y cambios literarios que influyen en la escritura de Nela Martínez. *Los guandos* es una promesa literaria y demuestra la fidelidad de Nela con la palabra y la memoria compartida. Todo esto fue posible en cuanto dos conciencias ideológicas y literarias estuvieron próximas.

Nela Martínez Espinosa nació en Cañar en 1912. Su infancia transcurrió en una hacienda en Coyector donde la naturaleza y el entorno social marcan sus tempranas reflexiones que la acompañarán a lo largo de toda su conciencia política. En varios pasajes de *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinosa*, la autora describe la situación de los indígenas de la que fue testigo directa de acciones violentas contra ellos. Joaquín Gallegos Lara, autor de *Las cruces sobre el agua* (1946) y miembro del Grupo de Guayaquil, compartió la lucha política y social con Nela Martínez. En *Vienen ganas de cambiar el tiempo* (2012) está recopilado el epistolario que ambos intelectuales mantuvieron de 1933 a 1937.¹ Estas páginas son el testimonio que recoge su recorrido afectivo, literario, intelectual y de lucha colectiva. La génesis *Los guandos* aparece en la carta del 13 de enero de 1935. Ahí Gallegos Lara describe a breves rasgos el proyecto de la novela y solicita a Nela detalles que lo ayuden a complejizar la estructura de su proyecto literario:

Le decía que acepto su ayuda de ternura; más pido otra: necesito aun muchos datos para “Los guandos”. ¿Podrá enviármelos? En mi carta próxima le diré en concreto lo que deseo. Si quiere, desde ya, puede enviarme cuantos crea útiles, sabiendo qué es i cómo es la novela. ¿Sabe? Para suplir mi desconocimiento de ciertas cosas indias, también para no seguir la senda ya trillada de “Huasipungo”, evitaré el carácter agrario, pintaré Cuenca, cholos, gamonales i sus familias, i ese semiproletariado de dueños de parcelitas de los alrededores de la ciudad que salen a trabajar en ella ciertas épocas del año, i entre el que (según datos de Manuel M. Chugo i de César Malina) se reclutaba preferentemente a los guanderos. Tengo 37 cuartillas escritas. Calculo que serán unas 180 o 200. Son cuartillas iguales

-
1. Nela y Joaquín Gallegos Lara se conocieron en 1930 en Guayaquil. A partir de ese encuentro mantuvieron un intercambio que registra el pensamiento político, militante de la época en *Vienen ganas de cambiar el tiempo* entre 1930 a 1938. La correspondencia surge en el período más animado del realismo y de una izquierda que abogará por los cambios en la matriz organizativa del Estado.

a estas en que te escribo i dan página i media o 2 páginas de libro. ¿Qué le parece? Comente, sugiérame. Lo necesito. (Ortiz Crespo 2012, 328)²

Hay que adelantar que la anécdota inicial de *Los guandos* parte de lo observado por Nela en sus primeros años cuando los indios eran utilizados para trasladar maquinarias, pianos, entre otros artículos, al servicio de las ciudades en vías de modernización. Esta realidad llama la atención de Joaquín Gallegos Lara y es correlativa a la línea de interés temático del autor perteneciente al realismo social. Los primeros ocho capítulos escritos por Joaquín se inscriben en la tradición indigenista propia de obras emblemáticas como *Huasipungo* (1934). En la segunda parte, escrita por Nela, destacan las estrategias creativas de la autora, en la búsqueda de un tono poético que atiende la compleja psiquis de los personajes con rasgos de carácter más contemporáneo. Nela emprende una continuidad transgresora al retomar una narración que en su mano se sale del estatuto realista. Sus protagonistas indígenas son verosímiles, profundos, humanos. Levantan el vuelo que quedó sugerido por Joaquín. Por eso, las dos tramas se ensamblan y son diferentes, una detrás de la otra. No hay deseo de imitación ni de fusión. Como Nela lo dijo en el prólogo de *Los guandos*, se transubstancian y construyen una unidad marcada por la visión futurista de un horizonte amplio y libre. El pueblo indígena ecuatoriano sigue hoy la marcha que está en las páginas de esta novela que puso juntos, para siempre, los nombres de Nela y Joaquín.

LA SENDA DE JOAQUÍN

En 1935 Joaquín Gallegos Lara ya había compartido con Nela Martínez el manuscrito con los ocho capítulos que alcanzó a escribir. En ellos, la novela presenta la problemática inicial: el traslado de la máquina hidroeléctrica que está en Mindo, en la provincia del Pichincha, a la de Cañar; los primeros matices y ambivalencias del protagonista, Roberto Recalde, terrateniente encargado de organizar los guandos y montar la red de explotación de los indígenas. La novela arranca con el deseo del protagonista de proveer de “progreso” y “modernidad” a la ciudad de Cuenca, sitúa a los indígenas como sujetos

-
2. Alfonso Ortiz Crespo es el editor de *Vienen ganas de cambiar el tiempo*. Epistolario entre Nela Martínez y Joaquín Gallegos Lara. En las citas lo referiré al momento de mencionar las cartas que escribieron los dos intelectuales.

subalternos y vidas útiles en la medida que sus cuerpos sirvan para llevar adelante la tarea de *guanderos*.³ Los pasajes de esta primera parte describen cómo se obligaba al indio a despojarse de su territorio, su familia e ir en contra de su voluntad para estar al servicio del amo terrateniente. En el capítulo tres, la acción se centra en reflejar cómo obligan a los indígenas a trabajar en los *guandos*. Miguel Recalde, padrino del protagonista, junto al teniente político Ramón Llerena irrumpen en Ingachaca donde por medio de humillaciones y gritos acorralan a los habitantes de la comunidad:

Nu hi de cujer, amitu...Nu pudindu ir... –¿Qué no puedes ir? No friegues vos. –Dará murindu huambritu...¡Runas así hai! Abría las manos indicando el número de los que irían. Quería convencerlo, insistía con un acento de ronca súplica en la voz. En su cara se reflejaba una resolución animal, angustiosa. El pelo se le pegaba a la frente i a las sienes, mojado de sudor. Le caía lacio el poncho sobre el cuerpo. (Martínez y Gallegos Lara 1982, 37)

La escena es una muestra de la alianza entre autoridades y terratenientes, donde se dispone del indio a su conveniencia y a favor de un modelo de producción capitalista. Los mecanismos de sumisión que revela la obra sugieren las inhumanas condiciones de vida del indigenado, sus relaciones de dependencia con respecto a los terratenientes y la explotación laboral a la que han vivido sujetos hasta la primera mitad del siglo XX: “Has de ir, *runa* desgraciado, ¡o te llevarán arrastrando! [...] ¡Toditos ustedes, roscas gran putas, salen con que están enfermos, con que les va a parir la *huarmi* o con que tienen que cortar la alfalfa! ¡De Ingachaca ’mos de sacar siquiera noventa, para ver el resto en Quingeo o en el mismo Tarqui! ¡Y vos sos el noventa!” (38). La realidad expuesta en este apartado condensa lo que alguna vez escribió Juan Montalvo, a modo de breve radiografía de la condición del ser indio en Ecuador:

El indio, como su burro, es cosa mostrenca, pertenece al primer ocupante...
El soldado le coge, para hacerle barrer el cuartel y arrear las inmundicias:
el alcalde le coge, para mandarle con carta a veinte leguas: el cura le coge,

-
3. Guando significa transporte de grandes cargas en andas sobre los hombros. Los indígenas han sido los únicos *guanderos* en el país (Ortiz Crespo 2012, 308). Esta realidad no pasó inadvertida para las corrientes indigenistas y suscritas al realismo social. El pintor lojano Eduardo Kingman plasmó en el cuadro *Los guandos* (1941) figuras humanas que trasladan pesos descomunales. Sus coloridos ponchos contrastan con la expresión de dolor y angustia de sus rostros. A un extremo del cuadro resalta el *capataz* con el látigo.

para que vaya por agua al río; y todo de balde, sino es tal cual palo que le dan, para que se acuerde y vuelva por otra. Y el indio vuelve, porque ésta es su condición, que cuando le dan látigo, templado en el suelo, se levanta agradeciendo a su verdugo: *Diu su lu pagui* [...] Si mi pluma tuviese don de lágrimas, yo escribiría un libro titulado El Indio, y haría llorar al mundo. (Montalvo 31, citado en Rojas 1948, párr. 4)

Pablo Faicán y Simón Mayancela son los indígenas protagonistas de la primera parte de *Los guandos*,⁴ quienes simbolizan las características del hombre de la tierra, sus luchas y el inevitable destino de explotación. En ellos, Gallegos Lara singulariza “los miedos heredados de cientos de abuelos perseguidos i apaleados, trabajando casi quince horas diarias sin comer” (40). Pablo Faicán abandona la comunidad y a su mujer en pleno alumbramiento del primogénito Lázaro, para huir con los papeles oficiales que los legitima como dueños de la tierra que les pertenece, mientras que Mayancela deja a su mujer y sus cosechas. Algunos pasajes de la obra sirven para comprender la abrupta llegada de los “dueños del capital” a las comunidades y servirse de ellos. En un claro ejercicio de poder, la primera parte de *Los guandos* recrea cómo operan quienes están en la cúspide. Mientras las mujeres reciben el dinero, los hombres son reclutados para ir en contra de su voluntad a realizar el trabajo de carga. Sentimos junto a Mayancela la angustia ancestral del temor a la explotación, de ser víctimas del trabajo inhumano y el irrenunciable destino de fatalidad al que son expuestos: “Solo al oír decir botan plata había comprendido. Era algo que había visto desde *huahua*. Del centro, los blancos i las autoridades venían a regar dinero. No era regalado. Un día o dos más tarde había que ir. Era a cargar, a llevar grandes pesos o a traerlos” (54).

Hay que tener en cuenta el lenguaje de *Los guandos* en su función de incorporar al cosmos opresivo las tensiones entre el hombre del campo y el hombre de la ciudad. La condición indígena acoplada a una especie de *enajenación* discursiva, tomando el término de Frantz Fanon,⁵ para complejizar el tejido descriptivo donde el indio es despojado de su entorno, de su dedicación

-
4. En la segunda parte de *Los guandos*, Nela Martínez se concentra en la figura de Faicán, lo hace el portador de lo que ella denomina el *ciclo de la desconquista*.
 5. Frantz Fanon se refiere a prácticas que deshumanizan culturalmente al *otro* que se encuentra en permanente despojo: “El racismo, lo hemos visto, no es más que un elemento de un conjunto más vasto: el de la opresión sistematizada de un pueblo. El opresor, por el carácter global y tremendo de su autoridad, llega a imponer al autóctono nuevas maneras de ver, singularmente un juicio peyorativo en cuanto a sus formas originales de existir” (2017, 87-98).

a la tierra y medios de supervivencia. Y, por otra parte, los dueños terratenientes reafirman sus métodos de dominación a través de representaciones que cosifican al indio. El autor utiliza un lenguaje que recrea el constante ejercicio de poder entre los protagonistas, a base de insultos, mofas y expresiones de devaluación y menoscabo, como si se tratase de mostrar la interferencia constante entre el hombre del campo y la ciudad. En la versión de Gallegos Lara, las descripciones ofrecen la visión de una sociedad que irrumpe constantemente en la libertad de los individuos: seres sitiados por los roles que deben cumplir en función de una sociedad capitalista.

LOS CUADROS DE EXPLOTACIÓN: LA MANO DE NELA

Nela Martínez hereda en *Los guandos* una marcada estructura y delimitación de los escenarios de la historia. Es evidente su deseo de alejarse de obras indigenistas que ofrecen *la trillada senda* (Ortiz Crespo 2012, 318) de una narrativa que presentó a los indígenas como seres sin pensamiento propio, que bajaron la cabeza frente al látigo del amo, sea este patrón o cura (por tanto, de crear una literatura que reflejara el afán ideológico de los dos escritores).

En la génesis de *Los guandos*, el protagonismo de Nela es innegable. El quehacer creativo de ambos escritores ilustra un ejercicio epistemológico a dos voces, que además permite pensar en una apuesta diferenciadora. La concepción de una voz plural en la que la figura del único autor queda deshecha. Incorporar la experiencia de Nela es pensar en estrategias que van en la búsqueda de un método —en este caso, literario— para ficcionalizar. Se visibiliza la realidad social del indio ubicada por ellos desde una perspectiva crítica y lejos de las sobreactuaciones del indigenismo ecuatoriano, que los dos autores ya habían criticado en *Huasipungo*.⁶ Contar a dos voces se distancia de formas narrativas consagradas. Recorre el lugar de la memoria como móvil colectivo. Hay que tener en cuenta que *Los guandos* emerge de una escena de la niñez narrada por Nela Martínez a Joaquín, donde observaba a los indios como animales de carga de objetos cuyos destinatarios mayores eran las familias aco-

6. “El paisaje que inventa (el suyo es un paisaje estrictamente funcional), tosco y sin adornos como los personajes que retrata, tenso como la situación” (Ortiz Crespo 2012, 88) Nela refiriéndose a *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, y escrita un año antes de *Los guandos* de Joaquín.

modadas dentro de una ciudad con miras a la modernización. Sobre el “lomo de indio”⁷ se construye la promesa de desarrollo económico y de bienestar que gozarán los sectores dominantes.

La novela activa la memoria-homenaje en las voces anónimas y colectivas. Rastrea en la *raíz afectiva* sus vínculos con el universo indígena, decide trasladar sus recuerdos infantiles al universo que recrea en la ficción. Así lo explica en el prólogo de la segunda parte:

Hasta ahora nos hemos detenido en sus guerras perdidas, no en su resistencia; en la opresión, no en su insurgencia ni en sus mecanismos de defensa; en la lucha por la tierra, pero no en lo que su tierra, matriz protectora, significa para su supervivencia. Olvidamos que, presente la lucha de clases en sus reclamos, hay lavas de siglos inflamándole el ánimo. Además, llena de espíritu creador, la cultura del oprimido nos identifica a todos, más allá de su propia comunidad, de su propia nación discriminada. (Martínez y Gallegos Lara 1982, 98-9)

El interés de Nela —como se verá más adelante— privilegia la realidad del indio, su conexión con el entorno y dota de una potencia discursiva —lejos de toda apropiación— al corpus de la historia. La autora arranca el primer capítulo de su participación en la totalidad del libro, de los ocho capítulos de Joaquín Gallegos Lara, situando sus primeras palabras entre el páramo y la memoria. Hay inventario de imágenes relacionadas con el trabajo de carga de los guandos y con alusión a la implantación del ferrocarril tramo Guayaquil-Quito en 1899. A modo de montaje, la narración del primer capítulo de esta segunda parte hará una visión de los irreparables sucesos trágicos y de explotación en la construcción del paso de la Nariz del Diablo. Las voces de los indios, negros y campesinos se conjuran para congregar la memoria y la herida invisible: “Con este motivo vuelve la historia del ferrocarril a la boca que repite el estallido de la pólvora, la actividad del enjambre sobre el lomo de la cordillera, el paso de los fantasmas que luchaban en los fangales contra miríadas de mosquitos y mínimos enemigos desconocidos mortales” (1982, 103). A diferencia de Joaquín, Nela propone una voz en primera persona que se irá transformando

7. En la autobiografía *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinosa* (2005, 151), relata: “En esta novela pude recuperar toda la verdad histórica sobre la cual había oído contar y había vivido, en parte, en la provincia de Cañar; esa verdad que era necesario decir en alta voz y con todas las palabras; esa verdad sobre las que se hicieron las ciudades interiores de Ecuador, que acumularon sus grandes tesoros ‘a lomo de indio’”.

en el despertar de una conciencia propia y reivindicativa. No es casual que el capítulo uno de *Los guandos* de 1982 junte las voces de los excluidos. Junta los cuerpos. Junta las marcas de opresión. Junta los silencios: “La historia camina también sin palabras. Se fija en la memoria, en el destino. Nunca más el que se desprendió de mi cuerpo dividido...” (105). Hay que destacar la intención de Nela de abandonar toda representación pintoresca del indígena: en el uso del lenguaje, la autora se aleja de las reproducciones o imitaciones de los modos de habla e intencionalmente construye una voz propia y poética. Nela deja claro la distancia con el estilo de los primeros ocho capítulos, trabaja en proximidad con sus personajes, los hace más cercanos a su memoria. Así lo menciona en el prólogo de la segunda parte de *Los guandos*: “hay el consciente abandono del ritmo del diálogo, que no es común al indio. No hay tampoco la utilización del castellano fragmentado o deformado, con el que se solía acondicionar la autenticidad del indio” (98).

Hay una potencia colectiva de liberación del indígena que Nela construye desde el capítulo seis con la presencia de Pablo Faicán,⁸ protagonista de la resistencia, quien simboliza la organización comunitaria de los sectores oprimidos por siglos en el contexto ecuatoriano: “Buscamos una alternativa real y definitiva a nuestra situación de opresión y explotación. Y esta búsqueda es una contribución para la nueva sociedad que será construida juntamente con los otros sectores populares del país (CONAIE 1988, 27, Simbaña y Rodríguez 2020, párr. 4). *Los guandos* de Joaquín Gallegos Lara presenta los mecanismos de explotación, el ejercicio de poder constante que los terratenientes utilizaban para someter a los indios a sus intereses económicos y políticos. Como ya he mencionado, la novela anuncia la problemática inicial y estructura la red de dominación que desarrolla la historia. Sitúa a Roberto Recalde en la cúspide de la pirámide social, a manera simbólica, mientras que los indios como Pablo Faicán y Simón Mayancela, serán los personajes subalternos, alegoría de la vida precaria y destinada al vasallaje irrenunciable: “Decían que era un *guando* enorme, un bien público, que todo el mundo tenía que ir i que si no el gobierno obligaría, metiendo a la cárcel i quitando a los *runas* siembras y animales” (Martínez y Gallegos Lara 1982, 55).

Al igual que Joaquín Gallegos Lara, Nela es una convencida de las luchas por los derechos de los indígenas; ayudar a su camino de construcción y

8. El personaje principal, líder de la comunidad, denomina al proyecto emancipador en *el ciclo de la desconquista*, que aparece en el capítulo nueve junto a María Duchicela.

conquistas será la única forma de que la rueda de la política ecuatoriana tome otro rumbo. En este sentido, la literatura parecería ser la plataforma para la materialización de las propuestas que tienen resonancia en *Los guandos*. Nela recoge la intención primaria de Gallegos Lara y entreteje las condiciones de vida; la polifonía inicial de su texto señala los caminos de transformación que se reflejan en el capítulo uno y que creará en los capítulos siguientes: “Otras veces, indio y montubio juntos, o negro que no alcanzó a sostenerse, rodaban en el abismo mientras paraban los motores y un temblor del fin del mundo, ya anunciado, desde que el tren de Alfaro llegó a la Sierra, se entraba hueso adentro” (108). Superadas algunas de las búsquedas fundamentales de los escritores de la década del 30, la propuesta de Nela de 1982 se mueve en la escritura de los afectos hacia el mundo indígena y en la intención de perfilar personajes autónomos, ligados a sus luchas y vida rural. Podríamos decir que sella en *Los guandos* su admiración hacia el mundo indígena.

LOS PERSONAJES: 47 AÑOS DESPUÉS

Si bien Nela Martínez publica *Los guandos* en 1982, no se distancia de los principales matices de los personajes masculinos que Joaquín Gallegos Lara creó en 1935. La autora sigue en la línea de mostrar a un Roberto Recalde producto del contexto ecuatoriano de inicios del siglo XX. Así, en el deseo de prosperar y ejercer la *masculinidad funcional* sus acciones se sostienen sobre la clase oprimida, los indios y las desventajas históricas que confluyen en su identidad. A su vez, Recalde sueña con transgredir el modelo que la tradición le impone: “El sol está alto. –Pero qué bueno estar aquí, agua de amor que me despierta con Meche desnuda, pura, sin iglesia, ni velo, ni sonrojos hipócritas, acercándose a mí, libremente, sencillamente, para el acto más puro de la especie. ¿Y la *longueta* a la que violamos con Enrique?” (174).

Recalde continúa el camino de una masculinidad trazada y que cumple su escenificación en la esfera pública: “Ya le han dicho que para diputado no se necesitan títulos ni conocimientos especiales, que el sentido común y su inteligencia innata servirán. Porque, en sentido patriota y perteneciendo al partido del orden, todo lo demás vendrá por añadidura [...] Una vez casado, claro está [...] Lo mejor y más prudente será entrar en la vida política” (139).

Nela desarrolla en los siguientes capítulos una estructura organizada en vías a desestructurar las relaciones de poder, operantes a través de personajes autoritarios. La voz de Martínez va más allá de recrear el mundo doméstico y público de Roberto Recalde. La autora aprovecha al protagonista para desarrollar los conflictos y disputas presentes en las sociedades en vías a la modernidad. Opera la masculinidad ideada para sostener el anhelado “progreso”. Lara esboza el drama del sujeto moderno (a ratos romántico), mientras que Nela singulariza las particularidades hegemónicas, su noción de poder y concepción del indígena en función al proyecto económico y prestigio para el ascenso: dotar de energía eléctrica a Cuenca y, posteriormente, acomodarse en el mundo político de la ciudad. *Los guandos* expone las estrategias de dominación habituales en los terratenientes de la Sierra. La novela recrea las condiciones infrahumanas de los *guanderos* en contraposición con las intenciones del hombre que debe posicionarse socialmente: “La ganancia del *guando* servirá para el matrimonio, amoblar la casa que ya le han señalado —al ladito de la mamá, que solo a mí me tiene— mejorar la situación de las hermanas y ¿qué más? No dará para más. Se ve en perspectiva de futuro. Será el varón nuevo de la mansión de los Vega y subirá. Claro que subirá” (1982, 139).

En esta segunda parte, la autora da paso al mundo de Pablo Faicán, traza las líneas del *ciclo de la desconquista*; es decir, el protagonismo de Recalde queda suspendido en el capítulo VI donde el terrateniente entra triunfante a Cuenca y el pueblo lo recibe en medio de festejos: “Roberto Recalde recobra sus atributos de conquistador que culminó la hazaña” (199). Vale destacar en la propuesta de Nela y Joaquín la visión construida para dominar sobre los personajes subalternos, Pablo Faicán y Simón Mayancela. Ellos son claves para ejercer la *masculinidad funcional*. La alteridad de estos sujetos hace eco de las ideas de Nela en el prólogo de la segunda parte y queda clara su denuncia del legado colonial que naturalizó el sometimiento del indígena: “La protección en la República, como ayer en las Leyes de Indias, trata de demostrar también la bondad del opresor. Y, ¿por qué no? el inmanente derecho del inferior. Pero nunca el reconocimiento de igual condición humana en la persona del indio. Nunca su legitimidad de hombre, ni su plena autonomía” (99). El indígena subordinado a un tipo de “masculinidad ideal” y que funciona en diversos escenarios de opresión. Durante el trayecto para trasladar la maquinaria hi-

droeléctrica, Simón Mayancela⁹ es el guía de los guanderos: ejerce cierta “autoridad” y posee privilegios que no tendrán los demás cargadores:

No *longo*, vos no pasas. Esa es reunión de señores. Ahora el Simón que ha buscado a los suyos, preguntado y corrido, les cuenta que algo invisible, pero que existe, un muro recién levantado, les separa del que a caballo, es cierto, bien comido y mandando, es cierto, compartió los días y las noches, los precipicios y las heladas, el barro ceraturo y el sol candela, rajándose como hombre también. No cargó que esa es cosa de indios, pero allí estuvo al lado, sufriendo menos, como sufren los amos, por encima, sin quemar su alma, pero igual padeciendo el viaje, a veces bebiendo juntos, conversando como semejantes que son, que eran, que ya no serán más. Apenas llegados a la ciudad reciben el desprecio, escuchan los carajos, sufren los golpes y la presión que los arroja a la calle —Caminando, caminando, afuera—. (207)

Mayancela se enfrenta a la realidad jerárquica que lo separa de las clases sociales privilegiadas, comprende que el camino de “hermandad” y de “blanqueamiento” no es más que una estrategia para usufructuar del trabajo de los indígenas. El “muro invisible” al que se refiere tiene huella colonial: “El hombre campesino-indígena a lo largo de la historia colonial de nuestro continente, así como el de las masas urbanas de trabajadores precarizados, se ven emasculados como efecto de su subordinación a la regla del blanco, el primero, y del patrón, el segundo —patrón blanco o blanqueado de nuestras costas” (Segato 2019, 28). Martínez retoma a Pablo Faicán, lo convierte en el personaje portavoz del proyecto de emancipación indígena y desarrolla los móviles colectivos que trazaré en el capítulo tres de este texto.

La insistencia de Nela para simbolizar las jerarquías que quedan plasmadas en su cuadro narrativo nos hace pensar en un proyecto mayor y en una concepción de novela que anhela un proyecto político emancipador para el indígena. Nela da un paso más adelante de *Los guandos* de Joaquín: observa a sus personajes desde adentro, intuye la transformación, reconoce la vitalidad del entorno: campo y tierra como símbolos de las luchas futuras, cristalizadas en el primer levantamiento indígena de 1990. Tal como lo construye en el perfil de Pablo Faicán, consciente del nuevo rumbo político y de la necesidad

9. En el capítulo III, Roberto Recalde paga la deuda que Simón Mayancela tenía en calidad de indio concerto del señor Tamariz. Mayancela tenía la fama de “bravo y fuerte”, atributos vitales para la empresa de los guandos.

de organización al que deben responder las comunidades indígenas. Con este personaje, Nela retoma a Liberato Tenesaca, líder que la autora trae de su niñez y que, al igual que el personaje de ficción, guarda los documentos que demuestran la posesión legítima de la tierra. *Los guandos*, en este segundo momento, se perfila en la línea inserta en las pequeñas realidades, trazada en las luchas de líderes comunitarios que Nela desarrolla en la segunda parte de la novela.

EL CICLO DE LA DESCONQUISTA: HACIA UN DESENTRAÑAMIENTO CONCEPTUAL

Los guandos de Nela Martínez es el contacto de la escritura con la niñez y los estímulos de un mundo anclado en un temprano territorio de proximidad solidaria y pronta concienciación con las personas cercanas a su vida y etapa infantil. Los indígenas no fueron, simplemente, parte del paisaje sino seres humanos cuya degradación le fue visible a primera mirada. De allí brotan muchas de las ideas y reflexiones que la autora comparte en su autobiografía *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinosa*. Su situación privilegiada en la hacienda Coyector ofrece testimonios sobre escenas de violencia y trabajo forzados de los indios. Las amplias confesiones sobre la situación de los indígenas en Cañar, el entorno natural, las relaciones de poder entre el mundo mestizo y el indígena me hacen sospechar de su temprana sensibilidad y espíritu incómodo. Los hechos habituales de la vida campesina —el trabajo mayor ejecutado por manos de los indios— le fueron espontáneamente injustos, desequilibrados y extenuantes. Sus ojos muy pronto captaron el desajuste en el reparto laboral y la desigualdad en el reparto de los beneficios de una tierra trabajada a “lomo de indio”. El sistema feudal de propiedad y administración agrícola dejaba a los indios al margen de la producción.

Nela Martínez presenta en *Los guandos* la narración de luchas colectivas y la posibilidad de tener un proyecto de desconquista. Pablo Faicán es el indígena rebelde, el personaje que se camufla en medio de una historia que a la vez va fortaleciendo la matriz social donde se combaten las injusticias. La autora orienta su ficción a la gradual formación de un líder que aprenderá que sin lucha no hay liberación.

La denuncia del sistema de concertaje es una constante en el pensamiento de Martínez. Varias serán las fuentes en donde ubicar y seguir las lu-

chas reivindicativas de la autora. La existencia del periódico *Ñucanchic Allpa*¹⁰ surge del encuentro entre el pensamiento de izquierda y las alianzas indígenas de la época. Nela Martínez fue la directora del suplemento que se convirtió en una herramienta de difusión de denuncias y disputas entre hacendados y comuneros, la mayoría centradas en el cantón Cayambe, lugar central de los primeros levantamientos campesinos. Nela, militante del Partido Comunista, forma parte de las iniciativas y asociaciones que incentivan la conquista de derechos y combate las injusticias de la realidad indígena. Conoce el trabajo de los dirigentes Ambrossio Lasso (personaje principal de *Biografía del pueblo indio*, de Joaquín Gallegos Lara), Agustín Vega, Jesús Gualavisí, Rubén Rodríguez y Dolores Cacuango, a quien conoció en la conformación de la Alianza Femenina Ecuatoriana (AFE) en 1938. Su temprana vocación militante la convierte en una entendida de la realidad opresora.

En *Los guandos*, continuada por Nela Martínez a partir de las páginas que le dejara Gallegos Lara, se evidencia la potencia indígena que se ve reflejada en la presentación de personajes que recogen la propuesta de una posible confrontación y la vitalidad de un ideario emancipador de la matriz colonial. *Los guandos* de Nela también es un homenaje al mundo indígena: Pablo Faicán y, más adelante, Jesús Gualavisí y la imagen de María Duchicela, son los símbolos de la lucha indígena. La autora hace referencia a estos seres de ficción para recrear lo que ella llamó *el ciclo de la desconquista*:

Son quizás las vivencias fuertes de la infancia y de estos seres las que conforman, con el paso del tiempo, la imagen básica de la pareja humana de iguales, aquella que retrato en el indio Faicán y María Duchicela, cuando ella se convierte en la primera que entra con él al nuevo ciclo de la 'desconquista', doliéndoles a los dos esa materia vegetal de la que están hechos, que busca aposentarse en mínimo terreno y florecer. (Martínez 2005, 28)

Pablo Faicán, en la primera parte escrita por Gallegos Lara, es presentado como indígena gobernador de una comunidad que se encuentra en disputa para no perder la poca tierra donde se asientan. Ahora, Faicán lleva en su largo caminar los títulos de propiedad expedidos por la corona española.

10. Marc Becker en "La historia del movimiento indígena escrita a través de las páginas de *Ñucanchic Allpa*" (término quichua que significa Nuestra tierra), indica que la revista se publicó entre los años treinta y setenta: "...se presentó como un Órgano de los sindicatos, comunidades e indios, en general...". En 1944, se convirtió en una publicación oficial de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI).

Los documentos simbolizan la materialización posible de ser dueños del territorio que les pertenece y operan como el velo que Faicán tardará en descubrir. Más adelante, el personaje descifrará las ataduras que desfavorecen y aniquilan la dignidad del indio. El último capítulo de *Los guandos* empieza con un grupo de agricultores entonando *el jabuay*¹¹ (cantos durante el período de la cosecha), e incorpora la presencia del comisario de Pucto y del juez quienes comunican a Faicán que han perdido la disputa por el territorio con el señor hacendado Cueva y son obligados a desalojar. Quemar sus chozas y la esposa de Pablo Faicán, la Trini, da a luz a Lázaro Faicán. A partir de allí, se enciende el deseo de lucha para demostrar que son los dueños legítimos de la tierra. La incertidumbre y orfandad rodea las últimas líneas del capítulo de *Los guandos* de Gallegos Lara. En las manos de Faicán, sobrevive el papel que legitima el derecho de propiedad: un gesto que se piensa en sus límites civilizatorios. Se ubica en el espacio letrado de la representación del poder de la autoridad y en la separación del individuo con su territorio. Se trata de la palabra escrita que el poder legitima y de la sugerencia de un *orden* (Rama 2002, 5), que se traduce en la construcción de jerarquías estrictas, las de las clases sociales. El papel es tomado como la herramienta civilizatoria, símbolo de existencia, de derechos y legalidad del territorio, lección para que, más adelante, Faicán sea consciente de ese poder: “Este es el viajero al que le crujen de nuevo los papeles del rey de las españas, y de Gualavisí —compañero, bajo la seca piel de ovejita de los cerros con nieve, que le protege todavía el diafragma cada vez más sensible” (274).

En el capítulo cinco de la segunda parte de *Los guandos*, escrita por Nela Martínez, la autora retoma al personaje de Pablo Faicán. La narración combina el fluir de conciencia —que es un recurso narrativo constante en los siguientes apartados de la novela— y las acciones contadas en tercera persona por un narrador heterodiegético. Hay un recuento de las situaciones que quedan sugeridas en el capítulo final de la primera parte, escrita por Joaquín Gallegos Lara: Pablo Faicán, como gobernador de su comunidad debe huir con los papeles de propiedad —la prueba de la tierra que les pertenece y que lo conducirá a Quito. La decisión de Faicán engloba el deseo de un pueblo

11. Al menos el canto les permite en el sonoro quichua referirse a los patrones y denunciar sus inhumanos tratos: “cantaban, al segar, abajo en el valle, los conciertos de la hacienda de San Antonio, con el de los comuneros que labraban para ellos mismos, las ásperas laderas del cerro a donde los había empujado el hacendado y los estrechaba cada vez más” (78).

que busca recuperar su territorio y que, pese a estar cansado de las injusticias de los terratenientes del momento, es despojado constantemente de su lugar de supervivencia. Es importante mencionar la radiografía de la situación de dominación históricamente marcada sobre el pueblo indígena: las relaciones de poder y de desigualdad económica impuestas desde la conformación de la República, las relaciones de concertaje: “La hacienda codifica relaciones de poder con contenidos altamente simbólicos, pero también se presenta como unidad económica y política. Es el eje económico de la república y es el sustento real del poder político. Es la unión contradictoria y paradójica de mundo andino y del mundo occidental, en el cual la presencia indígena será relevante” (Dávalos 2002, 4). La situación del indigenado cambia con respecto al concertaje en 1918.¹²

EL CAMINAR DE PABLO FAICÁN

Pablo Faicán emprende el trayecto hacia Quito, luego de escaparse del grupo de guanderos al mando de Recalde —poco después de la salida de Huigra— para buscar a Eloy Alfaro. Al llegar a Quito se entera del asesinato del exlíder liberal y el deseo de recuperar las tierras de su comunidad queda frustrado. En varias páginas, *Los guandos* muestra a Faicán recorriendo aldeas y sectores hasta regresar a Ingapirca, su lugar de origen. El trayecto de retorno le tomará años y será el tiempo del aprendizaje, de la comprensión de la organización colectiva con miras a conquistar los derechos negados: “Se han sucedido las siembras, las cosechas, los gobiernos, las generaciones, la vida, la muerte” (231).

A partir del capítulo siete de la novela, ubico la concepción de una *pedagogía liberadora*. Pablo Faicán se introduce en el aprendizaje de líderes indígenas, aprende inmerso en el diálogo, en oír testimonios y experiencias de

12. “Con el tiempo, los indios sin tierras establecieron relaciones prácticamente vitalicias y que terminaron por envolver a toda su familia en faenas agrícolas o en servicios domésticos en casa de los terratenientes. Por el usufructo de un pedazo de tierra y ‘presos por las deudas’, generadas por los llamados ‘suplidos (anticipos)’ con los que mantenían su precaria existencia, importantes grupos indígenas de la Sierra se vieron atados al concertaje, que en realidad se trató de una forma de esclavitud. En la Asamblea Constituyente de 1896, Eloy Alfaro habló de esclavos disimulados al referirse a los indiosconciertos. Relación de explotación extrema que recién se suprimió en 1918 en la presidencia de Alfredo Baquerizo Moreno” (Acosta 2006, 31).

quienes le precedieron en la lucha. Se trata de caminar como trayecto de autodescubrimiento y liberación. El aprendizaje organizativo de Faicán lo lleva a revisar la fuerza latente en una especie de transubstanciación con el medio vegetal, simbiosis entre el mundo que lo rodea, el rastro de la memoria y la realidad combatiente: “Su mundo oculto que lo acompaña por dentro se le planta por fuera. Ya le es lo mismo sentir que ver” (234). Faicán representa otras formas de plantear los ideales emancipadores para su comunidad, y en el acto de conciencia plena está convencido de la liberación como una lucha sostenida. El oprimido se detiene frente a frente al opresor, y se compromete a la lucha organizada por su liberación (Freire 2005, 25). Obedece a una pulsión interior que lo obliga a tomar acciones y a alejarse de la estructura social y política que desmarca su quehacer en el mundo.

Jesús Gualavisí, joven y conocedor de la estructura e ideas de las ligas campesinas mexicanas, introduce a un Pablo Faicán en términos y palabras que serán fundamentales en las demandas políticas y de organización del campesinado. En el episodio con Gualavisí, la novela nos conduce a las luchas de los demás pueblos latinoamericanos y al proceso de transformación de las formas de trabajo, sus demandas políticas y los caminos que se irán abriendo colectivamente:

Jesús busca en la labranza, en el quehacer del peón, en la persecución imparable de los patrones, la razón de esa atadura-de unirse en redondo todos —de ser liga sin ruptura— en continuidad de círculo-redondo mundo —como dicen que es la tierra— que habitamos. Y otra vez Faicán, que necesita estar seguro, ahora que ha encontrado al otro propio que buscaba. (226)

En el panorama de Pablo Faicán aparece María Duchicela —mujer descendiente de los Duchicelas, caciques reconocidos por la corona española—, quien es recreada en *Los guandos* como una abuela sabia, cuya experiencia hará partícipe a Faicán de los procesos necesarios para desarmar el poder estatal que mantiene subalternizados a los indígenas. Es significativo encontrar en una mujer la potencialidad del liderazgo y la conciencia del cambio, hay una reivindicación del rol de las ancestras en las luchas políticas y en las resistencias al poder opresor. Con ella —a diferencia del joven Gualavisí— Faicán intercambia la experiencia del fracaso de los intentos de sublevaciones y “cuando se ve en los ojos de ella, su espejo”. La presencia de María Duchicela es la puesta en común y balance de las derrotas e intentos fallidos para consolidar

autonomía, derechos de tierras y dignas formas de trabajo. Faicán comparte lo transmitido por Gualavisí: “Le explica lo que le han enseñado sobre la organización, la unión de los pobres, de los trabajadores, indios o no. Suena a caída de agua el quichua que se dispara en el afán de juntar los tiempos de la ausencia” (249). En este sentido, parecería que *Los guandos* insiste en la posibilidad de una conquista e idearios revolucionarios que se materializaron en el primer levantamiento indígena de los noventa. La Confederación de Nacionalidades Indígenas apuntó a lo plurinacional e intercultural como visión política y descolonizadora (Walsh 2011, 3), la organización busca dismantelar la idea de Estado uninacional para dar paso a concepciones comunitarias y de fortalecimiento de la diversidad.

El proyecto que emerge del interior de Pablo Faicán busca desmontar el andamiaje colonial heredado y alejarse de las tramas políticas homogenizadoras. La concepción del *ciclo de la desconquista* llega de la mano de los procesos transformadores vividos en los países latinoamericanos, y que Faicán descubrirá en su andar: “Regresa a Gualavisí de Cayambe mientras se aleja de quien ya para siempre es compañera, su compañera, la primera que entra con él en el ciclo de la desconquista:

Los caciques fallaron —sin entendernos— sin comprender nuestra causa grande —que no es la de caciques ni señores—. Porque al fin-humillados-ofendidos-los caciques-los *apus* jefes que negociaron al común de los *runas* con los españoles —se quedaron arriba— debajo de los blancos — los dueños de nosotros todos— pero encima de los *conciertos* —de los *mitayos* del obraje— de la mina —de los servicios viles—. Los de abajo huérfanos hasta de nombre-desnudos-piojosos-vencidos. Porque esta que comienza es otra historia. (250)

ENSAMBLAJE POÉTICO: DE LA POÉTICA DEL ENTENDIMIENTO A LA POÉTICA DE LA INSURGENCIA

La propuesta narrativa de Nela Martínez se retira definitivamente del tono realista y característico de Joaquín Gallegos Lara. *Los guandos* de Nela privilegia el registro poético y simbólico del lenguaje. En los capítulos de la novela resalta lo que la filósofa María Zambrano propone como una fuerza integradora de la poesía: esa capacidad de unificar un proyecto ficticio que, a

la vez, supone el recorrido por sendas comunes de entendimientos y de subjetivación emocional de la realidad. En el camino de *Los guandos* se aprecia lo que denomino una *poética del entendimiento* para más adelante consolidar la *poética de la insurgencia*. En este sentido, la construcción argumentativa de Nela Martínez nos conduce a experimentar la potencia de un lenguaje que “deshace también la historia; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado” (Zambrano 2016, 89).

En *Los guandos* hay una prosa poética encaminada a la evolución que Pablo Faicán, protagonista de la obra, va experimentando y, a la vez, a la realidad opresora que es ejemplificada en el trabajo realizado por los guanderos. Un lenguaje que se acomoda a los signos que sugiere la novela. Hay varios momentos en los que el lenguaje lleva al lector hacia la *poética del entendimiento*, que es como decir una cosmovisión globalizadora de los valores indígenas ancestrales junto a la red conceptual del materialismo histórico que dé a los indígenas una comprensión del mundo, de sus sistemas de producción, de la división del trabajo y de la propiedad. Faicán renueva sus vínculos de comunidad y su relación con la tierra, dispuesto a recuperar lo que era propio y a insertarse en un nuevo sistema. Uno de los momentos clave de la novela está en el capítulo cinco, cuando se describe la despedida simbólica a Juan Tacuri, compañero reclutado en los guandos, quien no resistió el peso de las maquinarias y se desplomó durante la larga caminata, resultado de la cruel imposición del trabajo de carga: “No solo al Juan Tacuri despiden, también a sí mismos, porque es común, de todos, también la misma muerte. La garganta trina en el *pingullo*, en el *rondador* del llanto que se canta durante los cinco días —*pitchica*— del duelo caído, allá arriba en lo suyo, sin que suene ahora, ya que el dolor es sigilo y la palabra pensada en un ejercicio de fuga para ocultarla, hasta que el día para gritar amanezca” (Martínez y Gallegos Lara 1982, 159).¹³ Y es en ese tono que encontramos la fusión del mundo simbólico indígena con las experiencias del protagonista que la autora despliega para transformar el material narrativo en el armazón vital de la novela.

A la pérdida de Juan Tacuri le sigue la contemplación del espacio y el paisaje que desborda las emociones de Faicán. Son momentos que se apro-

13. Durante la novela será constante el despliegue de símbolos del mundo indígena. En esta cita evoca parte del rito de la muerte *jachimayshay* que consiste en bañar a los muertos como acto de purificación. Esta referencia aparece explícitamente en el capítulo 19 de *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, cuando Andrés Chiliquinga llora la muerte de la Cunshi.

vechan para un despliegue expresivo que delata la apuesta por un lenguaje con intencionalidad estilística y de propuesta discursiva alejadas de las comunes tensiones del realismo, siempre plegadas a las certezas y exactitudes que, de cierta manera, emulan el modelo de conocimiento occidental donde el logocentrismo domina las estructuras del pensamiento. Se trata también de emplear el registro poético en la medida que subvierte las representaciones usuales realistas y canónicas. En Nela es posible ubicar la transformación narrativa en una visible presencia e inmediata audición de la fuerza de la poesía. Se puede rastrear la *poética del entendimiento* en las descripciones de la proximidad de los personajes y su entorno. Las costumbres, las ideas sobre la comunidad, su resistencia y dolores pasados están visibles en el camino narrativo de *Los guandos*.

SIMBIOSIS: NATURALEZA Y PALABRA

En el caso del paisaje, particulariza la mirada desde las primeras líneas, tanto que “La Nariz del Diablo va a ser agrandada o disminuida todo depende [sic] cómo se la mire”; es decir, según la óptica de la voz narrativa que en la medida en que va mostrando amaneceres, caídas nocturnas, lluvias insistentes, soles quemantes, comunica una pasión ecológica que sugiere la fusión con la tierra. A fin de cuentas, se trata de la mansión natural del indígena, imbricado con ella y, en mayor contraste, desalojado de la *Pachamama*, sintiéndola y sabiéndola propia.

¿Acaso escribir “verdes tiernos anunciadores y verdes oscuros como manto de profeta” (42) no detiene sobre un color la fuerza de la visión de todo un conjunto? Este rasgo de la manera de integrar los paisajes a la historia es poético y, por tanto, económico, porque la imagen sube a los ojos del lector la elocuencia visual de una pintura o de una evocación.

Con los diálogos, Martínez consigue una agilidad inusual a la par que recoge —sin los forzamientos de Jorge Icaza— lo más parecido a una simbiosis habla-pensamiento del indígena. Ya sea de los protagonistas como Pablo Faicán y Simón Mayancela o de un personaje secundario, hasta incidental, en el cual se focalice un momento de la narración.

Cuando Pablo es reclutado para integrar el grupo de guanderos que irán por los grandes bultos que esperan en Huigra, el narrador informa: “Él le ordena huir, buscar a los *taitas* que viven al otro lado de la quebrada —Hay

que callar nomás –no dar el nombre –no decir nada –hay que salvar al *huahuito* –dejarle que nazca –hay que partir tranquila –no importa nada la choza –la sementera –los animalitos –importa el hijo –Lázaro bautizarás –nombre de *taita* grande –corre *huarmisita* –Trinisítica –ligerito –corre –ligerito” (154).

Los guiones integrados a los párrafos les dan a los textos una continuidad cinematográfica donde la información y el habla se unen, donde la palabra oral resuena cargada de los estados de ánimo de los emisores. Hay que apreciar el sello distintivo que introduce el repetido diminutivo, la suavización cadenciosa que intenta ser un eco de la lengua nativa, el quichua, presente siempre en cada elocución, como apuntalando un discurso primigenio, que subyace, aunque el personaje —y nuestra autora— recreen la realidad, emprendan la mimesis en la lengua de Castilla.

Por eso, el efecto visual de la página —bloques de largo aliento donde las palabras se aglomeran con pocas pausas— abruma como el peso de los guandos sobre los hombros de los indios. Un derroche lírico hace constante inventario sensorial de visiones, olores y sonidos para apoyar escenas de suprema dureza como son las que se agrupan en el capítulo seis, que cuenta el traslado de la maquinaria que dará luz eléctrica a la ciudad de Cuenca.

La combinación de largos párrafos descriptivo-narrativos con diálogos apretados trae como consecuencia una sonoridad especial a la novela. No se trata de un relato regular con la distribución flaubertiana del espacio que se construye al calor de una historia de relativa magnitud; se trata de un avance emocional, a golpe de inhalaciones pausadas y *acezamiento* agitado a la hora de correr o de sufrir de parte de los personajes, pero que impregnan la prosa de un ritmo humano, de actividad pulmonar y latido cardíaco. Que es como decir, que la vida esforzada y trashumante de Pablo Faicán, gran viajante de la Sierra ecuatoriana, ha dejado sus pasos en el vuelo de las líneas de esta novela y que a su vez sirve para pensar en una literatura *postautónoma* en la medida que “absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente... Fabrica(n) presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción]” (Ludmer 2009, 45).

Como otra huella de la superación del realismo, a ratos documentalista de la Generación del 30, Nela Martínez subvierte la sintaxis convencional para narrar al indio, se toma libertades de poema: “Todavía camina Pablo Faicán, corozo del hombre que fue, que sigue”, encadenando metáforas, dando ca-

bida al hipérbaton, instando al lector a interpretar a cada paso. ¿Qué hace el personaje del que se afirma “devana su madeja de colores”? ¿Por qué se le atribuye a Rumiñahui representar “el anochecer del indio”, mientras a Alfaro, “el mediodía”? Así, el estilo de la autora se encamina hacia el poder de la sugerencia, reduciendo la mera denotación para dar cabida a la riqueza incontable de las connotaciones. Y son estas marcas textuales las que definen también la *poética de la insurgencia*: centrada en la capacidad de superación del realismo y a su vez destinada a conducir la narrativa hacia un proyecto emancipador.

Al usarse una proliferación lingüística que parece inagotable, el indio se yergue en la vistosidad de su mundo original, aunque los amos lo hayan explotado de etapa en etapa —la infamante Colonia, el ciego capitalismo, el patrón Estado—, se trata de un indio que canta y baila. Precisamente, Faicán regresa a los suyos cuando se hallan en una celebración y su hijo todavía no conocido es un danzante, que ama a su pareja y a sus hijos, que respeta a sus mayores y que ha descubierto una salida liberadora para su pueblo. Ni una pizca del maniqueísmo reductor de piezas literarias anteriores ni del reduccionismo que hizo caricaturas de ellos. Al contrario, la vida psíquica del indigenado no se descuida nunca, está cargado de subjetividad, de emociones: “Faicán que regresa a su propia piel y a su lágrima, les lava en su mente a sus muertos para que entren purificados al nuevo ciclo fecundo que nace” (273).

HACIA EL CIERRE: LA TOTALIDAD DE UN POEMA

Se juntan las voces
Los muertos abren los ojos

Herederos del sol en despojos
Cargan las montañas son mina

Joaquín entre ellos camina
Derechos sus pies resucitados

El infierno de los Peralta
Cielo de los humillados

Luciérnaga del alma
Funeral de plata

Simiente en calma
Volcán que salta

Cazador con querella
Rastro prendido

Narrío escondido
Lumbre que no cesa

No hay abuelo dormido
Incansable azor lo regresa

Danza del perseguido
Inasible bala su flor

Los versos pareados de este poema titulan cada capítulo de la novela, como preámbulo nominador no convencional de unos contenidos no siempre claros. La lectura exigiría volver sobre cada título, una vez terminada la del contenido, para confirmar alguna intuición, alguna señal que se abre en medio de las páginas. Este esfuerzo adicional de la racionalidad confirma que los vuelos significativos de todo el libro no andan, precisamente, por vientos sosegados. Pero la autora, al integrar todo el texto como un conjunto, a final del libro, desea que el lector haga un esfuerzo de apropiación total, un viaje psicológico de impacto a la erranza indígena, primero con “montañas” de sus cargas sobre sus espaldas, después con cerros y ríos, con paisajes absorbidos a lo largo de sus incontables pasos.

A ratos, los versos se cierran sobre sí mismos en una precisa imagen de ambiente —luciernaga del alma, cazador con querella—; en otros se confirma en sentido plural de la comunidad en la que “los muertos abren los ojos”. La autora reverencia la memoria de quien le diera el tema de la novela y la nutriera del énfasis creativo, en el tercer par del poema: “Joaquín entre ellos camina/ derechos sus pies resucitados”, cuando nos hace imaginar la superación de la invalidez física del escritor al asumir una auténtica resurrección en voz trascendente, en solidaridad grupal de quien supo, junto a ella, sentir y comprender a los indígenas del Ecuador. Nela Martínez “comprendió la muerte verdadera” como confiesa en el prólogo, y encontró la forma de que esa comprensión se hiciera extensiva a muchos.

Los guandos, el proyecto literario entre Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez, comprueba la madurez del acto ficticio. Las dos partes de la novela

tienen rasgos que singularizan las voces de cada autor. Sin embargo, esto no quiere decir que ambas narrativas antagonicen. Estamos frente al resultado creativo e inagotable de la escritura. Dos presencias que se unifican a pesar de los contextos y marcas históricas que rodean a los dos autores. Joaquín Gallegos Lara utiliza las herramientas del realismo para crear en *Los guandos* un ambiente en el que destaca la experiencia vivencial del indígena, marcando las pautas de la acción, reproduciendo el lenguaje de los personajes, cuidando los detalles que narren precisamente el entorno. Pinta cuadros narrativos donde es posible sentir la violencia ejercida a los guanderos que se niegan a ir de “transporte”. Cuando Nela retoma el texto ofrece una mirada más intimista y próxima. La textura poética de su lenguaje explora las conciencias de los protagonistas, hace conocer las transformaciones, las diferentes formas de encarar la realidad que parece imposible de cambiar. El lector se embarca en el recorrido de Pablo Faicán, se deja guiar por las iniciativas y sabidurías de Jesús Gualavisí y María Duchicela. La simbiosis naturaleza-vida consigue una narración más próxima al entorno indígena (tan añorado y conocido por la autora), sin estereotipos o caricaturización que se le criticó al realismo del 30. En este sentido, *Los guandos* es el encuentro de dos momentos de la literatura ecuatoriana. Su actualización reside en la sólida narración que sobrevive en el tiempo y que aprovecha el terreno ganado por el primer autor para transformarlo en un contenido que Nela Martínez emplea en el uso de sus *multirregistros*. La ductilidad de su palabra y el empleo de metodologías diferenciadoras revolucionan la escena política. *

Lista de referencias

- Fanon, Frantz. 2017. “Racismo y cultura”. En *Leer a Fanon, medio siglo después*, selección de Félix Valdés García, 87-98. Buenos Aires: CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170609020412/Leer_a_Fanon_Medio_Siglo_Después.pdf.
- Freire, Pablo. 2005. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gallegos Lara, Joaquín, y Nela Martínez. 1983. *Los guandos*. Quito: El Conejo.
- Martínez, Nela. 1997. “La machorra” y “Cuentos de la tortura (2)”. En *Antología de narradoras ecuatorianas*, editado por Miguel Donoso Pareja, 150-66. Quito: Libresa.
- . 2001. “Cuento de la tortura n.º 5”. En *Cuentan las mujeres*, editado por Cecilia Ansaldo, 55-61. Quito: Planeta.

- . 2005. *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinosa: una autobiografía hablada*. Quito: CONAMU / UNIFEM.
- . 2012. “Manuela Sáenz. Pasión y vuelo de una época”; “Manuela Sáenz: sigue en su guerra la Libertadora”; “¿Cuál rostro, cuál retrato de Manuela?”; y “Declaración de Paíta”. En *Insumisas. Textos sobre las mujeres*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio.
- Ortiz Crespo, Alfonso, ed. 2012. *Vienen ganas de cambiar el tiempo*. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara, 1930 a 1938. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Rama, Ángel. 2016. “La ciudad letrada”. En *La ciudad letrada*, 23-49. Hanover: Ediciones del Norte.
- Terán, Rosemarie. 2012. “El ser colectivo de Nela Martínez Espinosa”. En *Insumisas. Textos sobre las mujeres*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio.
- Walsh, Catherine. 2001. “¿Qué conocimiento(s)? Reflexiones sobre las políticas del conocimiento, el campo académico y el movimiento indígena ecuatoriano”. *Comentario Internacional: Revista del Centro Andino de Estudios Internacionales*, 2 (II semestre): 65-77. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/comentario/article/view/228>.
- . 2013. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Abya-Yala.
- Zambrano, María. 2016. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

**Jorgenrique Adoum: autobiografías imaginadas.
*Entre Marx y una mujer desnuda y Ciudad sin ángel***

*Jorgenrique Adoum: Imagined Autobiographies.
Entre Marx y una mujer desnuda and Ciudad sin ángel*

ANDRÉS SILVA

Investigador independiente

Quito, Ecuador

asilva1188@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6836-5231>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.5>

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La obra literaria del ecuatoriano Jorgenrique Adoum está caracterizada por la alteración del lenguaje y su intención reiterativa de describir la “otra realidad”, esa que permite escuchar la voz de los seres humanos desplazados y silenciados por la sociedad y por la historia. Así mismo, en el acto de reiterar, Adoum establece un tejido transtextual en su obra que permite rastrear conexiones entre géneros literarios, distintos períodos de escritura del autor y temas constantes en su obra. ¿Qué función cumple la escritura a lo largo de la vida de Adoum? Este texto apuesta por dar testimonio de su vida a través de autobiografías imaginadas que permiten, en la otra realidad, la restitución de los ausentes de la realidad oficial injusta y fracturada. PALABRAS CLAVE: Jorgenrique Adoum, *Ciudad sin ángel*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, novela ecuatoriana, transtextualidad, autobiografía, melancolía, duelo.

ABSTRACT

The literary work of the Ecuadorian Jorgenrique Adoum is characterized by the alteration of language and his reiterative intention to describe the “other reality”, that which allows us to hear the voice of human beings displaced and silenced by society and history. Likewise, in the act of reiterating, Adoum establishes a transtextual fabric in his work that allows us to trace connections between literary genres, different periods of the author’s writing and constant themes in his work. What is the function of writing throughout Adoum’s life? This text aims to give testimony of his life through imagined autobiographies that allow, in the other reality, the restitution of those absent from the unjust and fractured official reality.

KEYWORDS: Jorgenrique Adoum, *Ciudad sin ángel*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Ecuadorian novel, transtextuality, autobiography, melancholy, mourning.

*Porque así como el pobrecito humano
era zarandeado, al comienzo,
por los dioses y el oráculo, el pobrecito
personaje está ahora, en las primeras páginas,
a merced del autor.*

Jorgenrique Adoum, *Ciudad sin ángel*

EL LENGUAJE Y LA ALTERACIÓN DEL ORDEN

JORGENRIQUE ADOUM (AMBATO, 29 de junio de 1926-Quito, 3 de julio de 2009) en su ensayo “Ideología de la novela” señala: “Pero la novela ha sido siempre un género en libertad, sin definición que la limite ni reglas que la aprisionen y es, particularmente a nivel del lenguaje, donde ha hecho uso de su ‘libertad de expresión’” (2005, 414). Esta afirmación es precisa al momento

de revisar no solo su propia narrativa, sino que abarca el manejo del lenguaje en su amplio universo literario: poesía, teatro, memorias, ensayo.

Una de las características formales que sobresalen y se ha sostenido a lo largo de su escritura es, justamente, la transgresión —libertad— del lenguaje. En Adoum es evidente, por ejemplo, las variaciones morfosintácticas: supresión de los signos de puntuación; uso de prefijos en palabras que, formalmente, no aplicarían: *descielado*, *subdemocracia*, *trasterrado*; creación de adverbios con palabras que, de igual manera, no son habituales: *parasiempremente*, *sud-americanamente*, *indiamente*, *perramente*, *Galísimamente*; la mezcla de pronombres: *una biografía que nos-le impongo*, *me-nos quedan*, *buscarte-nos*. De igual manera, el recurso de llevar la oralidad al registro de la escritura: *me voy yéndome*, *ahora en cambio hablamos idiomas diferentes*, *i habría otra cosita más*.

En lo que respecta a la construcción de su narrativa es importante resaltar el manejo del tiempo no desde lo lineal y cronológico. En Adoum, el tiempo narrativo deambula entre idas y vueltas desordenadas. Esto está ligado a la construcción de niveles narrativos, superposición de narradores, polifonía, cambios de punto de vista. En la narrativa de Adoum es marcada la intención de dar un testimonio del conflicto del acto de escritura, lo que conlleva el proceso y sus posibilidades de ruptura. Adoum, en el ensayo ya citado, menciona: “Porque si la novela es un mundo, al novelista, su autor, le corresponde ser omnipotente, como Dios” (416).

En el género narrativo, Adoum publicó las novelas: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) y *Ciudad sin ángel* (1995), las dos en Siglo XXI Editores; además, publicó el libro de relatos *Los amores fugaces* (1997) en Seix Barral. La postura de Adoum como novelista —y en sus otros registros también— es la de interpelar la realidad desde el arte, no solo describiéndola y denunciándola, sino alcanzando la posibilidad de alterar la realidad en función de un nuevo orden, que no se distancia en lo ficcional, sino que trastoca desde lo social, desde lo afectivo, desde la violencia evidenciada, desde la identificación en la pérdida. La narrativa de Adoum, que surge a partir de la década de los setenta, está atravesada, entre otros conceptos, por la melancolía. Esto a consecuencia de lo que social, cultural, política y literariamente se vivía en Latinoamérica y Ecuador: *boom* petrolero, lucha de clases sociales, dictaduras militares, políticas que sostuvieron la desigualdad hacia los indígenas y sectores periféricos de la sociedad, migración y exilio, entre otros acontecimientos. Ante este momento histórico, Adoum propone su novela como un espacio que permite cuestionar la realidad desde las voces de personajes que son la

representación de los excluidos, desplazados, exiliados, desaparecidos, asesinados; es decir, las voces silenciadas, los colectivos reprimidos.

Roger Bartra, en su texto *La melancolía moderna*, señala que “las melancolías y tristezas son también expresiones de dolor que provoca vivir en un mundo fracturado e incoherente. La melancolía envuelve con su aura negra los fragmentos, los ilumina a todos con una luz saturnina y, con ello, les da una apariencia de unidad” (2017, 8). La realidad latinoamericana que describe Adoum en sus novelas es aquel mundo fracturado, incoherente que propone Bartra, con la añadidura de Adoum de ser también un mundo dividido e injusto. La intención de escritura del autor es, gracias a la transgresión del lenguaje y la creación de vínculos amorosos inconclusos (como unidades temáticas), construir un espacio que marque la diferencia con la realidad violenta y su lenguaje oficial, desde el cual se ordenan y cometen injusticias sociales. Los personajes de Adoum y, sobre todo en esta propuesta de análisis, las parejas distanciadas, ausentes, perdidas, son representaciones simbólicas de los desplazados y silenciados. Ellos encuentran en estas estructuras diversas, desfasadas, híbridas, un lugar donde pueden dar a conocer sus voces e, incluso, ser reencontrados entre sí mismos.

¿Qué intención tiene Adoum en su narrativa? Él mismo responde a esta pregunta en su ensayo “Ideología de la novela”: “‘Alterar el orden’ parece haber sido siempre la consigna del arte y la novela, más aún en Latinoamérica donde rechaza el orden, o sea la realidad, y no la deja tranquila, la asalta desde diversos frentes” (2005, 420). Es importante destacar, además, cómo los narradores están, en la narrativa de Adoum, en permanente confrontación con el acto mismo de la escritura. Utilizando la imagen de muñecas rusas —o como Adoum señala en *Entre Marx y una mujer desnuda*: las canastillas de paja de Otavalo— el autor crea niveles narrativos en los que se incluye y da paso a un narrador-autor, que da apertura a un narrador-escritor, que cuenta los acontecimientos de un conjunto de personajes. En Adoum no existe la posibilidad de deslindar lo que él vivió de lo que escribe. Incluso, él mismo llama a esta relación realidad-escritura como “autobiografía imaginada” (2005, 416).

**AUTOBIOGRAFÍAS IMAGINADAS:
ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA
Y CIUDAD SIN ÁNGEL**

*Inventamos modos alternativos de ser,
otros mundos, utópicos o infernales.*

Reinventamos el pasado y soñamos para adelante.

George Steiner, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*

Entre Marx y una mujer desnuda fue publicada en 1976 y obtuvo el premio Xavier Villaurrutia. Esta publicación tiene el subtítulo *Texto con personajes*, que pone en discusión el carácter formal de novela como tal y anticipa la estructura e intención narrativa que tiene el texto. En la nota introductoria a esta novela que incluye Adoum en la edición de sus *Obras (in)completas*, señala: “Hubo quien dijo que era como una construcción de la que no se habían retirado aún los andamios” (2005, 9).

El contexto histórico de *Entre Marx y una mujer desnuda* se desarrolla, por la complejidad de su estructura dividida en tres niveles narrativos no cronológicos, entre la década de los treinta y la década de los setenta. Las referencias temporales no son explícitas, el narrador, únicamente hace referencia a datos sugerentes sobre períodos dictatoriales. Entre ellos, el más distante se refiere al año 1930: “yo tengo cinco años en ese antes, porque Estados Unidos acaba de imponer al dictador José Ubico en Guatemala” (2007, 21). Mientras que la referencia más actual es del año 1973, cuando se señala: “Estados Unidos acaba de imponer la dictadura de Pinochet en Chile [...]” (2007, 288). Los acontecimientos se concentran en el espacio geográfico de Ecuador dividido entre lo céntrico y periférico; sin embargo, por su compleja estructura, la narración, en sus diferentes niveles, también utiliza como complemento el discurso histórico, así como también referencias literarias latinoamericanas y de contexto universal.

Los tres niveles narrativos están contruidos de la siguiente manera: en el primer nivel está ubicado el narrador-autor que, desde la segunda persona gramatical, pone en evidencia su confrontación con el acto mismo de la escritura y la utilidad de esta frente a los acontecimientos de la realidad. Este “autor” que se dirige a sí mismo posibilita entender su discurso como autocrítica de lo escrito y la funcionalidad del acto de escritura:

Débil como comienzo, pero te inquieta más otra cosa, la de siempre: todo este trabajo que tienes por delante, ¿para qué? Sabes que los libros no cambiarán el mundo, sabes de memoria, sabes de corazón como dicen los ingleses y franceses, que la literatura no resolverá uno solo de los problemas viscerales de la tierra. (2007, 13)

En el nivel del narrador-autor está ubicado —al margen de la escritura— el personaje Bichito. En las diversas entradas de este personaje se conocerá, fragmentadamente, el vínculo afectivo-amoroso que sostiene con alguien, del cual se pudiese inferir que sea el “autor” sin una certeza definitiva:

Pero entonces no sabía que realmente estaba allá y entonces ni siquiera estaba todavía allí. Después, Bichito, ya supe en qué consiste, en qué calle vive, en qué piso, cómo se le han gastado los zapatos, cómo duerme boca-abajo, cómo se queja gatuna al despertar. Y si la felicidad no es esto de vivir contigo, dentro de-tigo, yo te prefiero a la felicidad. (2007, 54)

En el segundo nivel narrativo está ubicado el narrador, que es creación del narrador-autor del primer nivel. Este narrador da a conocer su voz desde la tercera persona gramatical. Entre los acontecimientos a destacar, para propósitos de este análisis, sobresale su relación amorosa con Rosana, esposa del Cretino:

Un hombro de ella roza su boca y él, para no dejar en él la huella delatora de la mordedura, lo toca apenas con la punta de la lengua como en la playa. Algunos granos de arena brillaban como azúcar, sintió el sabor del hombro dorado, durazno salado del mar. Ambos tuvieron la impresión de que el Cretino los había visto. ¿Crees? No sé, no me importa dijo ella, nos vamos pasado mañana, quién sabe cuándo te volveré a ver. (2007, 54)

En el tercer nivel narrativo se encuentran la mayor cantidad de personajes. Este nivel es la representación del libro que está escribiendo el narrador del segundo nivel y es la construcción de un retrato de la sociedad ecuatoriana. Está escrito en primera persona gramatical y se centra en los acontecimientos de Galo Gálvez, personaje discapacitado cuyo explícito referente real es el es-

critor ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara. En este nivel narrativo, entre otros acontecimientos, se da a conocer la relación de Gálvez con Margaramaría y la Potrilla; y la dualidad de Gálvez con Falcón de Aláquez, quien lo transporta en sus hombros. Sobre el personaje Gálvez como biografía de Gallegos Lara, Adoum dice en la nota introductoria:

Algún tiempo después, pero eso ya fue en Pekín, llegó un viejo amigo ecuatoriano que me preguntó cuánto había avanzado en mi proyecto de escribir una biografía novelada de Joaquín Gallegos Lara, que yo había olvidado. Y entre mis actividades e higiene mental y el recuerdo del gran suscitador que fue ese compatriota extraordinario, fue levantándose *Entre Marx y una mujer desnuda*. (2005, 9)

La complejidad de *Entre Marx y una mujer desnuda* está determinada por su estructura, niveles narrativos, diferentes puntos de vista de los narradores y personajes; y, como ya se mencionó, por la representación de la “otra realidad”, la injusta, la desplazada en la que los personajes sin voz tienen protagonismo y un espacio en donde habitar. Por otro lado, la novela *Ciudad sin ángel* fue publicada en 1995, tres años después de haber sido escrita en Santiago. Al igual que su anterior novela, esta también tiene un subtítulo: *o Las caminatas de Euclides*, que hace referencia al cuadro del pintor belga René Magritte. En apariencia, es menos compleja que su anterior novela. Adoum señala en la nota introductoria a la novela en la edición de sus *Obras (in)completas*: “Y no pude dejar de recordar la promesa que le hice a un abarrotero, que me ‘odiaba porque su profesor le obligó a leer *Entre Marx...*’, de que el próximo libro sería diferente, menos complejo. Fácil” (2005, 9). Sin embargo, esta intención del autor no se llega a cumplir de una manera evidente, puesto que *Ciudad sin ángel* plantea una complejidad dada en el manejo del tiempo y en la construcción de personajes desfasados de la realidad, personajes que son invención de quienes los rememoran e inventan en el presente narrativo.

La novela inicia con La Voz, un narrador-autor al igual que en el primer nivel narrativo de *Entre Marx y una mujer desnuda*, al momento de escoger el instante indicado para darle la noticia a Bruno de la muerte de AnaCarla. Bruno Salerno, pintor ecuatoriano, vive en Quito a inicios de la década de los noventa junto con Karen, su compañera francesa a quien conoció en sus años de exilio en París. AnaCarla es una militante política de un país de Sudamérica que no se menciona nunca, cuya muerte permanece en la ambigüedad de un asesinato, la tortura y desaparición; en todo caso, a manos de los militares.

Tanto Bruno como Karen enfrentarán la muerte de AnaCarla, el proceso de melancolía que los obliga a inventarla junto a ellos y, finalmente, el cierre de su duelo. Los personajes deambulan entre las decisiones del narrador-autor y sus propias reflexiones sobre la pérdida del objeto amado y las acciones inventivas como opuesto al olvido:

En lo que Bruno llama su cementerio de uso personal, situado en el fondo del taller, escoge el cadáver vertical que busca, lo desentierra y vuelve con esa imagen trunca de AnaCarla entre los brazos a donde AnaCarla le espera recorriendo con curiosidad de estudiante ese pequeño universo que ella conoció cuando lo conoció a él, trasladado ahora a esta parte del mundo. (2018, 46)

Jorgenrique Adoum en “Ideología de la novela” afirma acerca de la libertad de los personajes: “Y pronto descubre que los seres creados por él se le escapan de las manos y actúan por su cuenta: Adán o monstruo fabricado por el Dr. Frankenstein, los personajes tienen la facultad de obrar por reflexión y decisión” (2005, 416). Esto sucede con el personaje AnaCarla que surge como invención melancólica de los personajes vivos. El narrador-autor no controla ni limita lo que se crea en la imaginación de quien atraviesa la pérdida. La novela transita el presente y el pasado para reconstruir la historia de Bruno, AnaCarla y Karen. Ocho años atrás del presente de la narración, Bruno en París conoció a AnaCarla, mientras que en el presente, Bruno y Karen en la casa a la que llaman Macondo afrontan la noticia de la muerte, a la par que aparece entre ellos una AnaCarla imaginaria, en la vida de cada uno.

Esta novela está articulada por fragmentos entre el presente narrativo y el pasado, incluso intercalados entre sí en los párrafos. Es importante destacar, como ya se evidenció en el primer apartado, la libertad del lenguaje en su construcción de la otra realidad, la inventada por los afectos de los personajes. Se usa el presente, el pretérito perfecto simple, el pretérito imperfecto, el pretérito perfecto compuesto y el futuro. Cada uno de estos tiempos verbales responde a una intención narrativa que ubica a los personajes en la línea temporal y a la vez en el espacio de la melancolía donde no distinguen los límites de tiempos y realidades:

“No es culpa mía si te impongo mi presencia, y eso antes me pedías. Podría irme a caminar por ahí o a un café, pero sería injusto y, además, hace frío”. (AnaCarla no se enteró nunca de la queja de Bruno a Caín: “La Bella me hace perder tiempo, se queda aquí por lo menos una hora, luego tengo

que acompañarla a su casa, cuando viene las noches”. “¿Y por qué pierdes el tiempo comiendo o durmiendo?”, le dijo Caín para quien AnaCarla era “casi, digo casi, sagrada”. Y Bruno, otro día: “Al comienzo, se dejaba dibujar después de haber hecho el amor, después, porque yo antes no habría podido, pero luego comenzó a fastidiarse porque yo no hablaba, no prestaba atención a lo que ella decía. Ahora lee, y solo a veces en voz alta, ausentándose”). (2018, 75)

El contexto histórico en que se desenvuelve *Ciudad sin ángel* está escindido. Por un lado, el presente narrativo se ubica en Quito y en la península de Santa Elena en Ecuador en los primeros años de la década de los noventa, entre gobiernos democráticos pero represivos y autoritarios. Por otro, en las constantes analepsis se realiza un desplazamiento geográfico y temporal a París, a la primera mitad de los años ochenta, donde los personajes latinoamericanos viven en exilio debido a las diferentes dictaduras de sus países. La “otra realidad” que describe Adoum en esta novela es, por un lado, la del exilio de artistas, militantes, pensadores contrarios a los regímenes militares conservadores de la década de los ochenta; y, por otro, la condición de haber sido violentados, pero en territorio nacional: censura, torturas, violaciones, desapariciones, injusticia social. AnaCarla será la representación simbólica de la mujer violentada y desaparecida que, luego de asesinada, tendrá voz en la literatura para dar testimonio a nombre de las miles de mujeres que no pudieron hacerlo en la realidad.

En el ensayo del mismo Adoum titulado: “De la abolición del futuro al futuro recobrado”, que forma parte de *Ecuador: señas particulares*, el autor argumenta cómo la literatura acoge el deseo como país —geografía que puede ser expandida a la Latinoamérica en su narrativa— de volver sobre el pasado con la intención de encontrar un futuro distinto, colectivo, esperanzador:

O sea que volver a él, aprendiéndolo en el pasado, es la manera de entrar en el porvenir. Hablo, evidentemente, de un futuro colectivo, histórico, de país, intuido como destino que nos trazáramos nosotros mismo en la mano o en la tierra o, más simplemente, como madero al que podamos asirnos en el largo naufragio, puesto que, considerado individualmente, el porvenir parecería ser, como el ahorro, una cuenta de días en un banco, en cuya libreta importa más la esperanza que el saldo que queda de la vida. (2005, 315)

TRANSTEXTUALIDAD: *CIUDAD SIN ÁNGEL* COMO EL CENTRO DEL UNIVERSO LITERARIO DE ADOUM

En la amplia producción literaria de Adoum, que abarca narrativa, poesía, teatro, ensayo, memorias, se pueden rastrear conexiones y establecer las relaciones que existen entre sus textos. Sin embargo, para este análisis quiero ubicar como eje de las relaciones textuales la novela *Ciudad sin ángel* y, a partir de la teoría de transtextualidad de Gérard Genette, rastrear las conexiones en el universo literario de Adoum. Para Genette, en su texto *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, la transtextualidad es todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos (1989, 10). Existen, nos plantea Genette, cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad. De los cuales me referiré en este análisis a la intertextualidad, hipertextualidad y paratextualidad.

Ciudad sin ángel despliega un conjunto de relaciones transtextuales con otras obras del mismo Adoum, que cuestionará el poco acercamiento que se le ha dado a esta publicación hasta el momento. Por ejemplo, en los repositorios de tesis de universidades nacionales únicamente existe un estudio de esta obra: en el año 2016, en la Universidad Andina Simón Bolívar se presentó la tesis de maestría “La noción de desencanto en tres novelas ecuatorianas: *Teoría del desencanto* (1985), *Ciudad sin ángel* (1995) y *La madriguera* (2004)” de Víctor Díaz. Sin dudar, es una novela que está a la sombra de *Entre Marx y una mujer desnuda*.¹ Sin embargo, es una novela cuyo valor particular radica en la temática tratada así como en la construcción formal de la misma. En el momento que se realiza una inmersión en la obra de Adoum es posible ubicar *Ciudad sin ángel* como el centro de su universo literario. Esta novela surge y se concretiza desde elementos de otros textos y, a la vez, da paso a la escritura posterior de otras publicaciones. Los textos que pongo en correlación en este análisis son: las novelas *Ciudad sin ángel* (1995), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), el libro de relatos *Los amores fugaces* (1997), el poemario *El*

1. En una de las clases de la Maestría de Estudios de la Cultura, le comenté al profesor que el corpus de estudio de mi tesis sería *Ciudad sin ángel*. Su respuesta fue: ¿Esa es la novela mala de Adoum? Y, aun cuando su respuesta haya sido desde la informalidad de la charla y no desde la crítica literaria o valoración formal, sí da cuenta de la ubicación menor que tiene *Ciudad sin ángel* en el mundo académico.

amor desenterrado (1993), el poemario *Prepoemas en postespañol* (1979) y el poema “It was the lark, Bichito, no the nightingale” del poemario *Curriculum mortis* (1968). También se ubicarán relaciones con peritextos tales como prólogos o notas a una nueva edición.

Genette define la hipertextualidad como toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (1989, 14). *Ciudad sin ángel* se convierte en el hipertexto de un elemento puntual pero potente de la novela *Entre Marx y una mujer desnuda*: el personaje Bichito. En la edición *Obras (in)completas* de Jorgenrique Adoum publicadas en 2005 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en el tomo número seis existe un peritexto titulado “Mirando hacia atrás”, que tiene la función de nota previa al comienzo de la novela *Ciudad sin ángel*. Adoum señala que el origen de *Ciudad sin ángel* se sitúa en la novela *Entre Marx y una mujer desnuda*:

El hecho de que Bichito, personaje principal de *Entre Marx y una mujer desnuda*, se hubiera quedado en los márgenes en lugar de ocupar, por derecho propio, todo el espacio contenido entre las dos tapas, lo que determina la presencia tenaz de la ausencia, me llevó a escribir *Ciudad sin ángel*. (2005, 9)

El personaje Bichito, voz desplazada a los márgenes de la narración, no se convertirá posteriormente en un personaje de *Ciudad sin ángel*; Bichito es el tema en sí mismo de la novela. La presencia-ausencia permanente de Bichito se proyectará como el tema de la presencia-ausencia en las relaciones de Bruno, AnaCarla, Karen, a la sombra del abandono y de las desapariciones. La ambigüedad del desaparecido, consecuencia de las persecuciones de las dictaduras militares en Latinoamérica, en donde no está confirmada ni su vida ni su muerte. Bichito, AnaCarla, Karen, Bruno, el “autor” de *Entre Marx y una mujer desnuda* son personajes que en su presente evocan, reconstruyen, imaginan y reclaman un pasado distinto. Desde el presente incompleto, determinado por la ausencia de personajes que simbolizan colectivos marginados y violentados, se construye una evocación de lo que debería en verdad ser el presente en la voz de los que quedan, de los que atraviesan la desesperación.

Sören Kierkegaard en su *Tratado de la desesperación* señala que “el presente se diluye en el pasado real y en cada instante de la desesperación, el que desespera arrastra todo el pasado posible como un presente” (2007, 25). Esto se ejemplifica en *Ciudad sin ángel* cuando los personajes Bruno y Karen,

en el presente narrativo, se apropian de la idea de una AnaCarla torturada y desaparecida hace varios meses atrás. Desde la confrontación, el narrador —la Voz— expone su postura frente a la dualidad de los personajes ausentes en el pasado y, a la vez, imaginados en el presente:

Y me dolían las noticias que les llevaba, pero habría sido peor callar, mentirles, dejarlos convertidos en estatuas por dentro, entonces sí para siempre. O habría tenido que deshacer la biografía con tanto esfuerzo escrita —recuérdese, para que AnaCarla no muriera del todo o no todavía—, con lo cual no habría nacido ni vivido. Y no me atrevería a ser mensajero de ese futuro de ambos que para mí era un pasado presente. (2018, 168)

Las obras de Jorgenrique Adoum deambulan sobre una geografía recurrente: Latinoamérica, Ecuador, el lugar —no lugar— del exiliado, la tierra en sí misma como pertenencia del ser humano. El tratamiento que le da al tiempo, de igual manera, ronda sobre períodos reiterativos: colonización, primera mitad del siglo XX: luchas sociales; dictaduras militares en la segunda mitad del siglo XX y dos referencias histórico-míticas: el hombre de Punín y los amantes de Sumpa.² Este conjunto de espacios y períodos serán reiterativos y se conectarán temáticamente, a través del gesto de la escritura que permite dar voz a los que no tienen la posibilidad de dar su testimonio. El conglomerado de espacios y períodos no busca crear un orden lineal de entendimiento de estos temas, más bien, a través de su amalgamiento intertextual se da énfasis a esa construcción propia que describe-crea un presente narrativo. En *Ciudad sin ángel* la Voz da cuenta de la intención que tiene Adoum con su obra: “De modo que decidí borrar las huellas de la cronología, abolir el tiempo y traerlos a hoy día, ponerlos de golpe frente a una realidad imaginada, haciendo que la estatua que formaba en la playa se moviera y salieran de ella las palabras que esperaban, endurecidas también, de ser oídas” (2018, 168).

Genette, para explicar la paratextualidad, clasifica a los paratextos como “los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta” (1989, 11). Para entender la creación de Bichito como per-

-
2. El hombre de Punín es un hallazgo arqueológico del cráneo de una mujer, encontrado en la Quebrada de Chalán en Riobamba en 1923. A través de la prueba de radiocarbono se determinó que vivió hace 4990 años aproximadamente. Los amantes de Sumpa son, de igual manera, un hallazgo arqueológico en la Península de Santa Elena de dos esqueletos en actitud amorosa que datan entre 5000 a 7000 años de antigüedad.

sonaje es necesario orientar el hilo de lectura hacia la poesía de Adoum. En 1968, es decir, ocho años antes de la publicación de *Entre Marx y una mujer desnuda*, se publicó el poemario *Curriculum mortis*. Este poemario incluye un poema titulado “It was the lark, Bichito, no the nightingale”,³ al que reconozco como el origen, al menos en lo que pude rastrear en sus publicaciones, del término y del personaje Bichito. Este poema condensará la temática, en breves rasgos, de lo que serán posteriormente uno de los temas recurrentes en su escritura: el ser humano desplazado geográficamente, temporal y políticamente de donde debería pertenecer:

No es fácil ser feliz: primero, no nos dejan
y, quién sabe, será también la falta de costumbre
o tal vez haya que aprender, pero cómo, desterrado.
Metí amor en esa habitación de cejijunto,
en esta sólida soledad que debo hacer a un lado.
pues no cabemos ya los dos al mismo tiempo,
más parece que hubiera que aguantar toda la vida,
hacer cola en el mundo, esperar que los demás
pasen primero a casarse o comer o a sus negocios,
para empezar a vivir sin sentirse culpable,
conmutándome a tu lado la pena de durar. (Adoum 1992, 267)

El descontento por la realidad provoca en la escritura de Adoum la posibilidad de crear un espacio restituyente. La escritura es la geografía personal donde el autor puede desplegar su catálogo de espacios, períodos y temas de una manera indeterminada y dando así la importancia final al acto melancólico de escribir la otra realidad. Roger Bartra señala:

Se podría decir, por lo tanto, que nos encontramos en un terreno fragmentado y lleno de incoherencias, un espacio cruzado por vestigios del pasado y sombras del futuro. En este territorio, el llamado a acercarnos a las cosas y a los cuerpos, así como a rechazar los significados para poder palpar los objetos, resulta un atractivo para muchos. Es seductor el sabroso aroma de un suave irracionalismo pesimista que denota la presencia de un profundo descontento que no es fácil de asir. (2017, 20)

3. El título de este poema es una variación de una frase de los diálogos de *Romeo y Julieta* de Shakespeare: “It was the lark, the herald of the morn, no nightingale”.

En el rastreo de conexiones textuales es oportuno la relación entre varios poemas de *Prepoemas en postespañol* (1979) con las dos novelas y la creación de términos, nombres afectivos que van construyendo el concepto de los personajes ausentes: Bichito-AnaCarla. En *Ciudad sin ángel*, tanto Bruno como Karen se refieren a AnaCarla como la “Bella”. Este término denota el afecto y cercanía que tienen por AnaCarla aun cuando se interponga entre los dos: “Karen solía decirle, como bromeando: ‘Vas a ver, un día la Bella entrará por esa puerta y tú me dejarás caer como a un par de calcetines viejos’, pero sin imaginar jamás que vendría así, a interponerse, desde esa posición de fuerza absoluta que confiere la muerte, entre los dos” (2018, 20). Adoum en el poemario *Prepoemas en postespañol* crea “Recuerdo de la Bella”, poema que, con la alteración del lenguaje característica del autor, evoca la ausencia de la persona amada, convirtiéndose —en el momento que se lee la obra de Adoum a través de las conexiones mencionadas— en un complemento poético de la situación de pérdida que atraviesan tanto Bruno como Karen en *Ciudad sin ángel*:

después añísimos de quizases talveces ojalases
no quedan sino porqués nuncamases y tampoco
ya jamasmente la ísima
ya sólo la escorpiona
parasiempremente no sida
el puro postamor casi imamor amortajado
en la subalma o la desvida
diciembremente terminado. (1992, 313)

De igual manera, existe entre *Prepoemas en postespañol* y *Ciudad sin ángel* una conexión intertextual. Genette señala que la intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos; es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (1989, 10). En el poema “Mal de la tierra”, Adoum imagina la parte inferior de una mujer como si fuese un mapa de Sudamérica:

sudamérica otra de tu cadera izquierda para abajo
quién acaricia tu Brasil desangular y ascua
quién te besa la sal húmeda de tu norte de chile

y yo bestialmente mal más mal peor o pésimo
trasterrado de un continente del otro desterrado. (1992, 305)

En la novela *Ciudad sin ángel*, Adoum retoma la imagen del continente metaforizado en el cuerpo femenino —¿o al revés?—. Bruno en sus años de exilio en París, cuando sostiene una relación amorosa con AnaCarla, pinta el cuadro al que titula “Sudamérica personal”. La descripción del cuadro es una trasposición desde el registro poético hacia el narrativo:

“La colita, ¿tan puntiaguda?”, dijo AnaCarla. “Es por culpa del Brasil”, dijo él, acariciándole la costa atlántica. “Y la guata, supongo que por culpa del Ecuador y Perú, como si estuviera encinta”, concluyó ella riendo. La mano abriría ahora un canal entre los dos litorales, subía y se adentraba en aquello que en la pintura se había convertido en los salitres de Chile, mientras la lengua recorría el cuello, que no estaba en el cuadro”. (2018, 16)

La idea del cuerpo del ser amado —y perdido— surge en Adoum como un espacio de existencia, gesto de querer habitarlo como un idealismo geográfico y poético. Sin embargo, tras la noticia de la muerte de AnaCarla, Bruno retorna al cuadro y lo altera, añadiéndole en la pintura la representación de un alambre con cruces negras alrededor de los muslos. El cuerpo del ser amado, en primer lugar, es un espacio de deseo; luego, el cuerpo del ser perdido será el espacio desde el cual se representa la muerte en el continente. Las cruces son la escritura gráfica de los torturados, violentados y desaparecidos en Sudamérica: “Bruno se aleja del cuadro, se sirve más whisky, ya sin hielo ni agua, mientras juzga la calidad del alambre y pintando crucecitas negras en la parte posterior de la rodilla, dentro del espacio cercado por las púas, ‘Así es ahora, dice, alcohólico’” (2018, 52).

Conocemos, a través del paratexto que cumple con la función de nota introductoria a la edición de las *Obras (in)completas*, que *Ciudad sin ángel* fue escrita en 1992 en Santiago. Los personajes realizan un viaje desde Quito hacia la Península de Santa Elena con el objetivo de contemplar a los Amantes de Sumpa. Bruno concibe esta visita como la idea necesaria para dar un cierre al duelo por AnaCarla y le lee el siguiente texto poético:

Entendámonos:/ vivo en un mundo de viejas con sombrero en automóviles sucesivos,/ mientras al que espera el autobús en la lluvia otros empujan,/ soy contribuyente y ciudadano, estoy gastado/ y eso se ve en la fatiga con que entran a mis ojos cada día en mis zapatos;/ vivo en una época de píldoras para dormir y adelgazar, para tranquilizarse y morir a domicilio,/ de plásticos y de pieles, de corbatas y conservas/ y de una basura mundial que vaga de ola en ola en ola errante,/ y en que ya nadie muere amando en la literatura./ Por eso cuando digo amor en cualquier idioma,/ es como

si hablara una lengua diferente/ y no saben y buscan y me indican,/ en la ciudad que llevo doblada en el bolsillo, para cuando se ofrezca,/ dentro de un círculo rojo un banco donde hay un espectáculo erótico automático,/ con crédito y cajero diferido./ Entonces vengo a la península como un océano de lija/ y aquí me resucita la ternura. (2018, 212)

Un año después de escrita la novela, en 1993, Jorgenrique Adoum publicó el poemario *Un amor desenterrado*. Este poemario realiza una crítica del amor, relaciones sociales y comparación con el presente a través de la metáfora de los Amantes de Sumpa como los seres humanos que alcanzaron el amor —y muerte— idealizado: “Se escogía (“quiero morir contigo”) a la persona/ con la que uno iba a vivir toda la muerte,/ náufragos intrusos en el subsuelo para ver desde abajo/ cómo anda el pobrecito amor fugaz en el país de arriba” (1995, 15). Este poemario finaliza con la voz poética citando los mismos versos con los que Bruno cierra su duelo en *Ciudad sin ángel*. Es decir, existen relaciones transtextuales de *Ciudad sin ángel* hacia atrás, en el rastreo cronológico de la obra de Adoum; pero así mismo, existen relaciones que ubican *Ciudad sin ángel* como el hipotexto de otras publicaciones posteriores como *El amor desenterrado* y el libro de relatos *Los amores fugaces* cuyo subtítulo es *Memorias imaginarias*. La reiteración temática, así como las relaciones transtextuales son para mí determinantes en la comprobación de cómo la escritura es un acto autobiográfico en la obra de Adoum.

Del libro de relatos *Los amores fugaces* quiero establecer la conexión transtextual a través de las temáticas tanto de la pérdida y de la escritura como posibilidad de invención —recuperación en un espacio imaginario— del objeto ausente. El narrador-autor de los relatos rememora los acontecimientos suscitados en el pasado: las rupturas y rechazos de mujeres; pero al momento de alterarlos en la escritura, convierte los recuerdos en una creación ficcional, distinta de lo vivido, y ubica a las mujeres con las que no se pudo relacionar a plenitud en un presente literario, vivo; esa otra realidad que, en este caso, es más íntima en la vida de Adoum: “He rehecho, mucho después, el recorrido de aquella noche: tenía razones para recordarlo nítidamente, aunque poco veía el paisaje por mirarla a ella por todos lados, pero a veces se me ocurre que lo he inventado, como si hubiéramos ido a pasear nuevamente por allí” (1999, 69).

Mi intención ha sido ubicar a *Ciudad sin ángel* en un lugar protagónico y estratégico que permita dialogar hacia atrás y hacia adelante en la cronología de la obra de Adoum. Son evidentes las conexiones y a la vez permiten configurar un conjunto de espacios, períodos temporales y motivos que resignifican

cada publicación el tema de la presencia y ausencia, de lo hablado y lo silenciado, de los vivos y los desplazados.

LA ESCRITURA COMO ACTO DE RESTITUCIÓN DEL AUSENTE

La melancolía, para comprobar al mismo tiempo que, si bien no hay escritura que no sea amorosa, tampoco hay imaginación que no sea, de manera abierta o secreta, melancólica.

Julia Kristeva, *Sol negro: Depresión y melancolía*

Las capas de pérdidas hacen que la vida parezca fina como el papel.

Chimamanda Ngozi Adichie, *Sobre el duelo*

La escritura narrativa de Adoum está atravesada por la dualidad complementaria melancolía-duelo, desde una lectura que diferencia entre la diégesis y la acción de escribir en sí misma. Es decir, por un lado, las diégesis de su narrativa abarca una intención discursiva, ficcional, estética y temática; mientras que la escritura —y las reflexiones internas que hacen los narradores-autores y autobiográfico en torno a la acción de escribir— evidencia la posibilidad de llevar a un plano real y crítico lo que contienen las diégesis.

Considero que el acto de escritura en Adoum se propone como una acción contraria a la muerte. Si los contextos sociales y políticos de las narraciones están enmarcados en sistemas autoritarios, dictatoriales y perseguidores, la escritura surge para Adoum como una necesidad revolucionaria que permite dar —en la literatura: en la creación de la otra realidad— vida a quienes fueron silenciados, asesinados u olvidados del pasado. George Steiner señala en *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*: “La creatividad humana, la vivificadora capacidad de negar los dictados de lo orgánico, de decir no incluso a la muerte, depende íntegramente de pensar y de imaginar contractualmente. Inventamos modos alternativos de ser, otros mundo utópicos o infernales” (2014, 40).

Los acontecimientos narrativos que se presentan en las dos novelas, *Entre Marx y una mujer desnuda* y *Ciudad sin ángel*, así como en el libro de memorias *Los amores fugaces* y el conjunto de su obra relacionada con períodos y geografías particulares, no pueden ser considerados utópicos. Desde la lectura

de Steiner puedo decir que la escritura de Adoum sí plantea mundos infernales desde el sentimiento de pérdida del otro ante situaciones extremas vividas en Latinoamérica, como el caso de dictaduras y sus implicaciones sociales.

La escritora mexicana Cristina Rivera Garza, en su texto *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) propone la escritura como un reconocimiento del otro ausente, asesinado, desaparecido, olvidado. Si bien la propuesta de sus textos ubica el dolor como respuesta al contexto de violencia de México a partir de la guerra Calderonista 2006-2012, considero pertinentes y cercanos a lo que los personajes y narradores de Adoum atraviesan en su estado neurótico de invención de sus objetos de amor perdidos: AnaCarla, Bichito, las mujeres de las memorias. La escritura, por tanto, surge para representar la experiencia del dolor, pero también está asociada con el doliente, con el acto de condolerse y, finalmente, con el duelo.

La escritura para Adoum no queda estática en la invención de los ausentes, busca ubicarlos en un espacio literario como entes vivos que dan testimonio de lo sucedido en los contextos sociales y políticos de cada texto. La intención de Adoum es, a través de la percepción teórica que utilizo en esta investigación con Rivera Garza, ubicar al dolor que siente el ser humano por la pérdida del otro como el motivo de una escritura que confronte, desde el registro de la literatura, las estructuras de poder hegemónico. Rivera Garza señala:

Quando no solo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario alcance a los sin nombre y los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, nos volverá más humanos. (2011, 158)

Finalmente, para complementar esta posibilidad de la escritura como un espacio de reconocer al Otro ausente, quiero citar lo que Adoum señala en el prólogo de su libro de testimonio *De cerca y de memoria* al referirse a la novela latinoamericana de la segunda mitad de siglo XX: “Algo de cuanto aquí se consigna puede ser útil para la evaluación de un momento estelar de la literatura latinoamericana que asombró al mundo, de sus recodos amargos, de la sangre vertida de que da cuenta; algo también para situarla fuera de los libros

y devolverla a la vida humana y cotidiana de quienes, pueblos e individuos, la crearon” (2005, 12). *

Lista de referencias

- Adoum, Jorgenrique. 1992. *El tiempo y las palabras*. Quito: Libresa.
- . 1995. *El amor desenterrado*. Quito: El Conejo.
- . 1999. *Los amores fugaces*. Quito: Seix Barral.
- . 2005. *Obras (in)completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2007. *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito: Eskeletra.
- . 2018. *Ciudad sin ángel*. Quito: Archipiélago.
- Bartra, Roger. 2017. *La melancolía moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Kierkegaard, Sören. 2007. *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires: Gradifco.
- Rivera Garza, Cristina. 2011. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus.
- Steiner, George. 2014. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

**La gramática del cuerpo:
dolor, placer y maternidad en *Sanguínea***

*The Grammar of the Body:
Pain, Pleasure and Motherhood in Sanguínea*

JULIA RENDÓN ABRAHAMSON

Investigadora independiente

Quito, Ecuador

sanrendon@me.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4832-4659>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.7>

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En la novela *Sanguínea* (2020), Gabriela Ponce logra la “escritura con el cuerpo”. Lo hace mediante la admisión de fluidos, sobre todo de la sangre menstrual como forma de afinar el sentido y lo escrito. Lo sexual y erótico también juegan un papel importante para encontrar un lenguaje particular que crea una gramática del cuerpo. La maternidad es otro de los elementos que permiten pensar la corporeidad como forma de lenguaje y al mismo tiempo como configuración del espacio. El cuerpo es un espacio en sí mismo en esta novela donde la narración parte de un flujo de conciencia de la protagonista.

PALABRAS CLAVE: novela, maternidad, cuerpo, fluidos, menstruación, escritura, sexualidad, mujer.

ABSTRACT

In the novel *Sanguínea* (2020), Gabriela Ponce, achieves “writing with the body”. She does it through the admission of fluids, especially menstrual blood, as a way to refine meaning and writing. The sexual and erotic also play an important role in finding a particular language that creates a grammar of the body. Motherhood is another element that allows us to think of corporeality as a form of language and at the same time as a configuration of space. The body is a space in itself in this novel, where the narration starts from a flow of consciousness of the protagonist.

KEYWORDS: novel, motherhood, body, fluids, menstruation, writing, sexuality, woman.

Porque los poros o la tinta son una misma cosa

Luisa Valenzuela

PONER EL CUERPO en la escritura. Insertar la escritura en el cuerpo. Dos revelaciones que me interesan ahondar y que aparecían a cada instante durante y después de la lectura de *Sanguínea* (2020) la primera novela de la escritora, académica y dramaturga, Gabriela Ponce.

La novela se centra en la voz de la narradora, en primera persona, quien, al separarse de su marido, intenta seguir adelante como puede. De aquí que *Sanguínea* sea un texto que merece ser referido de varias formas: doloroso, urgente, aplastante o directo, pero la palabra a la que yo siempre termino remitiendo es: cuerpo.

La dolorosa ruptura de su matrimonio pone a la mujer en un estado de fragilidad y un afán casi desgarrador y urgente de sentir de una manera salvaje. Por ello, vive una serie de relaciones que le sirven para llegar a sí misma e intentar salvarse. Es mediante el registro de su flujo de conciencia que nos

acercamos a la crisis que deviene, para esta mujer en particular, el enfrentar el fin de su matrimonio.

A través de una nueva relación con un hombre desconocido que vive, según la narradora, en una casa-cueva, y que es presentado desde el inicio de la novela, reconocemos el deseo de la mujer como algo vital. Con él se deja introducir completamente en lo sensorial, gozar de su propia sexualidad a pesar de seguir en un estado adolorido por la ruptura de su matrimonio. En ese deseo de experimentación, la mujer acoge los fluidos, sobre todo la sangre de la menstruación, como forma de afinar el sentido, la percepción de sí misma y su situación. Lo sexual y lo erótico son fusionados con procesos biológicos que nos reafirman animales. De aquí que el lenguaje se sienta también, en muchas partes del texto, salvaje, descontrolado y animal a pesar de no perder un cierto tono poético. Con ello desde el inicio del texto existe una percepción de que la mujer se está fusionando con la naturaleza, con esa casa-cueva a la que acude para buscar formas de amor, sexo, placer y diversas otras sensaciones. Así, se cuenta sin tapujos, moralismos o silencios, cómo esta mujer intenta salvarse.

Sanguínea es un decir por los poros del cuerpo de quien narra. En su proceso de separación es empujada a mirar, específicamente los huecos o poros de ese cuerpo, desde donde entran y salen dolor, placer y afectos. Así, desde la primera página, nos encontramos con ella en unos patines, roces de manos que erosionan la piel, güisqui, deslizamientos vertiginosos. Todo ello expuesto como una indicación de que el vértigo recorrerá la obra de principio a fin.

El desplazamiento de la mujer permite conectar con una variedad de sensaciones, olores, imágenes, sonidos que expanden la lectura más allá del plano del papel. Alejada de cualquier tabú, la prosa trasciende la página, el lenguaje logra ir por capas hasta lo más profundo: de piel a músculo a hueso a sangre. Capas que me llevan sin atajos al poema de Alejandra Pizarnik:

SÓLO UN NOMBRE
 alejandra alejandra
 debajo estoy yo
 Alejandra. (2016, 65)

Tuve la necesidad de insertar el poema de Pizarnik en esta parte central de la hoja porque me parece que puede servir como una médula por la cual atravesar la obra de Ponce. La narradora en la novela va traspasando capas, abriéndose poros, dejando entrar y salir, y levantando sedimentos corporales para encontrarse cara a cara con ella misma. Vive a través de lo sensorial en

el cuerpo, de esa corporeidad en encuentros con otros, pero finalmente, en encuentro consigo misma.

EL LENGUAJE DEL CUERPO

Escribir con el cuerpo es una frase que se escucha mucho y se plantea frecuentemente en el análisis y la crítica de las escrituras contemporáneas. Esta escritura con el cuerpo me insta a indagar un poco más para poder seguir la reflexión de la novela:

Al escribir con el cuerpo también se trabaja con palabras. A veces formulas mentalmente, otras apenas sugeridas. Pero no se trata ni remotamente del tan mentado lenguaje corporal, se trata de otra cosa. Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario. (Valenzuela 2018, párr. 7)

Luisa Valenzuela habla de la escritura del cuerpo como una libertad que es, en esencia, un acto literario. La experiencia grabada en el cuerpo podrá devenir literatura si el cuerpo mismo se deja afectar por la experiencia. Para que entre, es necesario abrir los poros, la piel. Y esto es precisamente lo que hace el personaje principal de *Sanguínea*. Es a través de su cuerpo que ella puede experimentarse a sí misma. Los fluidos son parte de lo que es, con los que ella se reconoce en el dolor y en el placer, en las relaciones con los otros. Buscar unas palabras que hablen del cuerpo y desde el cuerpo es buscar una gramática, ir más adentro en esa profundidad de la carne, de la materialidad desde donde puede salir la escritura.

En ese pensar o escribir con el cuerpo aparece una motivación que guía el interés de reflexión de la mujer de *Sanguínea*. La escritura, en este sentido, se convierte en algo vital. El cuerpo mismo con sus fluidos, movimientos y formas cambiantes constituye un lenguaje, o quizá varios lenguajes, con los cuales nombrar el extrañamiento, los afectos, el dolor, el ser animal:

Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora. O, para decirlo de otra forma, se accede al orden de lo simbólico y esa es la búsqueda y esa es la lucha. Lucha más que nada contra las propias barreras de censura interna que suelen parecernos infranqueables, sobre todo para nosotras, las mujeres, que hemos recibido tanta orden negativa, tantas limitaciones. (Valenzuela 2018, párr. 52)

Sostengo, entonces que, en *Sanguínea*, Gabriela Ponce escribe con el cuerpo no solamente porque habla de él, sino porque se siente una libertad que le permite luchar con esas barreras de las que habla Valenzuela, con esos temas que no se tocan por acusados de muy “femeninos”, “cursis”, “sin importancia” o “domésticos”. ¿A quién le interesa hablar de la menstruación en un mundo patriarcal, capitalista y salvaje? La menstruación, la sangre y fluidos del cuerpo que relata la narradora de *Sanguínea* no son temas para la “alta literatura”. Las telenovelas, tampoco.

Ponce grita que sí, ¿por qué no? Que lo cursi se reivindica, que la sangre se sostiene porque es la que da vida y la que sostiene la vida. Que los fluidos son importantes mirar, como se mira a un río, porque mirar el río recuerda que hay un fluir, que hay un ciclo y que no estamos separados totalmente de lo animal, de lo natural. Va contra la hegemonía del humano, de lo antropocéntrico. Somos animales, sangramos, babeamos, goteamos y alimentamos a nuestras crías con nuestra propia leche producida por nuestros propios cuerpos. Entonces, las cuerpas¹ no son solo agentes de producción en este mundo capitalista, son sintientes, sangrantes, amantes y generadoras de placer:

Él no prendió la luz, solo me besó los pezones y me besó los muslos y saboreó la vagina sangrante y con esa sangre volvió a mi boca y me siguió besando con una suavidad que yo no había conocido antes —puta ternura que a sorbitos va tragándose lo que queda de mí: vergüenza por los huesos y las piernas flácidas—. [...] Me quedé parada, semidesnuda en patines, sintiendo el aire helado atravesarlo otra vez todo. El desamparo como un vaho blanco entrando por mi ano y los efectos del éxtasis que, como olas, regresaban a mi pecho pidiendo otra vez, por favor, dónde está el resto del cuerpo —hueso, carne y sangre. (Ponce 2020, 12-3)

La sangre nombrada no es solo una excusa para dar vida a una trama, es un crear la gramática del cuerpo que permite sacar barreras y, sobre todo, dar fluido a las introversiones que vive el personaje. A través del encuentro con el otro, de su propia sangre en encuentro con el otro, la mujer puede sentir pulsiones que le invitan, nuevamente, a levantar capas, y encontrarse con ella misma. Es así que la lectura se vuelve paradójica en cierto sentido, pues es aplastante y luminosa, y también necesaria. La palabra del cuerpo urgente te fricciona hasta los huesos.

1. Me permito, sí, me permito decir cuerpas en este análisis porque viene tan bien y porque somos cuerpas además de cuerpos.

CUERPO TEATRAL

Seguimos a la narradora en sus pulsiones eróticas que están totalmente ligadas al dolor también, y en este seguir, se erige una lectura surcada no solo a la cabeza/razón sino a todo el cuerpo. *Sanguínea* no es tanto una novela de trama (aunque sí la tiene), sino de un nombrar el cuerpo y en ese nombramiento quien lee se ve apelado corporalmente también. La narración que va de espacio en espacio afecta los propios poros y densidades.

Es quizá por la formación misma de Ponce en la dramaturgia, que considero que ha trabajado los espacios como contenedores de cuerpos visibles de una forma teatral. La autora es directora de teatro formada en Southern Illinois University Carbondale y también ejerce de profesora de artes escénicas en la Universidad San Francisco de Quito. Además, es parte del colectivo Mitómana/Artes Escénicas y cofundadora de Casa Mitómana, invernadero cultural.

La experiencia en la dramaturgia de Ponce se vuelve importante en la lectura de *Sanguínea*. La acción está depositada plenamente en la voz de la narradora que hace avanzar el relato con riesgo y también fluidez de desplazamiento de un lugar a otro. Es una escritura teatral porque toca el cuerpo. El texto logra levantarse del plano, se metaforiza y deja seguir un escenario.

Por ello quizá me pasó, en muchas instancias de la lectura, que fui siguiendo a este personaje y específicamente la materialidad de su cuerpo. Imaginaba (figurativamente en ciertas partes y de forma difusa en otras) por dónde se movía y, luego, el texto me llevó a un espacio teatral donde podía ver actores que se perfilaban en otros planos que también constituían una gramática del cuerpo. Por allí, tal vez, nace este sentimiento que tengo de que esta es una escritura del cuerpo teatral, porque, así como cuando vamos al teatro, es un relato que se levanta del papel y te hace sentir las palabras.

Hay algo específico de la novela y es que no solo piensa la corporeidad con las formas de configuración del espacio, sino que el cuerpo es un espacio en sí mismo. Es a través de él que se experimenta dolor y todos los demás sentidos que dan curso a esta escritura fluida. Aunque se desplaza en varios espacios que dan cabida a la configuración del personaje y sus acciones, no es referido ni constituido a través de esa retórica del espacio únicamente. Se constituye en espacio; por ello, pienso que es acertado hablar de una gramática del cuerpo en la novela.

El vínculo cuerpo y espacio admite el procedimiento de lo erótico y doloroso como opciones de literatura, escritura y vida. La corporalidad no se calla en la novela, es un espacio mismo que da forma a la palabra, a los fluidos y a la materialidad de la carne.

NARRAR EL DOLOR

porque la memoria está preñada de imágenes que al mínimo roce con la materia se presentan ante uno con la devastadora realidad de la ausencia, que siempre va a faltar. Esa nostalgia te ataca el resto de la vida y el mechón de pasto es huella que esconde el bosque bajo los pies [...]. El cuerpo golpeado por las punzadas de esos rastros haciéndose llaga. Esa herida es la que corresponde. [...] ese dolor que no me abandonaría nunca más era, finalmente, algo mío, algo que con esfuerzo yo había alcanzado. El encuentro con el hombre de la cueva ni atenuaba el dolor ni lo borraba, era una verificación de las posibilidades de la pérdida, del desamor y del deseo. (Ponce 2020, 29)

El dolor en la novela permite plantear posibilidades para volver a la experiencia del cuerpo y así narrar accediendo a las formas literarias que erigen un lenguaje materia-masa. Es a través de la vivencia que se registra la experiencia del dolor y es un proceso que plantea un horizonte de posibilidades para nombrar fluidos, partes, sentires táctiles y de vacío también. Se habla a través de las experiencias y vivencias que permiten percibir la corporalidad como células, fluidos, huesos, músculos y órganos, pero también el vehículo para poder narrar(se).

Usar un lenguaje que encarna y expresa la vivencia del cuerpo sin callarlo ni reprimirlo le da acceso a las posibilidades de las formas literarias que van creando un registro que se deja afectar completamente por el extrañamiento. El dolor se explora desde un lugar de vulnerabilidad extrema, desde un espacio de pérdida. Y en ese espacio de dolor, existe un cuerpo que sigue viviendo a pesar de todo. La menstruación lo afirma, quizá por ello es tan mencionada al inicio de la novela, quizá por ello también el título de la obra. El caos de este cuerpo que insiste en sobrevivir logra trabajar la palabra que no conviene a normas o reglas, sino al deseo de no callar.

A través del extrañamiento se incorpora la experiencia del cuerpo y la lengua, y que pareciera responder a las incógnitas de la autora sobre cómo encarnar el dolor como materia en la escritura. Porque nombrar las vaginas

sangrantes no es un mero capricho en la novela, es posibilitar la forma de acceso a esa experiencia de dolor que no es solo lenguaje, sino materia. Sanguínea porque el líquido rojo la atraviesa de pies a cabeza y también como forma de nombrarse doliente, mujer que menstrúa, ciclos de vida.

En la experiencia de dolor que entraña siempre la separación (del esposo, del amante, de la amiga, del hijo) se traza lo que da soporte a un cuerpo que amenaza con seguir existiendo a pesar de todo. A pesar del dolor, sigue deseando. Sigue sangrando, secretando babas, sudor y luego leche. Su materialidad existe, a pesar (o a través) de todo, y es con ello que la autora logra el lenguaje que da cuenta de la experiencia dolorosa.

EL PLACER QUE HERMANA AL DOLOR

Nombrar los fluidos es una forma de nombrar el placer que experimenta la narradora, un sentimiento que está estrechamente ligado al del dolor y que de ninguna manera pretende la autora separarlos. La sangre y el semen se nombran, no como metáforas sino como materia con la cual se construye la novela misma y que dan cuenta de la experiencia de la narradora, su desgarramiento, deseo, placer y dolor.

La novela inicia con una patinadora que en el deslizarse da vértigo. No se queda quieta y encuentra unas manos. El tacto, la piel de esas manos que se agarran, despliega placer y adrenalina: tomar un güisqui, llegar a la cueva, ser penetrada. La narradora siente el goce helado en su coxis, quiere llenar sus poros, no sentir el vacío a pesar de patinar en un espacio que a nosotros como lectores nos deja sin piso:

Nos sentíamos como un solo cuerpo —hueso, sangre y carne— que se desmembraba por instantes, para volver a unirse por la irremediable necesidad del tacto. Nos agarrábamos las manos y las cinturas y el pelo largo que era rubio, negro, dorado, rojo. Nuestros ritmos estaban acompasados y, de vez en cuando, nos tocábamos los labios, nos rozábamos las tetas. (Ponce 2020, 11)

Hueso, sangre y carne, son nombrados varias veces en la novela. Son esas capas por donde pasa el placer, y también el lenguaje que levanta vetas y da cuenta de sentidos que parecen desmenuzarse cuando algo presiona hacia

adentro. La búsqueda de placer llena a la narradora por momentos, pero no es una forma de evasión sino de sentir con todas sus fuerzas.

EL ESPACIO PARA VOLVERSE CUEVA

Para mostrar el placer, Ponce también recurre al espacio: la cueva. Ese lugar adonde llega la mujer para llenar los poros no es solo un terreno que va habitando, más bien esa misma tierra la habita a ella. La naturaleza forma parte del espacio de placer. La cueva es “cada vez más agreste, le crecían cuerpos y crestas de tierra que se hacían polvo” (2020, 16). La mujer se vuelve musgo porque su cuerpo no está separado del espacio ni de la naturaleza. La materialidad es un percibir que se acrecienta en niveles altísimos a causa del placer.

El volverse musgo me remite, en cierto sentido, a la escritura de Cristina Rivera Garza (2017) que trabaja con cuerpos y materias colindantes para que las palabras superen su condición de estar únicamente en el plano del papel. La escritura que se construye al moverse y desplazarse como lo hace la patinadora de *Sanguínea*, se mete por los poros de las manos que sostienen el libro para leerlo. En *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Rivera Garza escribe:

Caminamos hacia la montaña. [...]. Caminamos en sueños siempre hacia la cima. Las plantas de los pies sobre las plantas de la tierra. Las falanges presionando. Los metatarsos. Los huesos cuneiformes a la mitad del pie. Nuestros tobillos. El astrálogo, ese hueso de seis caras de donde surgió el dado, se articula a la tibia y a la fíbula mientras avanzamos mientras seguimos avanzando. Éste es el tendón de Aquiles contra la tierra. Un montón de ligamentos, cartílagos, huesos, movimiento. Este es un paso dentro de una palabra que significa ‘veinte montañas’ en náhuatl. (2017, 217)

Ponce nombra más cerca de los fluidos que de los huesos, pero, como Rivera Garza, también nos acerca a una realidad del cuerpo como materia prima encarnada en palabras. Es solo con el nombrar de los fluidos que puede dar cuenta del placer extremo de la narradora, y de esa fusión del cuerpo tan nombrado con la naturaleza. La mujer no camina por la montaña plantando bien los pies como la de Rivera Garza, más bien se convierte en la montaña, en el musgo, en un ser lleno de erotismo que puede tener orgasmos mientras ve volar un murciélago dentro de esa cueva de protección a la que acude para llenarse.

REITERACIÓN

La mujer que se narra a sí misma con un flujo de conciencia está también buscando un lenguaje para poder hacerlo. De aquí que casi al final de la novela inclusive se haga el registro de un diario como experimento para encontrar una forma. Comprendido en este diario y alrededor de la novela, también se puede percibir la reiteración o repetición como método de entenderse a sí misma mediante un lenguaje de cuerpo que la habita.

Por medio de la reiteración, Ponce logra hilvanar un lenguaje donde caben dolor, amor, placer, cuerpo y maternidad. Las vivencias de la protagonista que se traducen en una escritura sin tapujos capaz de hablar sin frenesí sobre la mujer como ser animal.

Quizá el lenguaje pueda devenir protagonista del texto. Nombrarse así entera mediante flujos y afectos, relaciones, sexo y secreciones, es encontrar una forma nueva de convertir la lengua en propia. La mujer se está preguntando sobre cómo narrar el dolor de una separación y de un embarazo, y la decisión que debe tomar con respecto al acontecer madre.

La repetición dentro del texto se vuelve una pulsión. La necesidad de enfatizar el sentimiento, por más cursi que se muestre, inunda la prosa y resalta eso que le sucede al cuerpo. La narradora reitera una y otra vez su educación sentimental, tan plagada en los años noventa de las telenovelas, las canciones de pop en español, bien y graciosamente llamadas “música para planchar”. Con ello se inserta también la pregunta que debemos repetirnos, sobre todo en el ámbito académico, sobre la existencia de una alta literatura y una baja literatura. Quizá la pregunta se pueda responder leyendo esta novela.

DECLARAR COMO FORMA DE EXISTENCIA

La reiteración en *Sanguínea* es una forma de lenguaje. Si nos ponemos a pensar en las cosas que decimos a diario, nos daremos cuenta de que, por lo general, repetimos los mismos temas, hablamos sobre lo mismo, alimentamos todo el tiempo nuestra propia necesidad de conocernos. Esa forma de hablar, ese decir también puede ser, entonces, una forma de declarar nuestra propia existencia.

Durante mi estadía en Barcelona por tres meses, tuve la oportunidad de asistir al Festival Internacional de Poesía 2021. Allí, escuché el recital de una poeta de origen iraní radicada en Suecia, Athena Farrokhzad, que me conmovió de sobremanera y me hizo pensar muchísimo en una parte de *Sanguínea*. Hacia el final de la novela, la protagonista narra a su amigo M lo que siente por medio de frases cortas, fragmentadas y siempre precedidas por un *le digo*:

Le digo amo a este niño, sea varón o sea mujer, lo amo, quiero que viva.
 Le digo no puedo con él.
 No voy a poder.
 [...]
 Le digo ayúdame.
 [...]
 Le digo las dos personas con las que crecí están ahora muertas.
 Le digo mi abuela se murió apretándome la mano.
 Le digo cuando mi hermano murió comencé a patinar. Nunca he podido meterme al agua, siempre me aterró, pero navegar sobre agua congelada, concreta, me encantaba. Le digo los primeros patines fueron un regalo de mi papá, eran unos patines blancos que luego cambié por unos rojos y que son los que ahora tengo.
 Le digo ahora y viene la imagen de mis patines en el closet y siento que hay un lugar para mí y eso me tranquiliza.
 Le digo amaba la velocidad que alcanzaban los patines.
 [...]
 Le digo fui feliz cuando hice el amor por primera vez, fue con un patinador, pero luego la tristeza me sobrevino. (Ponce 2020, 132-3)

La protagonista habla de su historia por medio de la declaración: de lo que dice. Lo que habla, a su vez, se presenta como algo que empieza a cada instante, la voz inaugura una nueva entrada hacia su mundo interior.

De aquí que lo haya podido relacionar con la poesía de Athena Farrokhzad, particularmente su obra *Blanco de blanco* (2021). Dicho libro es un poema extenso sobre la migración y la guerra que se narra desde un coro de voces. Este coro se da porque luego del primer verso, el yo lírico se hace a un lado y aparecen las declaraciones, parecidas a las de Ponce, ya que casi siempre son intercedidas por el verbo decir. Así, los demás versos se inician con el decir de los cinco personajes que atraviesan el libro: “mi padre dijo”, “mi madre dijo”, “mi abuela dijo”, “mi hermano dijo”, “mi tío dijo”.

Lo que se “declara” en la poesía de Farrokhzad cuenta una historia familiar migrante que atraviesa las páginas hacia el cuerpo. Mediante esas de-

claraciones la autora cuenta una historia de dolor y presente que se entrelaza con otras historias que incluyen vivencias particulares, pero que en última instancia son universales. El conflicto no es solo el de la migración, la guerra y el dolor, sino también el conflicto de cómo encontrar una lengua que sea suya o cómo narrar en una lengua que no es suya completamente. En estos versos en particular la madre es la que declara:

Mi madre dijo: parece que nunca ha pasado por tu mente
que tu nombre es la cuna de la civilización
Mi madre dijo: La oscuridad de mi vientre es la única oscuridad que dominas
Mi madre dijo: Eres una soñadora nacida para transformar
miradas rectas en bizcas
Mi madre dijo: Si pudieras considerar las circunstancias como atenuantes
permitirías fácilmente mi inocencia
Mi madre dijo: Nunca menosprecies el sacrificio que hacen las personas
en formular verdades para ellas posibles de sobrellevar
Mi madre dijo: Ni siquiera al comienzo tu vida era viable
Mi madre dijo: Una mujer arrancó los ojos de su madre con los dedos
para que la madre se salvara de ver la ruina de su hija. (Farrokhzad 2021)

Todo lo que dice la madre en este poema de Farrokhzad es una declaración que atraviesa tanto la vida e historia de la hija como la lengua que cuenta una historia familiar. No solo eso, sino que también habla de la maternidad en términos corporales y atraviesa poros, se levanta del plano de la página. Ahora bien, cuando Ponce recurre al decir en esas tres páginas en las que declara, se genera una voz lírica que transmite una trayectoria vital de la narradora y cómo esa historia se enlaza a sí misma con otras: las del hermano, la abuela, las amigas, el patinaje, la maternidad, la paternidad.

Es realmente conmovedor que con aquellas pocas declaraciones, así como lo hace Farrokhzad, Ponce pueda salpicar de esa manera, con un lenguaje que cala hondo, la especificidad de lo que le toca vivir a aquella mujer en este proceso. Lo que logran tanto Farrokhzad y, particularmente en esta sección Ponce, es la extrañeza. La perspectiva sobre lo vital individual se observa desde otra mirada, otro cuerpo también. La narradora parece estar insinuando que la lengua es una forma de vida: a través de lo que digo puedo existir. Además, es con la lengua, con la forma de hablar que puede también contarse su propia experiencia.

EL DIARIO QUE ELIMINA LA CENSURA

La intimidad en *Sanguínea* quiere salir a flote, tener carácter público, luchar contra la censura. En este intento de lucha, no es sorprendente que la autora, al final del libro haya escogido el diario a manera de narración. Ponce ha tomado el recurso más íntimo para hacerlo público, eliminar la censura completamente, el miedo a ofender la moral.

En estas entradas la protagonista puede expandir la narración de sí misma y ese cuerpo cambiante embarazado como un último intento de salvarse. Así habla del bulto que ha crecido cuando se mira en el espejo o de cómo mirar a su amigo M mientras duerme crea una especie de lazo particular. También nombra cómo hace el amor con él, con ese cuerpo embarazado, cambiante. Ella narra, además:

Ayer, intentando meditar, me acordé de mi cuarto de infancia, cama, litera, cubrecama y cortinas de cuadritos cafés. Yo, subiendo en silencio las escaleritas de la litera para dormir junto a mi hermano, su cuerpo caliente, su paz. Su cuerpo ahora serán girones de carne y hueso mezclados con tierra. Gusanos comiéndose sus ojos azules. (Ponce 2020, 137)

Esa manera de narrar el dolor de la ausencia, la tristeza de la muerte, la añoranza de la persona que amaste viva, atraviesa no solo los huesos de la protagonista, sino de quien lee. Se nos ha invitado a pasar al rincón más doloroso e íntimo de esta mujer, se nos ha dejado atravesarlo sin ningún obstáculo, y eso es lo que más conmueve. A flor de piel la vivencia en el diario, la piel de gallina de quien lo lee.

La búsqueda de la intensidad de lo vivido por medio de la literatura aparece en el registro del diario como un deseo vital de decir y decir(se) una y otra vez para poder salvarse. No es azaroso que Ponce haya escogido este género para su narradora en el momento en el que vive un embarazo. Quizá con ello logra aun que la expresión de lo íntimo sea un esfuerzo por comprender ese momento del embarazo que está viviendo. La protagonista intenta escribir, dejar huella de ese momento particular que está atravesando.

CUERPO Y MATERNIDAD

Me permito una declaración que probablemente no sea cierta para todos los cuerpos, pero que yo la sostengo basada únicamente en la experiencia propia: creo que no hay cuerpo que sea el mismo después de haber cargado a uno, dos o varios bebés adentro. Y no lo digo de manera “romántica”. Llevar otro cuerpo adentro te transforma, quizá en un ser híbrido: un faro de abrigo, un cuerpo otro que ha sido caminado y transitado de una manera que deja huellas profundas.

El retrato que hace Ponce de ese cuerpo que cambia, un cuerpo en trauma, es genuino y crudo porque se deja tocar por el recuerdo y los afectos. La narradora reconoce un cuerpo creciente y recuerda su infancia al lado del hermano ya muerto que también le produce un dolor incesante. Regalar al hijo no la va a salvar de la mutación del cuerpo, de la leche que sale, de la reflexión continua de los fluidos, deseos y traumas que se van tatuando a medida que pasan los días hasta el parto.

Me parece acertada y dolorosa la decisión de Ponce de hacerle pasar por un parto a su narradora, pues es quizá durante el embarazo que los sentidos se afinan, que le prestamos más atención al cuerpo propio. Este transitar solo puede ser contado a través de un diario porque, al final, es demasiado personal concebir que un cuerpo puede cargar a otro en agua, en fluidos, en sangre. La sangre que permite reproducirnos, nacer, vivir. “Ahora soy yo la que me siento como una isla que está próxima a ser anegada por el mar. Mi cuerpo ahora es suyo y me asfixia” (Ponce 2020, 138).

La maternidad es puesta en contraste con la idea de ‘realización de la mujer’, al mismo tiempo que la propia experiencia no es negada. La decisión de regalar al hijo no quita la experiencia de materner. La novela termina con otro fluido: el de la leche que sale de las tetas, recuerdan que a pesar de no tener la boca que succiona, hubo un cuerpo que transitó por otro, que causó dolor y placer, desgarramiento, amor. Así, la sangre, el semen, la leche, son matrices de escritura, formas en la que se piensa la lengua y se constituyen los personajes. En la leche existe una potencia de dolor pero también de vida.

El final de la novela que presenta un cuerpo en estado de duelo trabaja siempre con el registro discursivo del yo: seguimos siendo orejas que escuchan confesiones íntimas de la narradora hasta la última página. Y es hasta este punto que podemos ver que la escritura de Ponce rompe una serie de estereotipos,

principalmente aquellos que centran la muerte y el dolor como una clausura. En *Sanguínea* son potencias poéticas.

No sorprende que la novela concluya con una referencia al cuerpo líquido y fluido más imponente de la tierra: el mar. Es frente a él que la mujer sigue reflexionando y sintiendo; principalmente, intenta responder cómo sobrevivir a la fragilidad de habitar el cuerpo recién parido. Así, sacando a la maternidad del lugar del instinto, se trabaja con fuerza poética la materia:

Who will be lost in the story we tell ourselves? Who will be lost in ourselves? A story, after all, is a kind of swallowing. To open a mouth, in speech, is to leave only the bones, which remain untold. It is a beautiful country because you are still breathing. (Vuong 2019, 59)²

Ponce abrió la boca y nos contó los huesos. El cuerpo de la mujer que narra, que duele, será otro después de esta experiencia que le permite nombrarse. Quizá el lugar que habita se vuelva también otro porque sus afectos siguen respirando. Sobre todo, porque ella respira y huele la sal del mar, el viento que toca las iniciales de aquellos hombres que también la tocaron, que la constituyen y le permiten caminar con “el peso de (sus) tetas rebosantes” de vuelta a la vida:

*Ella se desnuda en el paraíso
De su memoria
Ella desconoce el feroz destino
De sus visiones
Ella tiene miedo de no saber nombrar
Lo que no existe*

Alejandra Pizarnik *

Lista de referencias

- Farrokhzad, Athena. 2021. *Blanco de blanco*. Barcelona: Kriller71 Ediciones.
Pizarnik, Alejandra. 2016. *Poesía completa: 1955-1972*. Editado por Ana Becciu. Segunda edición en este formato. Poesía 210. Barcelona: Lumen.

-
2. Mi traducción: “¿Quién va a perderse en la historia que nos contamos a nosotros mismos? ¿Quién se perderá en nosotros? Una historia, después de todo, es una forma de tragar. Abrir una boca, en el habla, es dejar solo los huesos, que se mantienen sin decir. Es un país hermoso porque tú todavía respiras”.

- Ponce, Gabriela. 2020. *Sanguínea*. Quito: Severo.
- Rivera Garza, Cristina. 2017. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Literatura Random House.
- Valenzuela, Luisa. 2018. “Escribir con el cuerpo”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0933371>.
- Vuong, Ocean. 2019. *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Nueva York: Penguin Press.

Desbordar la escritura: *Azulinaciones*, deconstrucción de la novela pulsional

*To Overflow Writing: Azulinaciones,
the Deconstruction of the Pulsional Novel*

DIEGO CHAMORRO

Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
Quito, Ecuador
dchamorro.futuro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6085-0929>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.8>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La novela *Azulinasiones* (1990) de Natasha Salguero constituye un importante referente de experimentación con el lenguaje, descentramiento de la literatura canónica y afirmación de una escritura femenina del exceso y el desborde. Esta escritura fragmentaria se presenta desde categorías críticas como *différance* y *diseminación*, tomadas de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida. Con estos elementos se puede aproximar una lectura desde los márgenes del mundo literario, donde las perspectivas toman otros lugares en la interpretación y las maniobras de escritura en la novela de Salguero, configurando una estética de lo cotidiano. Además, se rescata la importancia de la relación entre la lengua y el transitar un espacio, para convertirse el espacio ficcional en un espacio vivo y en movimiento. En definitiva, *Azulinasiones* se convierte en una muestra de la “novela pulsional” que se desmarca de las jerarquías racionalizantes y caducas de la literatura, más bien propone un juego único en cuanto al arte de la escritura y la deconstrucción de las formas literarias.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, deconstrucción, *différance*, diseminación, escritura, femenina, fragmentaria, literatura, movimiento, espacio, pulsional.

ABSTRACT

The novel *Azulinasiones* (1990) by Natasha Salguero constitutes an important referent of experimentation with language, de-centering of canonical literature and affirmation of a feminine writing of excess and overflow. This fragmentary writing is presented through critical categories such as *différance* and dissemination, taken from Jacques Derrida's theory of deconstruction. With these elements it is possible to approach a reading from the margins of the literary world, where perspectives occupy other places in the interpretation and writing maneuvers of Salguero's novel, configuring an aesthetics of the everyday. In addition, the importance of the relationship between language and transiting a space is rescued, in order to turn the fictional space into a living and moving space. In short, *Azulinasiones* becomes an example of the “pulsional novel” that dissociates itself from the rationalizing and outdated hierarchies of literature, to propose a unique game in terms of the art of writing and the deconstruction of literary forms.

KEYWORDS: Ecuador, novel, deconstruction, *différance*, dissemination, writing, feminine, fragmentary, literature, movement, space, pulsional.

he perdido otra vez el hilo t mporis que le fue tan necesario a Ariadna y ya no s  si soy o convivo con el minotauro que al fin resultó tan especial por la duplicidad tan similar a la mía y lo que le fue realmente necesario a Ariadna para su show no fue el hilo ni el cordón umbilical sino ese inmenso laberinto visceral donde todo se degenera y se descompone.

Natasha Salguero, “ARIADNA”, *Azulinasiones*

Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano.

Josefina Ludmer, “Literaturas posautónomas”, *Aquí América latina*

El siglo XX del cual salimos es un siglo poblado por el juego.

François Zourabichvili, *El arte como juego*

INTRODUCCIÓN

EN LA ESCENA de las escritoras ecuatorianas contemporáneas surge la figura de Natasha Salguero (Quito, 1952) como una propuesta innovadora y disruptiva; cultiva varios géneros literarios y artísticos en su proyecto creativo, desde la poesía hasta el teatro, siempre estuvo muy cercana a las artes escénicas corporales como la danza y estos particulares hacen de esta escritora una muestra multidisciplinaria y pasional de las letras del Ecuador, que emerge de manera radical con su novela *Azulinas* (1990) donde la experimentación del lenguaje a base de una escritura ágil en código de coba retrata un meticuloso juego del arte de la palabra. También expone el universo de una generación a través de sus personajes, Graciela (protagonista), el Maestro (quien tiene una relación des-amorosa con Graciela) y todos sus amigos que encarnan un grupo de jóvenes quiteños de clase media, que viven en la década del 70 muchas experiencias de la época como: conciertos, dictadura, opresión, la universidad, la militancia política de izquierda, el partido, la poesía de César Vallejo, el rock, la resistencia, la cárcel, amores, desamores, drogas, alcohol, sexo; en fin, todo un mundo de experiencias que van a marcar el habitar, caminar y vivir la ciudad.

Pero de la misma manera, para Graciela se vuelve una novela de des-aprendizajes. Como una especie de desafío a la categoría de *Bildungsroman*, la protagonista vive varias experiencias que marcan su existencia, pero estos des-aprendizajes (de)construyen una mujer con criterio y real frente a la sociedad. El paso por la cárcel, la muerte de su mejor amigo, el Negro (quien se suicida por no soportar la presión social de su homosexualidad), un aborto en soledad y su proximidad a la muerte hacen de Graciela un personaje que se transforma, y su cambio es el sacudón final que revela la deconstrucción del personaje.

No solamente la trama de la novela es lo que caracteriza a *Azulinas*, sino la (des)estructura de la novela, a manera de montaje, como si fuese una operación de constelaciones de fragmentos al puro estilo de Walter Benjamin. También la borradura de los límites entre géneros, haciendo de este texto

una muestra experimental de cómo manejar diferentes registros y discursos. La novela de Salguero tiene ensayo, poesía, guion de cine, televisión, radio, canciones, publicidad, narrativa, prosa poética; en definitiva, un juego con los géneros literarios como una construcción híbrida y contaminada de la narrativa o del “género novela”.

Por último, quiero colocar en relevancia, la experimentación con la lengua, no es únicamente la utilización de una jerga o coba de la generación de jóvenes de los años 70, es una producción de metalenguaje y dación de la palabra, se entrega totalmente al juego de la literatura como la condición más seria de su propuesta de escritura. Estas son unas pocas líneas de antecedentes que ampliaré a continuación en este ensayo.

SALE EL SOL EN KITGUA

Quisiese arrancar este ensayo haciendo válido su apelativo; es decir, tratando de *ensayar* ciertas líneas de lo que percibí, sentí y me afectó al leer *Azulinaciones* de Natasha Salguero. En verdad es difícil poner en palabras todo ese cúmulo de sensaciones que se van impregnando en la memoria afectiva, cuando recuerdo, leo ciertos pasajes y releo otros más. Pero desde esta vereda de Kitgua, quiero comentar que fue todo un shock leer esta novela, es un verdadero golpe a la razón. Desde hace varios años no leía un texto tan experimental que me deje con tanta satisfacción al pasar de las páginas, además con un sentido del humor orgánico, natural, nunca llega a agotarse en la anécdota; con un trabajo del lenguaje sorprendente para mantener la tensión entre la coba, lo coloquial y una prosa poética exquisita en muchos lugares de la novela, que embriaga y te lleva a un “trip” placentero; sobre todo, desbordante. También hay pasajes de alta reflexión, afinidad con la angustia y dramas existenciales de los personajes; por otro lado, el trabajo intertextual y de referencias es muy variado. Recuerdo claramente versos de Vallejo, paso por ritmos de John Lenon, Leonardo Favio, cine de Godard y Pasolini, menciones a Cortázar y Mao-Tse-Tung; todos recordados, visitados y anhelados. No es una experiencia tranquila, es una sensación de caída libre sin visionar el suelo, pero con absoluta sensación de goce, complicidad y empatía. Todo esto es lo que se siente al leer *Azulinaciones*. Emoción en estado puro, gran contento y alegría la mía, por el descubrimiento de esta novela.

“No hay nada fuera del texto” dijo Derrida en *De la gramatología* (2012), y se volvió una máxima, pero sigue en constante transformación esta frase. Así mismo esta novela compete todo lo imaginado en cuanto a sus juegos de experimentación para que se remita a su dentro y afuera a la vez, en el *entre*, como si fuese un laberinto, donde la complejidad y el artificio del laberinto se encuentra en el estar dentro, pero a la vez tratar de estar fuera. Esta ambivalencia espacial, complementada con la corporalidad híbrida del Minotauro (del epígrafe), nos muestra la(s) forma(s) donde se va(n) autotransformando la novela *Azulinas*. Natasha Salguero nos ofrece no un libro o una novela, nos ofrece una experiencia. Cuando uno tiene en las manos este artefacto de Salguero debería tener una advertencia: “Novela peligrosa, escritura de mujer, altamente adictiva y transgresora”. *Azulinas* es una experiencia misma en su lectura, en su transitar, en su convivencia, en sus vivencias, en su perderse por el laberinto de Kitgua o en el interior de la psiché de Graciela, en el des-entenderse, en sí misma; es, *la* experiencia.

Josefina Ludmer en *Aquí América latina* nos da señales de la postulación de un aquí y ahora, como un situar el espacio en el presente para poder pensarlo de mejor manera dicho territorio. Este ejercicio de especulación —en palabras de la “China” Ludmer— provoca un sentido crítico y analítico de ciertos dispositivos desbordantes, que ella los define como: *Literaturas posautónomas*. Además, Nelly Richard propone una nueva forma de concebir la literatura desde una mirada rebelde y contrahegemónica: la feminización de la escritura. Este marco crítico será apoyado con ciertas formas de lectura de parte de la deconstrucción de Jacques Derrida. Con estas huellas o rasgos críticos quiero acompañar el camino de análisis de la novela de Salguero.

El ejercicio de la escritura de *Azulinas* es un exceso, es una imposibilidad misma con los límites, los cánones, el estilo. La novela nos descoloca desde su desestructuración: no tiene signos de puntuación, el uso de una lengua popular llevada al extremo mismo, muchas variantes de perspectivas narrativas, multiplicidad de recursos en cuanto a los géneros discursivos transgredidos; en sí, una puesta en escena de la deriva del texto, de un desenfreno total, los personajes cual *flâneur* en un perenne transitar y habitar la ciudad de Kitgua como un doblez de la capital quiteña transformándose y transgrediendo sus formas y su suplemento de hábitat en la relación con sus personajes en la novela.

DECONSTRUCCIÓN DE AZULINACIONES: ESCRITURA FRAGMENTARIA

La escritura de Natasha Salguero se inscribe en el campo de la escritura fragmentaria, como una tentativa de puente entre la poesía y la novela, probablemente por el ejercicio de poeta de Salguero. El fragmento está vinculado con la no-obra o la obra en marcha, la obra inacabada, la obra en transformación. La obra en clave de construcción femenina, desbordada y pulsional. De hecho, es una poética del instante, de la fugacidad como lo pensaría Benjamin y las constelaciones, donde los capítulos funcionan en su condición de inscribir figuras, formas, imágenes que potencian una a una el devenir de esta novela. La escritura fragmentaria es una composición consciente e intencionada de la autora para hacer vertiginoso el ritmo de la lectura, no solo por la trama, sino por la constitución misma de la escritura como emergencia estética irracional y cortada, excelente característica compositiva.

La deconstrucción vista desde o como teoría literaria es un excelente método de lectura; deconstruir es fragmentar y desfragmentar; pero la deconstrucción no es solamente un método de lectura, también es una propuesta de escritura. A continuación, presentaré dos mecanismos operacionales de lectura y escritura fragmentaria que siguen las líneas de la deconstrucción derridiana para acercarnos a la lectura y la escritura de *Azulinas*.

Différance:¹ este neologismo lleva la diferencia en su conducta de significación. Trabaja en dos dimensiones (espacio y tiempo), es distinto o diferente en cuanto al espacio; pero es diferido o postergado en cuanto al tiempo. El mecanismo de la *différance* es distinguir en medidas de espacio y tiempo y, a la vez, lo que es diferente de otro concepto o significado es la diferencia de la diferencia. En este caso, no reconocemos las marcas de un signo hasta que no esté en su contexto y muestre sus diferencias; es decir, el significado queda desplazado para un tiempo indefinido posterior.

Además, ningún signo puede fijar de manera permanente su significado, siempre va estar interpelado por un constante juego de diferencias. Esto quiere decir que los significados se producen a través de la *différance* y en

1. Ver "Différance", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. De Seuil, 1968). Texto publicado en Derrida (2010).

forma de fragmentos (espaciales y temporales). Desde luego, esto implica un desplazamiento temporal, que en términos de Derrida sería un *phantasma*, un simulacro, algo que está y no está a la vez.

Por último, se puede definir en cuestión de la ontología que todo *ser* está en proceso de *différance* de sí mismo (Ricoeur 1996; Descombes 1998). Esto implica como un doblez de un mismo ser como otro. Y claro, en cuestión de la vida, se puede decir que la vida es la *différance* de la muerte, el postergar la muerte, la muerte a cuentagotas, la muerte a plazos, la muerte diferida.

En el caso de la novela de Salguero existen muchas muestras de *différance*, de hecho, se puede asumir a la diferencia como una propuesta de forma y contenido en cuanto a su poética y su estética. La novela en sí misma emerge como un producto de la diferencia, es su marca representativa.

En el capítulo “Azulinaciones” se instaura la prosa poética, existe una fuerte carga de poesía, una toma de dirección a la deriva, como ingresar en un trance, un vuelo, un viaje. Hay una reflexión consciente, pero a la vez irracional sobre el viaje y la vida, la religión, la familia, la poesía de César Vallejo, todo va guiando un criterio hacia la condición humana y su devenir. La narración está en primera persona, como si Graciela estuviese contando sus pensamientos, recuerdos, sensaciones y agudización de percepciones al tomar San Pedrito, pero a la vez se escucha la voz de la madre increpando a Graciela por cuestiones materiales, que obvio a nuestra protagonista no le interesan.

Mamá abre su cajón de joyas y me muestra collares pulseras aretes de brillantes de rubíes de esmeraldas de perlas esto me cuesta mucha plata mucho sacrificio las limpia las contempla mucha plata soy una piedra dura me guarda en un estuche de vidrio todo es inmóvil será John Lennon cantando una canción de cuna nain nain eit eit seven seven six la inmensa cúpula que se aleja el seno girador tengo hambre quiero chupar se aleja pero si ya estás grande hijita faiv for for for lloro a gritos quiero tututu uan zirou. (Salguero 1990, 35)

Lo primero que llama la atención es la falta de signos de puntuación, pero esta característica hace que la caída vertiginosa de la voz narrativa se vuelva única, además hay que señalar que se toma como “voz” eso que susurra en nuestra cabeza al leer e imaginarnos a Graciela en trance. De hecho, esa formulación es una marca importante de la novela. Su ejercicio de construcción escritural está basado en un enfoque del devenir de la conciencia, o la inconciencia en este caso, junto con particularidades orales o fónicas, pero que se establecen en el formato del lenguaje escrito, como son los pensamientos de

Graciela acerca de las joyas de su madre y la escucha de la canción de Lennon a base de la simbología o representación del idioma inglés en su sonoridad escrita en idioma castellano. Al final, existe un cruce entre el llanto, los gritos y el conteo de mixtura de lenguas, signos, referencias léxicas, el retorno a la infancia, a la indefensa edad de ser bebé. Todo esto en el marco de los efectos del alucinógeno que se nota claramente en la construcción y recepción del texto. Gran juego de diferencias el que nos remite significado justamente.

En el mismo capítulo se puede ver otra muestra de la *différance* en cuanto a su diferencia ontológica, uno mismo como otro:

Salgo me parece ver una cara conocida a través del vidrio pero si es mi propia cara con otros ojos otra boca es una niña que viene corriendo alborozada hacia mí soy yo misma esperándome en la puerta soy mi madre soy mi abuela soy mi hija soy mi nieta que quiero entrar salir de ese camposanto este mausoleo qué lindo lleno de ángeles de árboles me ha costado mucha plata hijita mis huesos ahí sentados junto a los huesos del Maestro todos esqueletos se mueven en giros precisos será un cuarteto de Mozart dan dan las vueltas repiten los mismos pasos los mismos gestos ad infinitum en la tierra del eterno retorno. (38-9)

En esta deriva de sentidos y muy pocas señales de racionalidad, Graciela asume su ser como otra. En este caso, la *différance* actúa como si fuese un devenir histórico, el “yo-Graciela” deviene en “yo-niña-madre-abuela-hija-nieta”, como una procedencia de herencia femenina de condiciones englobadas en ella misma.

Este devenir otro se muestra en los personajes mujeres de la novela: Luz y Graciela, quienes dependiendo de su actuar en los diferentes capítulos se convierten en otros seres místicos y sus nombres son su puerta de transformación, de Luz a Lucila o Luzbelle y de Graciela a Cielo o Gracia. Para el caso es el mismo personaje, pero toman ciertas transformaciones en su comportamiento de acuerdo a su nominación, una *différance* en cuanto a la ontología, el sí mismo como otro. Ejemplos de esta diferencia ontológica son los capítulos “Sáfica”, “La farra” y “Pite y pase”.

Azulinaciones también marca una diferencia en cuanto a los formatos de registro y los formatos espaciales-gráficos de diseño de página. En el capítulo “El terreno”² que se plantea con un registro de ensayo académico-científico en cuanto a los temas del dogmatismo, el pensamiento y sus relaciones o con-

2. Ver figura 1.

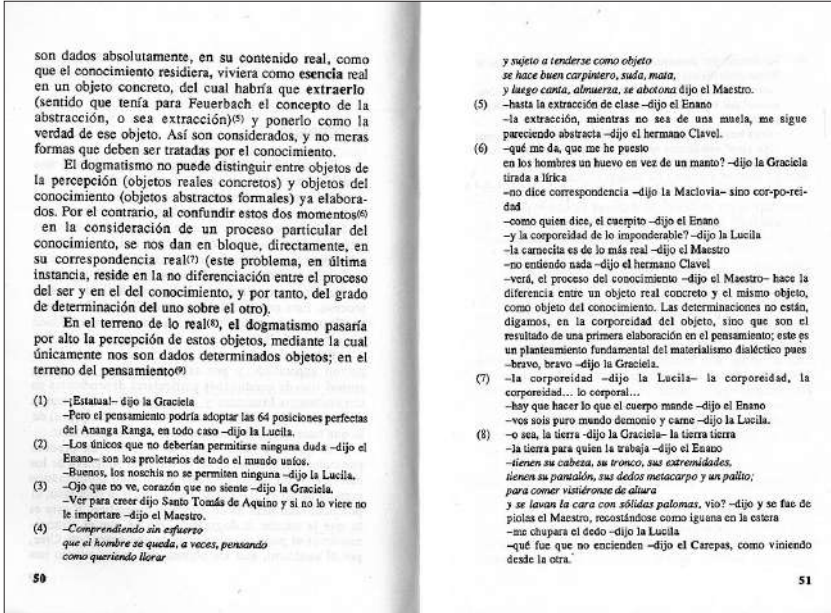


Figura 1. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo “El terreno”. Imagen.

frontaciones con respecto a las formas de llegar al conocimiento. No obstante, en sus notas al pie de página en vez de aclarar o desarrollar los conceptos o fuentes señaladas, en cada una de las referencias a pie de página lo que se muestra es un diálogo entre los personajes, defendiendo sus posturas críticas frente al tema, además de sostener una conversación orgánica que ejemplifica lo señalado en el ensayo del cuerpo del texto. Es una manera diferente de llevar el registro del ensayo y su versión novelesca o dialogada de un tema.

En el capítulo “Madre solo hay una/segmento #227”,³ Salguero hace un cambio en el formato de página y de la narración misma. Coloca la orientación de la página de manera horizontal para construir un guion de televisión, en la columna de la izquierda se encuentra las indicaciones del audio y en la columna de la derecha las instrucciones del video. Como si estuviese en una telenovela. Hay que tener en cuenta que este capítulo es muy importante en cuanto al dramatismo del tema y la tensión que existe en la trama. Es una reflexión de Graciela (como personaje de la novela y de telenovela) en cuanto al

3. Ver figura 2.

| MADRE SOLO HAY UNA SEGMENTO # 227 | |
|---|---|
| AUDIO | VIDEO |
| <p>VOZ EN OFF.– Ahora que virtualmente todo se había terminado entre los dos, la hermosa Graciela había caído una vez más.</p> <p>GR.– Caí cautiva de sus palabras. Estaba escrito, lo llevo marcado sobre el libro del destino. Me parece inconcebible y absurdo, pero es así.</p> <p>VOZ EN OFF.– ¿O es el oscuro y poderoso llamado de la especie?</p> <p>GR.– Dentro de mí en el fondo hay todavía una niña que sucumbe, que recae en los mismos mecanismos.</p> <p>VOZ EN OFF.– Sufre intensamente su delicado corazón de mujer. Le duele no poder gritar la verdad Le duele en el alma.</p> | <p>SET # 4: INTERIOR recám. GR. Toma de plano general: 3 seg. La cámara se va acercando hasta un plano de cuerpo entero. 10 seg.</p> <p>GR. sobre su cama recubierta de suave satén rosa, reposa envuelta en una negligée de nylon turquesa.</p> <p>La cámara sigue acercándose hasta un medio plano.</p> <p>GR. se lleva la mano delicadamente a su cabello. 9 seg.</p> <p>Enfoque / primerísimo primer plano de su rostro. Derrama una lágrima. 18 seg.</p> |
| AUDIO | VIDEO |
| <p>GR.– (en voz muy baja, casi un susurro, entre suaves sollozos) Imagino un par de piernecitas gordas unos piecillos pequeñitos... (sollozo fuerte) unas manecitas rozando mi rostro.</p> <p>FONDO MUSICAL: Canción de cuna</p> <p>VOZ EN OFF.– Un sollozo le cierra la garganta. Apaga la luz. Prende un cigarrillo. Una tremenda duda ha invadido sus sentimientos...</p> <p>GR. No pierdas la cabeza, Graciela, no accedas a esa tibieza interna, a esa rosada dulzura...</p> <p>FONDO MUSICAL: Canción de cuna va disminuyendo el volumen.</p> <p>VOZ EN OFF.– Sintió la lejana ternura del principio, cuando él la perseguía con ahinco.</p> <p>GR. (dolorida) Si rompiendo tu retrato pudiera borrar de mi corazón!</p> <p>CARACTERISTICA MUSICAL (valse de Strauss)</p> | <p>Fundido rápido a una nube, de tonalidades rosadas, dentro de la cual va surgiendo la figura un tanto difusa de un bebé muy bonito, preferiblemente rubio, la figura se difumina y surge otra vez la nube. 8 seg.</p> <p>Fundido semi lento que retorna al rostro de GR., esta vez de perfil, / primer plano, 4 seg.</p> <p>Pasa / plano medio al apagar su lámpara de cabecera y encender un cigarrillo que tiene sobre su mesa de noche. 15 seg.</p> <p>Vuelve a plano general. GR. Toma una foto de El y la mira intensamente. Luego, la rompe / 17 seg.</p> |

Figura 2. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo "Madre solo hay una/segmento #227". Imagen.

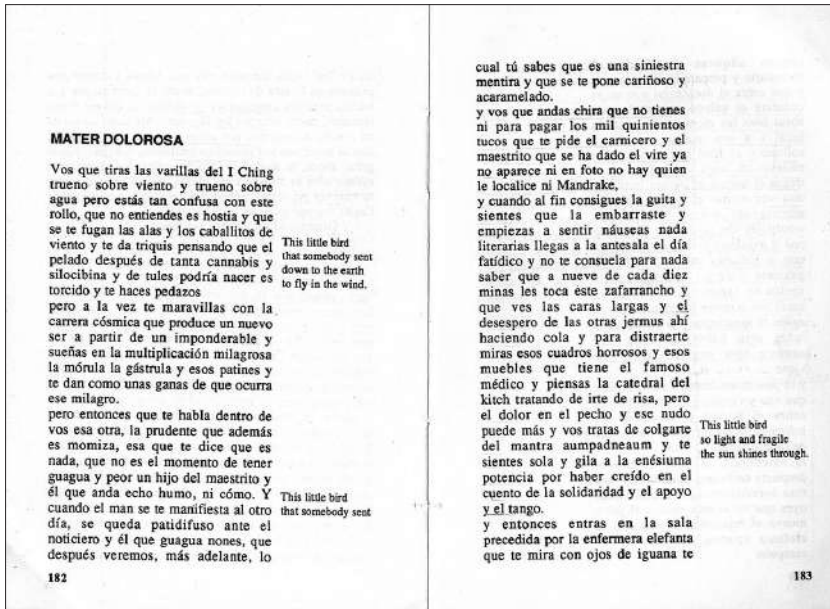


Figura 3. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo “Mater Dolorosa”. Imagen.

problema de pensar su maternidad. Hay un giro en cuanto a la conciencia del personaje al cuestionarse en su “devenir madre”. El formato de ser un guion de televisión complejiza y a la vez articula una condición estética diferente y disruptiva del pensar de una persona frente a un embarazo, manejando con sutileza y comodidad el tema, como si pensase desde el sentido etimológico de la palabra “parodia”: “par” que significa de lado y “odos” que significa canto, como un canto de lado. Es una especie de insertar una historia dentro de la propia historia, la técnica de *mise en abyme*. Es específicamente una exageración desde el formato telenovela en contraposición de pensar la maternidad. Por otro lado, hay que entender que la crítica viene desde la localización de la educación sentimental llevada en nuestra cultura y adoptada desde la telenovela; es decir, la generación de los 80 y 90 fuimos permeados en cuanto a nuestros sentimientos desde la lógica de la telenovela, así aprendimos y desaprendimos nuestros afectos. El patetismo se instala en escena como un referente indispensable de la trama de la novela; en este caso no existen los héroes épicos y románticos, sino los héroes patéticos de lo cotidiano. Excelente

maniobra la de Salguero para criticar, evidenciar y parodiar al mismo tiempo, un gran ejercicio de *différance*.

En el capítulo “Mater Dolorosa”⁴ volvemos a la doble columna de fragmentación de la página, como si fuese un ejercicio de escritura de la deconstrucción derridiana como *Glas*⁵ o “Tímpano” (Derrida 2010), donde se escribe a doble columna, dos cuestiones diferentes, pero se realiza una misma lectura, donde la diferencia entre los textos de las columnas da el sentido y el significado de la página. En el caso de este capítulo de *Azulínaciones*, la columna de la izquierda nos está relatando la escena muy incómoda cuando Graciela acude donde un doctor para practicarse un aborto, sin acompañamiento y con mucha angustia. Mientras que en la columna de la derecha está, esporádicamente, en partes o fragmentos la letra de la canción “This little bird” de Marianne Faithfull, una cantante inglesa muy importante en los años 70, eterna musa de Rolling Stone y hasta pareja de Mick Jagger. Este referente nos da cierta premisa de ubicación temporal en cuanto a la diferencia, pero lo que realmente devela el significado de la lectura es cuando se lee en conjunto las dos columnas, haciendo un ejercicio de entendimiento a través del juego de diferencias para crear un sentido.

(Columna de la izquierda) vos quieres verte la cara en un espejo porque te parece que te va a quedar como lacrada y te sorprendes de no ver nada de nuevo fuera de la tristura y llegas en un taxi a tu caleta viene tu tía y te pregunta qué tienes y vos te haces la dormida aunque quieres unos brazos enormes y cálidos que te rodeen y quieres perdonarte y tu cuerpo amortiguado no siente apenas respira pero adentro las cuerdas se te han roto y no oyes ninguna música ninguna vibra pierdes la memoria una piedra grande se desploma sobre tu corazón.

(Columna de la derecha) This Little bird/that somebody sent/ the only time that/he touched the ground/ he died.

El juego que se produce entre las dos columnas es un mecanismo de suplemento en la teoría de la deconstrucción, donde “he died” define el punto máximo de la escena de la izquierda; es decir, solo cobra sentido en la marca de suplemento de la información y significado con el otro texto. Gran operación y trabajo sensorial-afectivo por parte de Salguero en este capítulo.

4. Ver figura 3.

5. Ver Derrida 2015 [*Clamor (Glas)*. Madrid: La Oficina].

Diseminación (Derrida 2015): Se puede inferir que esta operación deconstructiva está alineada a una polisemia universal; es decir, existe una multiplicación de sentidos. Como se afirmó antes, la deconstrucción caracteriza un *ethos* de lectura y la diseminación es una manera de escribir. Existe una desjerarquización del significado único y todo se pone en movimiento. El término “urdimbre” puede ser una buena analogía con la diseminación, porque la idea del texto como tejido está latente en los dos conceptos; en esta urdimbre textual hay un alejamiento y destierro donde el autor se pierde y el sentido se disemina.

Al ser un tejido de significaciones hay formas: hilo, madeja, nudos que presentan un entrelazamiento y cadena de lugares decisivos del pensamiento. Por ende, no hay un significado original, autenticador; es imperante la multiplicidad de voces e intertextualidades. Existe un descentramiento de la estructura como punto base del ejercicio de la deconstrucción; términos como prótesis, parásito, suplemento y juego reemplazan al centro-origen de la estructura. Estas son las líneas básicas de *la diseminación*.

En el caso de *Azulinas*, la diseminación se presenta de varias formas y maneras. Me quiero remitir a un procedimiento que me llamó muchísimo la atención por su utilización, cambio de líneas narrativas, complejización y simpleza a la vez en cuanto a su planteamiento: las listas. Este mecanismo luego se repite en otras escrituras femeninas como *Sanguínea* de Gabriela Ponce (Balladares 2020). En definitiva, la diseminación en el mecanismo de las listas ofrece para esta novela una forma ágil y poética de llevar la narración. Cuando se detiene la narración, en este caso, es un recurso que disemina el sentido en la enumeración de elementos que producen distintos significados para la novela. Por otro lado, hay que tener en cuenta que es un mecanismo de fragmentación que sostiene el entendimiento y la soltura estética del relato, a pesar de que se corte o fragmente el hilo narrativo.

La novela de Salguero nos muestra dos capítulos muy importantes para realizar las listas. Estos dos ejemplos tienen un enfoque distinto y una reacción diferente en su escritura y lectura. El capítulo “Suplicio” muestra la escena en la casa de Luz, donde se encuentran los amigos y se termina el gas. Luz pide a su empleada doméstica que cambie el tanque de gas y acontece la siguiente enumeración:

Y el capítulo se-acabó-el-gas, maaaambó. –A) Ve Graciela, loca, llama al depósito por un tanque. B) De milagro llegan solo una hora después. C) Los manes instalan el tanque y suben a su bioche de reparto el balón vacío. D)

Ya vuelvo con la plata, esperen un chance. E) Ve Monita hasta eso dá haciendo siquiera un café. F) Qué onda, ¡mierda! Si aquí puse los trescientos tucos en este cajón. (...) J) Deja de fregar y ayúdame a buscar la guita que los manes del gas han de estar piedrísimos de esperar tanto en la cocina. K) Tal vez en el closet del chamito. L) Da viendo en la mesa del baño, ¡carrajo! o pregúntale a la Mona si ha visto las harinas o que ayude a buscar. M) Quiérde la Mona. N) El mancebo del gas vociferando qué fue que me hacen perder el tiempo. O) La Mona se ha hecho plumas, salió a comprar el pan dijo. P) Bueno llévense el tanque. Q) Vé, baja de nuevo el vacío. R) Por lo menos no nos insultaron los manes. S) Total nos quedamos sin pan ni pedazo. (55-6)

A pesar de que la narración se corta, los fragmentos que generan la enumeración hacen que se siga tejiendo un hilo de sentido. No hace falta que se lleve de la mano toda la línea narrativa, más bien la lista de posibilidades como A o B hacen que el estilo minimalista aporte una exuberancia estética y de sentido en la novela.

María Auxiliadora Balladares en su ensayo “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea* de Gabriela Ponce Padilla” señala que “La lista, recurso grado cero, termina entonces activándose en y desde la poesía porque cada uno de sus elementos preserva, en el silencio de lo no narrado, una mirada de sentimientos y afectos determinantes” (2020, 163). Conuerdo con las palabras de Balladares en la proximidad poética y el silencio que guardan las listas, pero también se puede notar que ese silencio anudado en la urdimbre textual se va desenhebrando a partir de la diseminación del contexto y el entendimiento; es decir, no solamente el significado se hace más claro al seguir la enumeración, sino también al percibir eso que no se dice también se disemina la poesía o el silencio en vigilia de la fuerza y la pulsión del texto.

Siguiendo este hilo textual, el otro capítulo donde Salguero acude a las listas es “Los hombres de mi vida”: Graciela realiza un catálogo de los hombres que marcaron de alguna manera su vida, es una muestra muy afectiva y coherente de reconocer su mundo, su aprendizaje de los sentimientos y el conocimiento de sí misma. Es un honesto registro de sus afectos y su construcción consciente de su memoria afectiva. Lindo ejercicio de honestidad sentimental consigo misma. La lista es de lo más variada, el requisito no es simplemente el que tenga una historia idílica amorosa, también existen amores intelectuales, fraternales, celestiales, etc.

- 1.- MI PAPÁ.- Superchévere. Comentario obvio: complejo de Electra, paternalismo, etecé.
- 2.- EL ESTEBAN.- Mi compañero de jardín (de infantes, no pienses mal). Tenía sus rizos tan lindos y un día se encontró un jilguero muerto. [...]
- 9.- PAPÁ JUSTINIANO.- Cosa sería. Sabía hacer juguetes de madera, jaulas y cometas de carrizo. Tenía conejos, le gustaban los geranios, las rosas de castilla y las dalias. Tocaba violín un poco desafinado y me enseñó a hacer muecas.
- 10.- OLIVERIO TWIST.- Me hizo llorar tanto. [...]
- 12.- EL FELIPE.- Era un gilacho, pero guapísimo. Creo que a él le gustaba la Jaqueline Llumiquinga, pero nunca declaró, my darling, porque cómo se iba a meter con una india, siendo él blanquito, ¿no? Por suerte, porque me habría dado la pálida de puros celos. [...]
- 20.- EL CARLOS Y EL FEDERICO.- Irrumpieron en mi vida por el lado del hambre y la sed de justicia. Nunca pude pasar de la página 115 de *El Capital*. ¿Por qué no lo escribí como novela? Más bien el Federico era tan interesante. Claro, el *Manifiesto* con todos sus fantasmas y toda su poderosa apelación a la razón se atrincheró en mi propio delirio mesiánico. Había que construir el mundo y aquí estaba yo para luchar por el paraíso en la tierra, versión de la Internacional.
- 39.- EL NEGRO.- Mi pana mi parcerero mi a dúo mi ñaño mi patas mi bróder mi géminis de viajes de teatros de ondas de triquis de vibras, que anda de acelere poray en el cono sur de las violetas y que ojalá se manifieste pronto para uno de esos superhiperultrijjimos vuelos a punta imagen. (87-98)

La lista en este caso no tiene un marco narrativo, ni jerárquico, se sostiene en un afán de construir un sentido afectivo desde los propios silencios, recuerdos, desde lo que no se dice, pero se intuye desde su memoria afectiva. La diseminación viene de la mano de eso que las palabras no dejan permear, pero que las emociones libran su propia batalla, donde el desborde de la palabra poética se instala en una zona placentera para acompañar a la urdimbre narrativa en su labor de diseminar sentidos y afectos en esta novela.

ESCRITURA DE CIUDAD, ESCRITURA EN MOVIMIENTO

Desde hace unos años, el espacio se convirtió en una categoría importante para el análisis literario. Se inscribe en los cambios conceptuales de las ciencias políticas, sociales y la economía. El espacio define el nuevo modo de abordar las literaturas comparadas y el cuestionamiento de las literaturas

nacionales. Esta importancia del espacio en los estudios culturales y literarios implica cambios conceptuales que colocan la categoría de espacio en el centro de un debate entre los espacios ficcionales y los espacios reales, la movilidad y el desplazamiento, la literatura y el medioambiente, en el lindero de discusiones entre identidad y territorio, lo local y lo global, subjetividades individuales y colectivas.

En este marco se busca pensar a la ciudad y sus relaciones con los personajes en cuanto a la estructura de la novela, como una especie de construcción legítima de un universo narrativo que reflexiona sobre los modos de pensar la escritura y sus formas en el texto de Salguero.

Ludmer propone la categoría de escrituras diaspóricas, como si estuviesen “en éxodo”. En el caso de *Azulinações*, una novela en “complejo movimiento”. Graciela, el Maestro, Luz, el Enano y el Negro siempre están en errancia y movimiento, en búsqueda de experiencias por las calles de Kitgua. La ciudad, como espacio, tiene una relación muy importante con los sujetos que están habitando la novela. El espacio cruza y define muchas situaciones en la novela, no es solo un territorio afín, de compartir o un escenario. El territorio está marcado por las relaciones de las personas que habitan dicho espacio; en este caso, Kitgua tiene una relación muy cercana con los kitgüenses; “en estos textos los sujetos definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios” (Ludmer 2010, 149). Son las calles, la universidad, los bares, la plaza de toros, el centro colonial, la casa del Maestro, la casa de Luz, la casa y el cuerpo de Graciela que inundan con las formas del lenguaje; como si Kitgua fuese una materialidad signica que permite el desarrollo de la coba, como una lengua viva, una lengua de la calle, una lengua que camina.

El espacio es tangible, los sentidos que construimos no son inamovibles, se desarrollan alrededor del espacio. El espacio no está dado, se lo construye, se lo habita, se vive en ese espacio; de la misma manera el espacio cobra vida como la lengua que lo constituye. En el caso de Kitgua, se nutre de una vitalidad en cada relación que existe entre los personajes que definen ese espacio y cómo lo recorren, habitan, construyen y transforman. La lengua tiene esa misma sintomatología, se nutre y vive a partir de cada diálogo y posicionamiento político del cómo tratar el lenguaje. Hay un trabajo muy arduo con la lengua, hay un trabajo muy meticuloso y consciente en las formas y las texturas que nos da el lenguaje en esta novela. La lengua de Kitgua es como una porosidad que se inserta y fluye en cada uno de los cuerpos de los sujetos que caminan y recorren esta ciudad:

Subiendo por la cuesta de frescura bajo el famoso cielo azul añil de Kitgua y que se tropiezan con el Enano aquí nomás yendo a la caleta de mi jermu pues. Casaca y nunca presenta, no. Hable serio. Con esa cara de solterito sin compromiso.

Pasen panas no desprecien.

Y en vano de la tapure que aparece la jermu alta y gru102esa con el pelo bien recogido en una cola de caballo el delantal súper limpio y unas sandalias del otro siglo a punto siempre de romperse.

Mónica son mis amigos pasen disculpen la pobreza. (53)

Kitgua se convierte en una ciudad viva, que se construye a partir de las relaciones. Los sujetos que la habitan están interpelados por su espacio y por su materialidad sensible en cuanto al trabajo mismo del lenguaje en composición de sus relaciones. No es solamente la honestidad del Enano al recibirlos, sino la camaradería de habitar el mismo cielo azul añil de Kitgua como un microcosmos creado por Salguero.

Como lo señalará Michel de Certeau en “Andares de la ciudad”, capítulo VII de *La invención de lo cotidiano*: el espacio no está dado, es construido en la práctica por los caminantes. Este caminar nos da los usos y apropiaciones del espacio, son los practicantes de la ciudad quienes deciden su uso. De Certeau alude a cierta población mítica que habita alrededor de un espacio-ciudad. El espacio habitado es intervenido, existe una ética y estética de la ciudad. El peatón o *flâneur*, cuando camina, actualiza el espacio.

Es importante señalar la relación de la ciudad con el lenguaje. La lengua viva es la que se presenta y se activa, vive y se actualiza en la ciudad; se nutren, contaminan y se complementan juntas. La coba en este caso se constituye en la lengua viva de la ciudad, una lengua no oficial, se formula como el nexo o vínculo entre la gente que camina en las calles de Kitgua. La coba se plantea como la lengua viva de la ciudad:

Una cosa alhaja que hallé en Borges a lo mejor te gusta, a propósito: “el lunfardo es un vocabulario gremial, como tantos otros, es la tecnología de la furca y la ganzúa”. La palabra clave me parece “gremial”. Y una nota de José Edmundo Clement, que mordió la sapada de la lengua viva: “Idioma local es raíz que se hincan en la tierra para absorber la savia vital que ha de nutrir la lengua madre. No pueden prescindir de él ni el hombre de la calle ni el escritor”. Así que, aunque “plagado” de argentinismos, yanquismos, colombichismos, mexicanismos, chilenismos, y quien sabe cuántos más ismos, *la cobacha es lengua local, viva, en creación permanente, así que me parece bacano que la tege de su roman ande en la onda.*

Y no me vuelva a escriturizar para tirarme los parlantes. Que yo aquí siempre guardo un rinconcito de mi corazón para que se aloje cuando retorne a Kitgua, el mero pupo del mundo. Qué dice.

Mos de vernos, Te quiere la
Cielito. (155-6)⁶

Esta cita es una especie de conjetura poética acerca de la novela, donde Salguero hace una especie de pronunciamiento en la voz de Graciela cuando comenta el uso de la “cobacha” como una lengua viva y habitada, que genera una muestra de la relación de la novela y su visión de la ciudad. En el caso de *Azulinaciones*, es un ejercicio de pura tensión y trabajo del lenguaje para caracterizar las condiciones de desestructurar el correcto uso de la lengua y su institucionalización caduca en la literatura de la época. La literatura no solo se encuentra en las páginas de los libros, también se la encuentra en la “lleca”.

Estos gestos críticos se instalan en varias partes del texto, donde la autora se pone a reflexionar sobre la construcción de la novela. Este ejercicio metaliterario responde a la necesidad crítica de dar ciertas claves de lectura donde se posiciona la recepción de la novela misma; es decir, cada novela nos da ciertas pistas de cómo quiere ser leída. La práctica literaria o escritural no se queda en el acto de la creación, sino también en las marcas críticas que la propia novela nos muestra.

Como lo señalará Derrida en varios de sus ensayos, la convivencia de lo literario y lo crítico se establece desde una huella de la democracia por venir, de lo que se puede y debe hablar. Salguero juega en estos dos niveles, los fusiona, los mezcla, los contamina, los despurifica, los desacraliza. La crítica y la ficción se acompañan y luchan entre sí.

En lugar de oponer lo crítico a lo no-crítico, en lugar de escoger o decidirse entre crítica y no-crítica, la objetividad y su contrario, sería preciso entonces, por un lado, marcar diferencias entre las críticas y, por el otro, situar lo no-crítico en un lugar que ya no pueda oponerse y, tal vez, ni siquiera sea exterior a lo crítico. Lo crítico y lo no-crítico no son idénticos, claro está, pero en el fondo quizá sigan siendo lo mismo. Participan de lo mismo, en todo caso. (Derrida 2011, 16-7)

6. Comunicación epistolar entre el Negro y Graciela, tratando de hacer una crítica del uso de la lengua en la novela del Negro, probablemente una propuesta poética de la concepción de Salguero en cuanto a la novela. (Las cursivas son mías).

Salguero nos propone una muestra de un texto en su construcción misma. Por una dirección está el punto de creación ficcional y de la mano va su pronunciamiento crítico de la obra. Un juego de roles entre creador y lector crítico, que formula una forma de quebrantar las normas usuales de la literatura como purismo y autonomía.

Por otro lado, Graciela y todos los panas viven en un afán de la experiencia de vida. Su vivencia ontológica del ser como experiencia misma de la vida es un juego que se marca a través de lo cotidiano. No son los acontecimientos históricos los que ilustran o nos dan pistas de las temporalidades o realidades del mundo de *Azulinas*; es su cotidianidad, su salir al mundo, sus experiencias con las drogas, el ir a conciertos y luego acabar en la cárcel lo que marcan sus vidas. “Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano” (Ludmer 2010, 150). Sabemos que Salguero nos susurra claves de lectura temporales como el año 1974, fecha de correspondencia entre el Negro y Graciela, como insinuando la dictadura y sus consecuencias en el devenir de la sociedad, la militancia política y la emergencia de grupos de resistencia y rebeldía como señales culturales de América latina. “En la realidad cotidiana no se oponen “sujeto” y “realidad” histórica. Y tampoco “literatura” e “historia”, ficción y realidad” (Ludmer 2010, 152). Pero en realidad, lo que deja huella en los afectos e interpela los sentidos en plena recepción es el tratamiento de esa edad en la que se debe salir a la calle y vivir plenamente “como si no hubiera un mañana”, como lo viven Graciela y sus amigos en las calles de Kitgua. Vivir el amor con intensidad, vivir la vida propiamente dicha con intensidad:

El Maestro dirige la cuidadosa operación, aunque no se siga puntualmente el ritual olmeca [...] pero en cocción lenta para que el Sandrope suelte sus delicias se destilen los volátiles para llevarlos a las tierras prodigiosas de los abuelos. [...] Federico ni bien traga una dosis cuando su lengua se mueve sola desgrana Shakespeare Lope de Vega se pone de pie Tartufo —se sube a la mesa reprocha a Bruto su traición bruscamente responde Cantinflas que rueda por la alfombra loquisimo no le deja ni hablar al Maestro parece mentira— contó el hermano Clavel nunca le volvimos a ver al loquito ese supimos que andaba gritando por los páramos y otros decían que se fue al Birú y hasta hicimos un recital en memoria suya era un erudito dijo el Maestro. (81-2)

El cruce y la hibridez entre géneros, será otra particularidad de las literaturas posautónomas, que también es un rasgo de *Azulinas*. No confor-

me con el cruce de registros, como varios capítulos donde aflora un lenguaje poético como “Azulinaciones” o “El protocolo”; existen guiones de teatro, “El vacilón”; formatos de ensayo, “El terreno”, donde las notas al pie son una forma de diálogos explicativos con un humor muy particular. Guiones de televisión, canciones, textos a doble columna; juegos visuales, sensoriales y perceptibles. Natasha Salguero apostó una complejidad experimental en su poética, como si fuese un ejercicio de la deconstrucción derridiana.

NOVELA PULSIONAL

Las características de la escritura de *Azulinaciones* son un desborde trepidante de la escritura, una transgresión de normas y reglas, una escritura sin un sexo o género en sí mismos, desde el campo biológico, como lo coloca en tensión Nelly Richard en “*¿Tiene sexo la escritura?*” (1994), una escritura del “entre”, no por su neutralidad sino en contraposición de la fijación de la jerarquía binaria. Además de ser una escritura que no se puede establecer solo a un lado del camino, es una escritura que quiere transitar dicho camino, moverse, no fijarse.

Me remito a este texto de Nelly Richard porque es muy importante en su constitución teórica y crítica en reacción a los sistemas agotados, cristalizados y hegemónicos de la visión masculina de la Literatura, donde debe incidir su búsqueda racionalista hacia el punto de lo originario con el consenso como su escudo de defensa, es decir esa neutralidad aniquilada. Desde la otra orilla, Richard nos muestra que todas estas estratagemas gastadas en su misma discursividad no van de la mano con una propuesta de la escritura femenina, pero sin inferencia de un género de quien escribe o construye dichos textos, tiene un *transfondo* disruptivo y polémico con el sistema paternalista de la Literatura “canónica”:

La escritura pone en movimiento el cruce interdiáléctico de varias fuerzas de subjetivación. [...] la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo. Ambas fuerzas coactúan en cada proceso de subjetivación creativa: es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza la escritura sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante) sea en términos femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador). (Richard 1994, 132)

La novela de Natasha Salguero rompe las estructuras de la normativa de la Literatura, excede los límites de la palabra, transgrede las formas de significación de la lengua y construye una nueva mirada sobre las prácticas de la escritura; increpa las normas establecidas del concilio de la literatura hecha por hombres y leída desde la impronta masculina-racionalista. No existió un verdadero reconocimiento de la obra por parte del medio literario; por eso tal vez fue poco atendida por la crítica, a pesar de ganar el Premio Aurelio Espinosa Pólit de Novela en 1989; año singular, por cierto. No es azaroso en su articulación con la caída del Muro de Berlín como el enunciar de un acontecimiento en donde se caen los grandes relatos y pone en crisis diferentes visiones de lo establecido en la coyuntura de la Historia Universal. Una década antes, Jean-François Lyotard ya vaticinaba la caída de estos grandes relatos en *La condición posmoderna*, de igual manera levantaba la voz de una crisis de los sistemas fijados de la razón y su normatividad en cuanto a la relación de los sujetos frente al mundo. Pero ese año (1989) coloca una alegría, al ver una alternativa de sistema nuevo o una cierta salida al capitalismo y su afán de cooptar todos los mecanismos de relación con el mundo, como la plantearía Bolívar Echeverría en el primer ensayo “1989” de *Las ilusiones de la modernidad*. En definitiva, Natasha Salguero coloca ante a la crítica un objeto de crisis mismo, una novela que cambia paradigmas, que rompe estructuras, que sale de la normatividad de las líneas fijas de lo que la crítica tenía como la “alta literatura”.

Todos los juegos⁷ pulsionales que construye Salguero en *Azulinaciones* están justamente derrumbando los paradigmas establecidos por la crítica paternalista, quien reacciona a las escrituras femeninas como restándoles valor por la incomodidad y la contaminación, además de la desacralización de la literatura. Justamente, esa incomodidad de la novela es el punto de revelación y de resonancia en la materialidad de lo sensible que existe en la obra de Salguero. Esta novela plantea su escritura desde un marco de la “política de la literatura” en tanto literatura misma; es decir, no hay un mensaje temático partidista o historicista, tampoco alusiones definibles desde una militancia y peor aún rasgos panfletarios de cierto orden político de los 70. La novela de Salguero marca su posición política en cuanto existe un trabajo consciente en

7. Tomo como referencia el término *juego* que adopta Derrida en su conferencia “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las Ciencias humanas”, donde la noción de juego establece toda una disrupción del establecimiento concreto de las estructuras, un quiebre transversal del centro o el falogocentrismo presente en el discurso de la Literatura y las Ciencias Humanas. Este texto está incluido en Derrida (2012).

el lenguaje, en la escritura, en las formas de construcción de la obra, en los quiebres con las estructuras de la tradición, en la incomodidad de su trama y su contenido; en sí, hay una política de la literatura desde la *escritura de mujer* que posee la obra. Lo que Rancière señalará en *Política de la literatura*: “Esa distribución y esa redistribución de los espacios y de los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, conforman lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible” (2011, 16).

CONCLUSIONES

La novela de Natasha Salguero está cruzada por múltiples estrategias y operaciones que muestran un gran trabajo en las formas de su escritura. No es solamente una provocación para quebrantar las normas o la tradición literaria, es una invitación a ver la nueva brecha que definirá un camino para la literatura de mujeres en la actualidad, remite a una genealogía de las producciones que hoy están dando de qué hablar a la crítica literaria del país. Esa es la actividad política del reparto de lo sensible en esta novela.

Hay un trabajo consciente en los registros de habla de los personajes que hacen un acercamiento a la vida de la juventud quiteña de los años 70, época convulsa y difícil para los jóvenes en contexto de la dictadura y varios ataques contra la libertad de los individuos. Pero, así mismo, es la época donde Graciela (protagonista) y la gallada (amigos de la protagonista) están en pleno juego de experimentación de la vida misma, en total desborde de los cuestionamientos donde la existencia nos pone en angustia, donde nos replanteamos los proyectos y también estamos en constante crisis; pero esa crisis es lo que nos coloca en movimiento, la angustia es lo que nos propone un cambio o una transformación. La novela de Salguero es una novela de cambios, de transformaciones, de movimiento perpetuo, alejándose de los límites del conservadurismo, de las lecturas fijas y esencialistas, de los procedimientos binarios en cuanto a su recepción.

La escritura de Salguero es una escritura femenina, no porque la novela fue escrita por una mujer y tampoco porque la protagonista es una mujer, sino por todo su afán de disrupción y contrapunto del conclave machista de la Literatura imperante en Ecuador de ese entonces, y no solamente en el discurso literario, sino en la consecución de la sociedad en la cual se constru-

ye y constituye esta escritura femenina. Todos los recursos empleados como los registros de múltiples géneros trabajando desde poesía, narrativa, ensayo, reflexión, prosa poética; además, el gran manejo de hablas urbanas y la especial arquitectura de los personajes, en especial del drama de Graciela hacen de esa escritura femenina un excelente aporte a la literatura descanonizada de nuestro país. Que se plantea en cada palabra la decisión política de la resistencia y la oposición a los caducos gestos inmersos en el laberinto literario regido por un rey sin corona, y con mucho miedo por la amenaza propia de la diferencia de ese desbordarse visceral y corporal de la escritura femenina de *Azulinasiones*. *

Lista de referencias

- Balladares, María Auxiliadora. “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla”. *Kipus*, 48 (julio-diciembre 2020): 157-68. doi:<https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.10>.
- De Certeau, Michel. 1996. “Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques. 2010. *Márgenes de la filosofía*. 7.ª ed. Madrid: Cátedra.
- . 2011. *Pasiones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2012. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2012. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- . 2015. *Clamor (Glas)*. Madrid: La Oficina.
- . 2015. *La diseminación*. 4.ª ed. Madrid: Fundamentos.
- Descombes, Vincent. 1998. *Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lyotard, Jean-François. 1989. *La condición postmoderna*. 4.ª ed. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Richard, Nelly. 1994. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*, 9: 127-39. Consultado el 15 de marzo de 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624218>.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Salguero, Natasha. 1990. *Azulinasiones*. Quito: PUCE.
- Zourabichvili, François. 2021. *El arte como juego*. Buenos Aires: Cactus.

Sanguínea de Gabriela Ponce o la risa de la carne

Sanguínea by Gabriela Ponce or the Laughter of the Flesh

MATEO BUSTAMANTE

Investigador independiente

Cuenca, Ecuador

mateo.bustamante.salamea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6076-020X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.9>

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

A la luz del nomadismo de Rosi Braidotti y del grotesco estudiado por Bajtín, se pretende abrir una vía para pensar afirmativamente el cuerpo en la literatura. Luego de analizar los mitos de caída a través de la antropología de Ricoeur, se observan las imágenes del hueco en *Sanguínea* (2019) de Gabriela Ponce para proponer a este como una figuración del cuerpo, es decir, la carne como hueco que desfundamenta los discursos normativos del cuerpo. A través de esta figuración se propone una conexión entre la escritura del cuerpo y el desarrollo del grotesco renacentista. En esta conexión se encuentra la risa necesaria para escribir sobre la carne, una risa desestabilizadora del reino del Sujeto como Mismidad (universal, masculino, blanco, heterosexual, racional).

PALABRAS CLAVE: hueco, carne, cuerpo, devenir, grotesco, diferencia, escritura, femenina.

ABSTRACT

In light of Rosi Braidotti's nomadism and the grotesque studied by Bakhtin, the aim is to open a way to affirmatively think the body in literature. After analyzing the myths of descent through Ricoeur's anthropology, the images of the hollow in Gabriela Ponce's *Sanguinea* (2019) are observed in order to propose this as a figuration of the body, that is, the flesh as hollow which ungrounds normative discourses of the body. Through this figuration, a connection is proposed between the writing of the body and the development of the Renaissance grotesque. In this connection we find the necessary laughter to write about the flesh, a destabilizing laughter of the reign of the Subject as Selfhood (universal, masculine, white, heterosexual, rational).

KEYWORDS: hollow, flesh, body, becoming, grotesque, difference, writing, feminine.

*Tu cuerpo ya ha realizado muchos cambios,
pero eso es solo el comienzo.
El comienzo de la nueva carne.
Ahora tienes que ir hasta el final:
la transformación completa.*

Cronenberg, *Videodrome*

BRAIDOTTI (2005, 42) SOSTIENE QUE las mujeres tienen que “enunciar lo femenino, deben pensarlo y representarlo en sus propios términos”. Aquí no quisiera interferir en un proceso de mujeres y para mujeres, pero creo que es tarea de la diferencia enunciarse a sí misma, en general, aunque es innegable el sitio que ocupan las mujeres al ser el espéculo del sujeto masculino abstracto universal. Ciertamente Gabriela Ponce conoce y se engancha en una tradición femenina, no solo contemporánea, por lo que quisiera argumentar aquí que la figuración que ella propone en *Sanguínea* (2019) podría ser un bello ataque contra el reino de la representación, el dominio del pensamiento falogocén-

trico, blanco, binario, heteronormativo. Este ataque viene de la risa necesaria para la escritura del cuerpo y de la diferencia que desarrollaré en la última sección. Propongo una reflexión sobre el cuerpo como el “hueco” por donde se *desfundamenta* la representación del sujeto masculino universal. La escritura del cuerpo es una potente reapropiación positiva de ese vacío irrepresentable como lo llamaba Irigaray y del cuerpo como el lugar de lo bajo frente a la inteligencia o espíritu o lo alto. Es la potencia de afirmar los orificios del cuerpo —poros, boca, ano, ojos, pero sobre todo la vagina frente al falo— como lugares llenos de vitalidad afirmativamente grotesca. Lo que quiero desarrollar es una línea de reflexión y de escritura contestataria del sujeto racional limpio y cerrado. El cuerpo ya no es el abismo al que el sujeto moderno se asomaba con temor. Un temor que produjo muchísimas representaciones peyorativamente monstruosas de la diferencia, tal y como lo fueron los mitos de caída, sobre todo el cristiano y el platónico. Ahora, desde hace varias décadas, mejor dicho, se trata de la carne que *contraataca* a las canónicas representaciones del sujeto.

Nuestro contexto, por otro lado, hace necesaria la crítica profunda que impida la formulación de la diferencia en términos de consumo. La escritura de mujeres ecuatorianas últimamente ha ganado bastante terreno en España y constituye una serie de cartografías encarnadas muy importantes. Sin embargo, corre el peligro de ser tragada por la máquina capitalista en la que las diferencias se comercializan y empaquetan como bienes de consumo (216), se venden como espectáculos que no se observan detenidamente. En tanto que sujeto *queer* siento muy profundo el gesto tan desastroso de atrapar e inmovilizar las subjetividades disidentes del modelo patriarcal heteronormativo a través del gran aparato del mercado. De esta incomodidad surge la crítica que realizo. Pienso que se debe mirar con cuidado estas escrituras sin caer en el nihilismo de la crítica al consumo que desestima el valor de estas literaturas solo porque el comercio global se apropió de ellas. No es, no del todo, una escritura actual, tiene una larga genealogía que la sostiene y con la que dialoga, lo que hay que considerar antes de suponerla una estrategia de mercado en lugar de una apuesta profunda y necesaria.

A pesar de estas razones, sobre todo de la última, no alcanzaría yo a plantear esta genealogía, tampoco creo que sea mi lugar. El que sí es mi lugar es el de pensar, a la luz de estos trabajos, mi propia localización, ayudarme de ellos para trazar mi propia cartografía en el poder y en el mundo. El objetivo que me propongo tiene que ver con la crítica que aún se sigue haciendo de los modelos tradicionales de la literatura, del pensamiento y de la cultura. Me

inscribo en la vasta línea de pensadoras/es que necesitan crear valores, pues la crítica es creación y no búsqueda de sentidos ocultos, para ver con mayor claridad lo que se está produciendo en la literatura. Junto a Deleuze (2021) pienso que esta es una potente máquina para cuestionar y contestar, hasta desbaratar, el pensamiento y cualquier esfera de la cultura tradicional. Es por eso que extraigo la figuración del “hueco” de la novela de Ponce para pensar el cuerpo ya no solo como la base del pensamiento, como opina Braidotti, sino también como la potencia afirmadora que devasta los ideales fundamentalistas, esencialistas y excluyentes porque conlleva una poderosa conexión con la risa. Mucha crítica bienintencionada desvía la mirada de la diferencia posicionando categorías indiferenciadas donde se pierde cualquier singularidad, funcionan como un saco donde va a caer todo lo diferente, sea lo que sea, totalizando las propuestas activas como las de las mujeres, los homosexuales, las lesbianas, subjetividades trans, negras, indígenas y otras que no alcanzaría a nombrar. Así mismo, existe una segunda rama crítica que mantiene el prejuicio sobre la carne y observa apenas su lado negativo en el asco que producen los fluidos del cuerpo. No ven esto como un gesto de burla y goce como aquí pretendo demostrar. Lejos de ser esto un gesto relativista, evita la monstruosidad binaria de pensar un Mismo opuesto a una figura igual de monopólica y monolítica que agrupa a muchas/os otras/os. Además, quisiera sugerir un camino distinto para pensar el cuerpo en la escritura de la diferencia.

Me gusta utilizar la imagen de la telaraña para ilustrar lo que son las cartografías, aunque esta imagen resulte paradójica. La telaraña es en realidad el libro, lo que la/el cartógrafa/o hace es observar la dirección, el cruce y la forma de los hilos para luego intentar dar su imagen. El resultado es otra telaraña, si bien cercana, aun así distinta a la primera. Creo también, para seguir jugando con la imagen, que una/o escribe siempre dentro de una telaraña que, con cuidado y entusiasmo, ha ido tejiendo. Cada hilo es un libro, un/a autor/a, una imagen, una frase o lo que sea. Mi objetivo en este trabajo no es otro que el de tensar uno de esos hilos. En todo caso, ninguna telaraña es aleatoria, más bien es una máquina precisa, cada una tiene un mecanismo especial, como en este caso que se trata de una serie de asociaciones inauditas organizadas en tres caídas. La primera, rodea la imagen de la caída y el abismo desde la antropología filosófica de Ricoeur para luego observar la imagen del hueco y del vacío de la teoría feminista. La segunda caída relaciona estas imágenes con las del hueco en la novela de Ponce. Y, por último, la tercera abre la reflexión hacia el cuerpo relacionándolo con la tradición del grotesco renacentista.

El hilo que tenso en esta telaraña es el del cuerpo grotesco y la risa como potentes desestabilizadores de las esencias e identidades. En este sentido contrapongo el cuerpo como hueco carnosos y viscoso a cualquier visión descarnada de la experiencia. El devenir, tal como lo entiendo, sucede necesariamente en el cuerpo, es antes que nada experiencia pura. Como aquí expongo, lo veo como una gozosa caída a través del cuerpo. Siento que en el horizonte contemporáneo flota una línea nihilista que se desentiende de la experiencia y de la subjetividad como, por ejemplo, la que defiende Florencia Garramuño (2009). A pesar de sus importantes aportes, entiende el devenir como “desubjetivación” y postula una muerte de la experiencia. Quisiera, al contrario, observar el devenir como experiencia de subjetivación, como posibilidad de derribar las subjetividades únicas y estables para fluir a través de los muchos seres vegetales y animales que nos conectan y transforman. Por eso he escogido la novela de Gabriela Ponce. Además de haber agotado la primera edición en poco tiempo y obtener una segunda edición en Ecuador meses antes de ser publicada en España por la editorial Candaya, creo que contiene bellas imágenes que dan una visión afirmativa del cuerpo, recuperan el goce de la abyección, ilustran la experiencia de nuestras subjetividades contemporáneas y se abren al devenir.

Antes de comenzar, quisiera expresar mi profundo agradecimiento por los lúcidos comentarios a Julia Rendón, a Issa Aguilar Jara y a Alicia Ortega.

PRIMERA CAÍDA

Las repetidas y hermosas imágenes del hueco y de la caída en la novela de Ponce, junto con la del parto, me remiten al mito de la creación, a un poco después de la creación, a la caída. Lo que me interesa es ver cómo la caída consiste en la conciencia de la desnudez, que no es otra cosa que adquirir conciencia del cuerpo, como si Adán y Eva *cayeran* en el cuerpo luego del pecado. La sentencia de Dios condena al hombre al trabajo con esfuerzo y a la mujer, además de someterse a este, deberá parir con dolor. Este rasgo de dolor pone a la mujer en una condición de culpabilidad, el alumbramiento como el castigo que las mujeres cargan por la humanidad entera. Pero ¿qué pasaría si es que siguiéramos desestructurando la culpa para descargarnos de ella, destruirla, deshacerla? Como apunta Ricoeur (2011, 388), el mito de la pareja originaria, judaico en nuestro caso, pero mucho más antiguo de hecho,

es el mito del patriarca fundador. Se trata de la fundamentación del bien y del mal. Como argumentaré más adelante, el hueco es una imagen potente para pensar la desfundamentación, y la caída es “a la vez caída del hombre y caída de la ‘ley’”. La prohibición del conocimiento, que muy bien conocemos, para Ricoeur significa la prohibición de “una condición autónoma que convertiría al hombre en el creador de la distinción entre el bien y el mal” (393), en la que se ocultaría también un “resentimiento muy masculino” que carga en la mujer la culpa y la debilidad de la carne ante la posibilidad del mal (394).

El otro mito de caída, el del alma platónica, sería la otra mitad de este. Entre los dos se ha forjado la materia prima del pensamiento misógino que heredamos hasta nuestros días.¹ Así como en el adámico introduce el mal a través de la carne, simbolizada esta vez por el caballo, que es la otra mitad del carruaje, símbolo este del alma descarnada (McGibbon 1964, 56). No se trata aquí de entrar en un estudio de la mitología del origen del mal, lo que me interesa es que el cuerpo en ambos mitos tiende a él, conlleva algo de demoníaco y de infernal. Más aún si es que seguimos la idea de lo animal como otredad de la razón, es decir, el límite de lo humano en tanto naturaleza salvaje y concupiscente no exento de asociarse a la mujer animalizada inferior al hombre (Adams y Donovan 1995). Así, habría que interpretar estos mitos como mitos de “la caída en un cuerpo terrenal” (Ricoeur 2011, 30). Es la naturaleza mala del caballo lo que causa la caída. Es decir, la impureza, la pesadez del cuerpo, opuestas a la pureza y liviandad de las almas. Platón introduce ahí la distinción (McGibbon 1964, 62) entre las naturalezas buenas y malas, lo que me lleva al problema central: *distinguir* es escoger linajes, hacer triunfar lo bueno sobre lo malo, los originales sobre los simulacros (Deleuze 2011, 299). *Fundamentar*, en otras palabras, la naturaleza buena —lo puro, lo racional, lo verdadero y el alma— en contra de la naturaleza mala —el cuerpo, lo aparente, lo sensible y lo impuro—. Lo mismo encuentra Ricoeur (2011, 397) cuando pone en relación a la mujer, Eva, “la Vida”, con la serpiente, que él llama *Pseudos* o simulacro. Ambos mitos terminan oponiendo el cuerpo como lo bajo terrenal y el alma como lo alto celestial.

-
1. Estos discursos y pensamientos se han ido alimentando y transformando. Existe una amplia crítica de muchos de ellos, pero no me alcanzaría el tiempo para glosarla. Aquí, sin embargo, me he remitido a los mitos primigenios de nuestra cultura. Hay que tener muy en cuenta que estos mitos recogen historias y folklor mucho más antiguos, pero la manera en la que se han ubicado en los horizontes de la civilización occidental exige revisarlos a ellos sin buscar, absurdamente, su origen remoto.

El simulacro, que aquí se ha convertido en hueco, es el *desfundamento*, el abismo. Es el “hundimiento universal” (Deleuze 2011, 306). Lo que quiero decir, siguiendo a Braidotti y sirviéndome de Gabriela Ponce, es que en la mujer se encuentra toda la potencia del simulacro. A través de ella entra el mal porque tiene una conexión con el poder demoníaco del simulacro, lo que resultará en la falsedad opuesta a la verdad del alma. Sin embargo, antes de cargar con la culpa, veo que las mujeres cada vez más se quitan ese pesado velo que Adán puso sobre ellas, y comienzan a reír y bailar repletas de poder para desbaratar toda imagen fundadora. Con esa luz cegadora, que es también la oscuridad del hueco, de la caverna, me es imposible evitar preguntarme qué es lo que sucede también conmigo, qué hago con la potencia que me infunden. Ese es el corazón palpitante de este trabajo, porque la caída no termina en el cuerpo, nunca terminará ya: el alma, en el cuerpo que es un hueco, seguirá cayendo. Antes de llegar a Gabriela Ponce, parece que me he impuesto de la forma más azarosa un camino cronológico, debo pasar por Descartes. Él, fundador de la modernidad, *funda* con el “cogito” nuestra matriz de exclusión donde la mujer es un vacío irrepresentable (Braidotti 2005, 42). Es “el momento fundador en la filosofía moderna del sujeto”, poniendo el *cogito*, otra versión del alma, como “foco de todo conocimiento: es claridad de pensamiento, pensamiento transparente a sí mismo, que legitima todas las ciencias” (Braidotti 1991, 23).

No podemos discutir que “este sujeto ha sido conceptualizado como inherentemente masculino y ha sido un factor significativo para mantener el estatus inferior de las mujeres” (Hekman 1991, 45). Pero intentar fundamentar un sujeto femenino, incluso la fundamentación de un sujeto *queer*, sería un artilugio desatinado, pues pretendería adoptar un *modus operandi* de exclusión y opresión en lugar de buscar vías alternativas. Es por esto que, cercano a la poesía más que a cualquier otra cosa, y por lo mismo cercano al más potente de los pensamientos, quisiera abogar por lo que Deleuze llama “desfundamentación”. El simulacro, que en otro lado describía como multiplicidad de copias sin originales (Bustamante 2020, 138) adquiere así la característica, que ya aparecía sugerida por Deleuze (2011), de hueco, de multiplicidad de huecos, como caída infinita, un vértigo gozoso de hacer desaparecer cualquier matriz que pretenda instalar una esencia o naturaleza, a la vez que nos brinda la capacidad para crear nuestros propios valores. No caigo, de ninguna manera, sería imposible, en un nihilismo, pues el hueco es la carne, el cuerpo y sus fluidos, y el vértigo es la consecuente alegría de vivir con él y en él.

Mis reflexiones sobre el simulacro me han llevado a pensar que este es una potencia de vida y juventud cercano a la infancia (Muckelbauer 2001, 236). Si esta conexión es cierta, debe haber una conexión más profunda, como la que ha rozado Ricoeur, de la Mujer con el simulacro. Más adelante profundizaré sobre lo grotesco, pero esta asociación inaudita, como muchas en este texto, tiene mucho que ver con la gestación y el parto. Sin caer en un esencialismo, ese cuerpo femenino que avivaba el discurso positivo y alegre del grotesco renacentista, pero no por eso menos patriarcal, parece que las escritoras lo han ido recuperando y redefiniendo. No puedo evitar, con mucha osadía, imaginar que estas escritoras, desde muchas localizaciones, desde muchas subjetividades, y desde muchísimos cuerpos, se preguntan: ¿Por qué no pensar en la abertura vaginal, que tantas veces se ha visto asociada con la herida, con algo más gozoso, con la abertura del abismo, con el abismo entero por donde nos hacemos carne y caemos al mundo donde vamos a seguir cayendo?² Esto me lleva a preguntarme: ¿con la energía vital que me queda luego de leer estas experiencias del cuerpo, qué hago, cómo sigo disfrutando de mi caída? Estas imágenes del hueco y la caída me las ha brindado con mucha generosidad la novela de Gabriela Ponce, la que ya analizaré en más detalle. He puesto la anterior reflexión sobre el mito porque creo que el cuerpo, la reapropiación risueña de la carne, ya sin culpa, sin pesadez, es un valor literario que se debe considerar en toda su potencia. Esa potencia la encuentro en lo grotesco que abordaré al final de este trabajo, pues la burla y la risa que encontraba como las propiedades del simulacro (Bustamante 2020) se hacen carne, se renuevan, viven, gracias a lo grotesco del cuerpo.

El cuerpo visto entonces no como el destino de la caída, sino la caída misma, el eterno desfundamento, es decir, como simulacro. Ese es el *Pseudos* del que hablaba antes en estrecha relación con la Mujer, la serpiente tentadora del mito adámico. Ricoeur (2011, 401) la identifica como símbolo del caos y, sobre todo, es el símbolo de la fuerza de renovación, el cambio de piel, la fecundidad, la ambivalencia de la muerte y de la vida (Frazer 1993, 30). Ahí el lazo entre la Mujer y la serpiente considerado lejos de la culpa: la tentación

-
2. Estoy muy consciente de que este aspecto, tomado a la ligera, podría re-esencializar al sujeto femenino como una naturaleza obligatoria e inherentemente maternal, lo que constituye un discurso nocivo. Este aspecto de repensar la maternidad como un espacio de empoderamiento y resistencia no me compete, lo que quiero pensar es la libertad del simulacro, la desfundamentación y sus estrategias, como varias teóricas feministas y teóricos *queer* lo han trabajado y lo siguen haciendo.

—que podría ser otra palabra para designar la alegría— de caer, de traer el vértigo que destituye al Hombre y su Ley. Como dije anteriormente, la prohibición es para nosotras/os de ser creadoras/es de lo valores, que no es otra cosa que el poder de superar lo humano: “ese abismo no es algo impersonal ni un Universal abstracto, que está más allá de la individuación” (Deleuze 2017, 384). La caída por el abismo en su máximo esplendor es la superación de ese universal abstracto de lo “humano”, la degradación productora, el hueco por donde va a morir la representación y la abertura que libera la diferencia. En el mismo abismo el alma cae por su peso, por su tristeza, mientras que la carne, en cambio, siente la caída infinita como si flotara o volara. Que el cuerpo femenino sea caracterizado por Ponce, y en la escritura femenina, de una manera grotesca como aquí pretendo señalar, con todos sus fluidos como la sangre, la saliva, el semen y demás, también con sus intersticios carnosos, sus zonas erógenas, sus poros, no es más que el empoderamiento de lo sucio e impuro de la carne que en los mitos se condenaban y se asociaban directamente al mal, por lo que tenían que ser limpiados y purificados. Como apunta Braidotti (2005, 142), “en la fluidez y la mecánica de los fluidos, en la mucosidad y en la humedad intersticial como la placenta, la sangre y otros fluidos corporales expresan la creación de figuraciones alternativas del yo y de la necesidad de encontrar expresiones adecuadas para ellas”.

Esta asociación entre Mujer-hueco-simulacro no la realizo en el vacío, la creatividad no me alcanza para tanto y la osadía menos. Sería un error de mi parte intentar hablar *por* las mujeres; lo que hago no es más que pensar el simulacro, tan valioso para mí, a la luz de estas escritoras y pensadoras para dotarle de mayor potencia y de la mayor riqueza conceptual posible. Aquí propongo, sencillamente, la agrupación apresurada de una serie de elementos que he hallado en la teoría feminista y que vienen a bailar junto a las imágenes de Ponce. Por un lado, es muy conocido que, junto al cuerpo, “lo femenino es representado como una ausencia simbólica” (Braidotti 2000, 94). Como ella mismo lo dice, “el corazón discursivo de la cuestión corporal está muerto, vacío” (92). Luego, vuelve a encontrar el vacío o hueco de lo femenino en “las representaciones clásicas del sujeto, como lo ejemplifica el racionalismo del siglo XVII” (Braidotti 1991, 1). El pensamiento feminista se ha apropiado de esa ausencia, de ese hueco en la representación de la subjetividad, para crear las más valiosas y variadas representaciones de lo femenino. El cuerpo no es “sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales” (Braidotti 2005, 37).

Aunque aquí cruzo la línea y me permito ciertas libertades, creo firmemente en la idea de Braidotti (2000, 93) de que la crítica del sujeto universal debe aprovechar su “crisis”, crisis que ya lleva algunas décadas, aunque siga sorprendiendo a veces con espasmos esporádicos, y transformarla “en la posibilidad de crear nuevos valores, nuevos paradigmas críticos”. Es decir, apropiarnos y gozar de nuestras diferencias, de nuestra carne. En este sentido me parece notable la creatividad de Ponce al recorrer con su escritura el hueco, no solo vaginal, sino la porosidad y *esfinteridad* del cuerpo. Entiendo que esta vía se ha venido explotando ya algún tiempo a través de una redefinición profunda de la negación de la que surge el sujeto universal masculino falocéntrico. Ya no queda nostalgia por el paraíso perdido de ese sujeto, sino el regocijo en la infernal carne grotesca. El hueco, el abismo, se tragó todo ese reino de la subjetividad cartesiana, por eso es tan rico para la imaginación. El gesto de esta imaginación es el de poner frente a la ausencia la presencia plena. Abismarse al vacío. Es un gesto complejo y ambiguo que merece la reflexión de otras/os más capaces y más sensibles que yo. Por eso propongo aquí una “desfundamentación” teórica de mis fuentes para hablar del cuerpo grotesco como el abismo del simulacro, el “no-lugar” y el “no-tiempo” de la carne que devastará cualquier intento de apropiarse de ella discursivamente, de normativizarla y normalizarla (86).

SEGUNDA CAÍDA

Este “no-tiempo” de la carne lo observo en el pulso, el latido del corazón, que es el ritmo de la vida, contrario al tiempo artificioso de la razón que se impone sobre la naturaleza. Por un lado, la descomposición de la fruta, su propio ritmo vital, por otro, la burocracia del reloj y el calendario. El tiempo narrativo de la novela se conecta con el primero, que palpita en la vagina; es “el latido del cuerpo” (Ponce 2019, 115), marcado por esas gotitas de sangre entre cada fragmento. Sin embargo, hay varios momentos en que la narradora pierde corporalidad, pierde esa consistencia de sus fluidos, sobre todo la sangre, que estructuran la novela, y desaparece, se hace espíritu podría decir. Aun así, se abisma en el tiempo vital, se sumerge en la vertiginosidad, en el “caos de cuerpo” (43), con su contrapunto de las fechas del diario final.

La novela se abre con un hueco, el hueco más grande, el de la noche. Se sucede a una amplia descripción de la pareja penetrando en la cueva: “fue em-

pujándome hacia un interior húmedo y caliente en el que yo resbalaba plácida” (12). Y más tarde la narradora atravesará un pasillo dentro de la cueva para llegar al cuarto de una niña, un espacio blanco en medio de ella (37-9). “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda” (Deleuze 2011, 306). Ahí el abismo, ahí el desfundamento. Desde la entrada el libro-hueco nos conduce al sin fondo de su propia caverna. Hemos entrado de lleno en el cuerpo, será imposible volver. Esa veta afectiva que está presente en toda la novela va cartografiando el cuerpo desde el útero, muy similar a *La Pasión según G. H.* (1964) de Lispector, que lamentablemente es imposible ponerlas a dialogar aquí. Lo que hay que considerar es que esa sensibilidad va llenando la caverna. Ya no es la de Platón que es un útero carcelario propio de la visión masculina; ya no es visto como el lugar maldito, sino como anulación de las jerarquías, espacio “positivo y gozoso” (Deleuze 2011, 306).

Barbara Creed (2007) ha realizado un hermoso análisis de la figura monstruosa de lo femenino en la representación patriarcal. La única crítica que le haría, en todo caso, es la misma que Deleuze y Guattari hicieron del psicoanálisis, que totaliza bajo moldes rígidos varias expresiones que, si se observaran con más detalle, serían desmontadas con mucha más fuerza y complejidad. En todo caso, es posible analizar, bajo esa luz, las representaciones patriarcales que han sido *mimetizadas* por las mujeres en un acto creativo para desmoronarlas burlándose de ellas (Braidotti 2005, 42). Como Debbie Harry dice al final de *Videodrome* de Cronenberg (1983, 76:00): “para convertirte en la nueva carne, debes primero matar la antigua”. No hay mejor forma de matar la antigua carne, llena de culpa y pecado, que reapropiándose de la forma más irónica de la condena y la abyección donde se la encerró. Este camino que, como quiero argumentar en la conclusión, se trata del cuerpo grotesco, ha venido andando ya mucho tiempo y es un gesto que también recorre la novela de Ponce, un gesto que se apropia de la herida, del hueco y le dota de fecundidad, se apropia del pecado para darle otros sentidos inimaginados.

Creed (2007, 27) habla de la figura de la mujer en el imaginario patriarcal donde se la muestra invertida: su potencia de vida se convierte en potencia de muerte (28), se trata de la madre que traga el cosmos por la vagina. Es una “figura negativa asociada con el temor a la madre generativa vista solo como abismo, el agujero negro que amenaza con reabsorber lo que una vez parió”. Esto lo conecto directamente con toda mi reflexión anterior del simulacro que asegura un “hundimiento universal”. No quiero justificar el miedo patriarcal sino aumentarlo, a la par que aumenta el placer de la diferencia. La carne no

solo cuestiona las matrices y los modelos normativos, los devasta. El abismo, “el vacío que [la mujer] ha sentido cortarle el cuerpo con un cosquilleo que no se parece a nada”, de pronto es un “puro hueco abriéndose espacio en el cuerpo”, y eso es exactamente “el encanto de estar vivo” (Ponce 2019, 93). La casa que en la novela deviene cueva, en la crítica de Creed (2007, 55) es simbólicamente “el lugar de los comienzos, el útero”, pero que generalmente es “de las imágenes más comunes del horror”. Ponce (2019, 31), lejos del horror, la reviste de musgo y rocío, es una cueva que sorprende “siempre por una humedad cálida”. Ese espacio ya no es ni trampa ni prisión, tampoco el lugar que guarda los horrendos secretos de la familia, sino el espacio original, primitivo, fecundo y carente de miedo. Toma distancia frente a la imaginación masculina que dibujaba “interiores uterinos, húmedos y pegajosos”, unos espacios “cerrados llenos de horrores indescriptibles” (Braidotti 2005, 237), para re-habitarlos y re-vivirlos.

No es casual que la novela comience con el útero de la noche, el útero dentro del útero, abriendo una muñeca rusa, una *matrioska* de úteros, para terminar con el parto. La narradora, al observar un parto anteriormente, siente que ha “caído en un agujero negro” y siente también “arcadas de dicha” (Ponce 2019, 99-100). En otro momento señala una serie de casas de la infancia, como escondites eróticos que se yuxtaponen a la vagina, donde descubre un “misterio gozoso sin igual” (130). Como vengo defendiendo, Ponce traza una serie de tópicos que, como Creed señala, son tópicos del terror masculino, pero que ella los invierte para plagarlos de vida: la narradora “veía cómo los cuerpos iban abriéndose espacio, iban atravesando las paredes y entraban al cuarto piernas y muslos”, termina luego excitada “hasta la locura por esa multiplicación” (19). El útero se llena de seres que perturban el orden, pero que no convocan al terror, sino que excitan, estimulan, convocan fuerzas vitales.

En sus palabras, la Mujer ya no es “ningún objeto lanzado al vacío que regresa porque no sabe qué más hacer” (145). Antes bien, sabe muy bien qué hacer, seguir cayendo al vacío, bailar con irreverencia sobre los lugares negativos que le fueron asignados. El cuerpo, dice, se iba llenando “de poros abriéndose por los que [ella] metía las manos hasta tocar la materia acuosa de su interior” (19). Se van abriendo un montón de huecos, “huequitos” (23), por los que desaparece la representación y nace la diferencia. Me preocupa seriamente que esta reflexión se lea con un ojo obscuro que vuelva a cargar de connotaciones peyorativas el hueco y el abismo. Eso solo lo podría hacer quien haya clausurado sus orificios, quien tenga los poros tapados, así como la

boca, los ojos y el ano. El vértigo que siente la narradora, ese temor a caer en la escena del avión, ofrece una doble posibilidad. O temer y lamentarse por lo perdido en el abismo o, por el contrario, gozar de la caída, sentirse mariposa o pájaro.

TERCERA CAÍDA

Luego de observar esto, si bien la caída y el vértigo permiten pensar el cuerpo, quisiera ahora abrir la reflexión sobre ese hueco carnoso de la novela de Ponce, para hablar de lo grotesco. Mi idea, no menos inaudita que las anteriores, pero sí más ingenua, es que el cuerpo de la escritura femenina y, en general, de la escritura de la diferencia, se conecta con la tradición grotesca del renacimiento y sus fuentes más antiguas, así como con su desarrollo posterior en el siglo XX.³ Podría considerarse como una simple inversión de los valores patriarcales falogocéntricos, cuando, en realidad, es mucho más que eso, es

-
3. Aunque ingenuo, no puedo ignorar la historia de la risa, como no desconozco tampoco las fuentes posteriores que Bajtín no alcanzó a leer, sobre todo, la risa de Kafka que encontraron Deleuze y Guattari (1990) o la influencia que tuvo sobre Sergio Pitol en *Domar la divina Garza* (1988). Un trabajo muy especial es el de John R. Clark (1991) que no desconoce a Bajtín y que continúa la historia de lo cómico grotesco en el siglo XX; un trabajo sintético y bastante amplio históricamente sobre el género grotesco y sus derivaciones es el editado por Harold Bloom (2009); el más reciente del que tengo noticia, que retoma el trabajo bajtiniano sobre Rabelais, es el editado por Laurynas Katkus (2013); no puedo dejar de citar asimismo el más reciente libro, aunque se disperse un poco del tema, editado por Hennefeld y Sammond (2020) sobre la abyección. Se encuentra también, aunque lamentablemente lo descubrí demasiado tarde, el hermoso texto de Mary Russo (1995) que retoma a Bajtín para leerlo junto a Kristeva, donde presenta una potente y sagaz lectura feminista del cuerpo. Así también quisiera rescatar el famoso texto de Julia Kristeva (2000) sobre la abyección que he eludido citar directamente. A pesar de muchísimos puntos de contacto entre lo grotesco bajtiniano y lo abyecto de Kristeva, sobre todo la cuestión ambivalente de ambos, la “risa horrorizada: lo cómico de la abyección” que es una “risa estridente” (272; 177), el universo semántico de Kristeva —el mal, la mancha, el horror, lo simbólico— podrían remitir al espíritu lo que aquí pretendo caracterizar como una redefinición del cuerpo y sus fluidos materiales. Esto dista de mis intenciones y Bajtín lo caracteriza como la desaparición de la risa corporal material —ver la nota siguiente—. Relativo a la escritura de la diferencia, sobre todo femenina, no desconozco el valiosísimo trabajo de Cixous (1995, 58) en el que afirma que “es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra ‘silencio’”. En esta pequeña cita, que no es más que una muestra, hay varios

una transformación profunda de los afectos retomando el “cuerpo grotesco” que denominaba Bajtín. Una voluntad de rebajar, de dar muerte a los valores tradicionales no deja de ser una voluntad negativa propensa a cuajar en un nihilismo duro. Creo que, al contrario, la voluntad disidente es una voluntad creadora, afirmativa que dando muerte crea vida, que niega los valores negativos para afirmar los suyos positivos. Bajtín (2003, 40-1) apunta que lo grotesco, en su historia, perdió su carácter de gozo corporal, el que abundaba en la edad media y el renacimiento, quedándose solo con su polo negativo, pierde así su fuerza regeneradora y productiva, su fuerza de serpiente, la que no es ninguna otra que la Risa proveniente del carnaval.⁴ Además, Rabelais, como el culmen de lo grotesco renacentista, traza su “topografía” desde el vientre —la maternidad— muy similar a Ponce, ese vientre es “el descubrimiento artístico de Rabelais” (115). Propongo que la escritura de la diferencia ha comenzado a dialogar con esa tradición recuperando la fuerza de esa risa perdida que es la de la carne (84). Es muy significativo también que tanto Cixous como Kristeva pongan, junto a la escritura la una y la abyección la otra, la maternidad, que es la condición del cuerpo preferida por el grotesco renacentista.

El humor, la risa grotesca, se dirige “contra la realidad, contra el mundo perfecto y acabado”, devasta los órdenes, hace que “el suelo se mueva bajo nuestros pies, y sentimos vértigo porque no vemos nada estable a nuestro alrededor” (44). Considera al cuerpo como una abertura, las imágenes del cuerpo grotesco se conforman de muchos agujeros y fluidos (286). Ese es el ataque del cuerpo contra lo universal, lo totalizante, la representación y el falogocentrismo: mientras que estos consideran un cuerpo limpio, cerrado, el grotesco lo abre y nos “introduce al fondo”; saca las vísceras, los fluidos, la carne y la sangre; es una risa material que, en toda la potencia de su burla, es absolutamente crítica; y la risa loca, sucia y corporal, es positiva y anti-nihilista

puntos que se enlazan a lo grotesco, sobre todo la risa conectada al cuerpo y la creación de valores que defiende.

4. Bajtín rastrea brevemente y de manera muy bella esta degeneración de la risa. Esta observación me parece muy importante porque, como él señala, una de estas degradaciones en los siglos XVII y XVIII son la sátira y la ironía, así como la “seriedad trágica” que, con todas sus diferencias, reducen y restringen el valor de la risa carnavalesca: “toda su fuerza y profundidad residen en la agudeza y el radicalismo de la negación, mientras el aspecto renovador y regenerador está casi totalmente ausente” (109). Esta degradación tiene mucho que ver con el debilitamiento del sentido material de la carne, interpretándolo en cambio desde un carácter abstracto, y así, la risa también se vuelve abstracta.

en tanto que crítica (246). Si seguimos también la idea de que “lo grotesco siente la alegría del cambio y la transformación”, de lo inestable y la desfiguración, no podemos evitar afirmar el devenir como necesariamente grotesco. Sin embargo, la historia del grotesco, como le es propio, no sigue ningún orden, se multiplica y en esa multiplicidad deja la posibilidad de filtrar en su corazón una línea negativa y triste. Es así que no todo lo grotesco es una alegría gozosa, como no toda voluntad de rebajar lo alto y universal al cuerpo es una voluntad afirmativa.

Mi idea es que el cuerpo grotesco que las mujeres y demás otras/os sienten en la escritura, como el que he ido rodeando y describiendo, a veces indirectamente, de la novela de Ponce, significan un diálogo con el grotesco que deslumbró a Bajtín, al grotesco de la belleza corporal y de vital fuerza regeneradora, a través de su continuación en el siglo XX, retomando la alegría corporal. No es, de ninguna manera, un retorno: es una redefinición femenina, el grotesco es una serie de “destronamientos y renovaciones”. Como Lisa Perfetti (2003) hace notar, el grotesco medieval no desestabiliza en absoluto los valores patriarcales, aunque por ahí se filtra una risa femenina como en *Las mil y una noches*. El cuerpo preferido por lo grotesco es el cuerpo imperfecto, en transición, muy en contacto con sus fluidos sanguinolentos, babosos, viscosos, con las necesidades corporales de comer, beber y excretar, y con su sexualidad (Bajtín 2003, 279), es decir, la vida de la carne. Lo grotesco prefiere, exalta, el cuerpo procreador (292), el cuerpo que lleva otro cuerpo dentro, ese cuerpo, esa carne que se ubica en los “umbrales” de la vida (30-3). En ese contexto, la mujer representa, como Sherezade, “la fuerza de renovación: sus historias creativas y dadoras de vida son paralelas a su maternidad dadora de vida que derroca la violencia y destrucción del patriarcado degenerado” (Perfetti 2003, 215). Al lado de esta idea hay una identificación entre la boca de la mujer y la vagina, sus orificios, también entre “la risa de la mujer y su cuerpo inestable; sus fluidos excesivos, cambiantes y su útero errante la hacen menos capaz de controlar cualquier impulso inapropiado de reír” (6). Por esa razón se considera que “el decoro corporal y la castidad están vinculados con el comportamiento de la boca”, la mujer casta debe reír disimuladamente (212). El control sobre la risa de las mujeres es, por tanto, control sobre su sexualidad (9). Pero, ¿qué sucede si es que ellas comienzan o, mejor dicho, si siguen riendo a carcajadas (205) como varias autoras sugieren, y esa risa nos obliga a abrir todos nuestros orificios que durante largo tiempo han estado cerrados conteniendo la putrefacción de nuestra tristeza? La risa del cuerpo en

tanto que devenir, y el agujero en tanto que carne, son las marcas de libertad, de potencia para romper las cadenas de la diferencia.

Lo que quiero decir es que, como intuyo, la escritura del cuerpo retoma la tradición del cuerpo grotesco, pero la redefine y se desprende, con el rigor necesario del caso, con los instrumentos precisos, con la risa burlona y afirmativamente destructora, de la misoginia greco-cristiana heredada en la cultura y la literatura carnavalesca (204). Aun así, pervive y agoniza, puesto que siempre ha sido reactivamente enferma, la voluntad de negar, la voluntad de corromper para llevar a la nada, a la tristeza y la enfermedad. La degradación de lo cómico para la glorificación de lo serio es paralela al desprecio del cuerpo, sobre todo femenino, para enaltecer la parca inteligencia masculina (Niebylski 2004, 14). Un camino afirmador del cuerpo conlleva, inherentemente, una risa profunda y sardónica. Sin embargo, la reapropiación de la carne, las cartografías encarnadas, los debates en torno a la diferencia, no acaban en el cuerpo. Como ponía en el epígrafe debemos hacer que nazca en nosotras/os la nueva carne. Me parece fascinante que, en la película de Cronenberg, la guía del personaje masculino —la vieja carne— sea una mujer, y, si admitimos que esa película retoma el motivo del *descenso* al infierno, es ella quien ocupa el papel, no de ninguna Beatriz, sino que destrona al maestro, ella es Virgilio.⁵

El cuerpo es, pues, el hueco, el orificio, la cavidad⁶ por donde van a caer no solo los discursos misóginos y patriarcales heteronormativos, sino todo nuestro pensamiento y toda nuestra sensibilidad que se refugian en lo negativo, que son incapaces de hacernos abrir la boca para reír. Es, más que descenso, caída abrupta al infierno, y las mujeres son nuestras guías. En su grotesca ambivalencia como apuntan Bajtín y Perfetti esa caída es gozo, el gozoso vértigo de la diferencia. No estoy diciendo nada nuevo. Varias pensadoras

-
5. Es propio de lo grotesco orientarse hacia lo bajo (Bajtín 2003, 334). Frente a lo divino, lo alto, la inteligencia que se encuentra en la cabeza, lo grotesco los invierte hacia el trasero o la vagina, lo inferior terrenal y corporal. En ese sentido también, se opera un “destronamiento” de lo divino que se dirige hacia el infierno como una manifestación del carnaval (355). La risa grotesca es demoníaca. Es por eso, también, que caer en la carne no es otra cosa que caer en los infiernos. Y ese terror cristiano-platónico, proveniente de la separación unívoca de lo alto opuesto a lo bajo (caverna-cielo; inocencia-pecado), se invierte y se fusiona, aparece la carne pecadora llena de magia y santidad.
 6. Bajtín (2003, 35) apunta que el término “grotesco” se origina con el descubrimiento de pinturas subterráneas en las Termas de Tito, en Roma. A estas pinturas se les llamaron *grottescas* “un derivado del sustantivo italiano *grotta*” que quiere decir gruta, cueva, caverna. Esto me ha motivado, más aún, a conectar el cuerpo en tanto que hueco con lo grotesco.

llevan largo tiempo discutiendo esta calidad de los fluidos, de la materia de la carne. Lo que yo quise hacer, y en el camino me topé con varias sorpresas y desviaciones muy divertidas, fue traer al debate sobre el gozo y la carne la risa grotesca, porque para mí no hay poder más destructor de lo opresivo que una estridente carcajada de burla (Bustamante 2020, 138).⁷ Además, como hacía notar antes, es parte de la historia de esta risa haberse opacado y desvanecido, y sería tarea de nosotras/os las/os grotescas/os revivir esa risa. Como afirma Kathy Acker (1995, 69), “todo lo que es interior está deviniendo exterior y a esto lo llamo revolución, y aquellos que son huecos son los líderes de la revolución”. Creo que la tarea, como lo indican Ponce y Acker, es hacer de nuestro cuerpo un sinfín de poros, de anos, de vaginas, de bocas que ríen, de huecos por los que el cuerpo sale al mundo, un devenir loco y reilón de los huecos que, de tanto reír, no se pueden volver a cerrar. *

Lista de referencias

- Acker, Kathy. 1995. “The End of the World of White Men”. En *Posthuman bodies*, editado por Ira Livingston y Judith Halberstam, 57-72. Indiana: University Press.
- Adams, Carol, y Josephine Donovan. 1995. *Animals & Women: Feminist theoretical explorations*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Balladares, María. 2020. “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla”. *Kipus*, 48: 157-68. <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.10>.
- Bajtín, Mijaíl. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bloom, Harold, ed. 2009. *The Grotesque*. Nueva York: Bloom’s literary criticism.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance*. Cambridge: Polity Press.
- . 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2005. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Bustamante, Mateo. 2020. “La máquina simuladora: acercamientos a Leonardo Valencia”. *Pie de página 1*, 5: 133-64. <http://piepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2020/12/PiePag5-IIsem-15Dic-pags1a1.pdf>.
- Cixous, Helene. 1995. *La risa de la medusa: ensayo sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

7. Este ensayo constituye una autocrítica. Había señalado el simulacro como hundimiento, como abismo, pero aún no adquiría materialidad. Además, sostenía una teoría de la risa muy cercana a la degeneración apuntada por Bajtín, aún sugería una concepción abstracta de la risa. Lo que aquí pretendo es asentarla en el cuerpo, darle esa materialidad grotesca que desarrollo en esta conclusión.

- Clark, John R. 1991. *The modern satiric grotesque and its traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Creed, Barbara. 2007. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- Cronenberg, David. 1983. *Videodrome*. Orlando: Universal Pictures. DVD.
- Deleuze, Gilles. 2011. *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- . 2016. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2017. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2021. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- , y Félix Guattari. 1990. *Kafka: por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- Frazer, James George. 1993. *El folkllore en el Antiguo Testamento*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hekman, Susan. 1991. "Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Post-modernism". *Hypatia* 6 (2): 44-63. <https://www.jstor.org/stable/3810095>.
- Hennefeld, Maggie, y Nicholas Sammond, eds. 2020. *Abjection Incorporated: Mediating the Politics of Pleasure and Violence*. Durham: Duke University Press.
- Katkus, Laurynas, ed. 2013. *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*. Londres: Cambridge Scholars Publishing.
- Kristeva, Julia. 2000. *Los poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- McGibbon, D. D. 1964. "The Fall of the Soul in Plato's Phaedrus". *The Classical Quarterly* 14 (1): 56-63. <https://www.jstor.org/stable/637629>.
- Muckelbauer, John. 2001. "Sophistic Travel: Inheriting the Simulacrum through Plato's 'The Sophist'". *Philosophy & Rhetoric* 34 (3): 225-44. <https://www.jstor.org/stable/40238093>.
- Niebylski, Dianna. 2004. *Humoring Resistance: Laughter and the Excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction*. Nueva York: State University of New York Press.
- Perfetti, Lisa. 2003. *Women and Laughter in Medieval Comic Literature*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Ponce, Gabriela. 2019. *Sanguínea*. Quito: Severo.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
- Russo, Mary. 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Nueva York / Londres: Routledge.

NORMAS PARA COLABORADORES

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), 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-E, 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 del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- 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 o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: «raul.serrano@uasb.edu.ec», «paola.ruiz@uasb.edu.ec»; o través de la plataforma OJS: «<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>».

| | |
|---|---|
| – <i>KIPUS: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales</i> Corporación Editora Nacional Código postal: 170523 Quito, Ecuador | – <i>KIPUS: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales</i> Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Área de Letras y Estudios Culturales Código postal: 170525 Quito, Ecuador |
|---|---|

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación serán notificadas a la dirección proporcionada por el autor o autora.
- Luego del título del artículo se debe incluir: nombre y apellido/s del autor o autora y su filiación académica. En caso de no tenerla, anotar que es “investigador o investigadora independiente”; la ciudad y país a la que corresponde su filiación académica o lugar de residencia; el correo personal o institucional y el código ORCID (indispensable). Si no lo tiene, se puede acceder al mismo a través del siguiente link: <https://orcid.org/register>.
- Los artículos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor o autora (de 100 a 150 palabras).
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.

- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA del *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec.
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- 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.”, “ídem”, “íd.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis 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 incorporarse en el texto de forma ordenada.
 - Deberán contener fuentes de referencia completas.
 - Cada uno contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo: Tabla 1. Nombre de la tabla.
 - El texto en las tablas deberá estar en interlineado sencillo, fuente Times New Roman en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
 - Los gráficos deberán enviarse de forma separada en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor o autora. Para asegurar la calidad final el autor hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en CD, USB u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deberán acompañarse 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 ocho meses. Igualmente, señalará a los autores y autoras una fecha probable de publicación.

La publicación de artículos y reseñas en *Kípus* no otorga derecho a remuneración alguna.

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, 2022
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

Diego **CHAMORRO**

Desbordar la escritura: *Azulinaciones*, deconstrucción
de la novela pulsional

Mateo **BUSTAMANTE**

Sanguínea, de Gabriela Ponce, o la risa de la carne

IN MEMORIAM

Marcelo **BÁEZ MEZA**

Carlos Rojas González (Guayaquil, 1941-2019):
teorizar y pensar desde la escritura poética



KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

