

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



53 I SEMESTRE
2023

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

CRÍTICA

Cristian **VIDAL BARRÍA**

Matanza fundacional/texto fundacional:
historia, memoria y una cruz sobre el agua

Tomás Salvador **BOMBACHI**

Voz institucional y voces clandestinas en *La ciudad ausente* y "La loca y el relato del crimen", de Ricardo Piglia

Gustavo **ABAD ORDÓÑEZ**

Escritura y conciencia crítica:
las crónicas modernistas de César E. Arroyo

Félix Joaquín **GALVÁN-DÍAZ**

La revolución de las locas: de la crítica social a la
constitución poética en el *Manifiesto*, de Pedro Lemebel

Jesús Miguel **DELGADO DEL AGUILA**

Violencia social: temática regularizada y necesaria
para la recepción de la novela policial peruana
(1990-2013)

Iván Fernando **RODRIGO-MENDIZÁBAL**

Tecnologías de poder y expresionismo: leyendo a
Demetrio Aguilera Malta en clave de ciencia ficción

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), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN: Grace Sigüenza

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Edwín Navarrete

IMPRESIÓN: Marka Digital, Av. 12 de Octubre N21-247 y Carrión, 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 53, ENERO-JUNIO 2023

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



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CRÍTICA

- CRISTIAN VIDAL BARRÍA** 7
Matanza fundacional/texto fundacional:
historia, memoria y una cruz sobre el agua
- TOMÁS SALVADOR BOMBACHI** 27
Voz institucional y voces clandestinas en *La ciudad ausente*
y “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia
- GUSTAVO ABAD ORDÓÑEZ** 41
Escritura y conciencia crítica:
las crónicas modernistas de César E. Arroyo
- FÉLIX JOAQUÍN GALVÁN-DÍAZ** 67
La revolución de las locas: de la crítica social a la constitución
poética en el *Manifiesto*, de Pedro Lemebel
- JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA** 89
Violencia social: temática regularizada y necesaria para
la recepción de la novela policial peruana (1990-2013)
- IVÁN FERNANDO RODRIGO-MENDIZÁBAL** 113
Tecnologías de poder y expresionismo:
leyendo a Demetrio Aguilera Malta en clave de ciencia ficción

RICARDO LÓPEZ DÍAZ 127

La literatura fantástica de Bioy Casares según la tríada
hombre-razón-destino propuesta por el crítico Bernardo Ruiz

MANUEL MEDINA 141

Resistencia y subversión en los modelos narrativos
de Solange Rodríguez Pappe

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

BETTY AGUIRRE-MAIER 159

Ayllu: tensiones en la literatura y la política en los Andes

RESEÑAS

Crónica para jaibas y cangrejos, novela de Dalton Osorno 177

Marcelo Báez Meza

La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963, 182

ensayos de Armando Robles Godoy

Gonzalo Zavala Córdova

Barrocos. Mimesis, legado y orfandad, 186

ensayos de Santiago Cevallos

Galo Alfredo Torres

Herederos de las sombras, cuentario de Luis Antonio Aguilar Monsalve 189

Hans Behr

Sendas de On. 100 Haikus, de Israel Muñoz 191

Juan Carlos Astudillo Sarmiento

Estancias, novela andrógina de Alicia Ortega Caicedo 194

Margarethe Tirado Hartmann

COLABORADORES 197

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CRITIC

- CRISTIAN VIDAL BARRÍA** 7
Foundational Slaughter/Foundational Text:
History, Memory and a Cross on Water
- TOMÁS SALVADOR BOMBACHI** 27
Institutional Voice and Clandestine Voices in *La ciudad ausente*
and “La loca y el relato del crimen”, by Ricardo Piglia
- GUSTAVO ABAD ORDÓÑEZ** 41
Writing and Critical Consciousness:
César E. Arroyo’s Modernist Chronicles
- FÉLIX JOAQUÍN GALVÁN-DÍAZ** 67
The Loca’s Revolution: From Social Criticism to Poetic Constitution
in Pedro Lemebel’s *Manifiesto*
- JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA** 89
Social Violence: Regularized and Necessary Theme for the Reception of
The Peruvian Police Novel (1990-2013)
- IVÁN FERNANDO RODRIGO-MENDIZÁBAL** 113
Technologies of Power and Expressionism:
Reading Demetrio Aguilera Malta in the Key of Science Fiction

- RICARDO LÓPEZ DÍAZ** 127
Bioy Casares Fantastic Literature in Accordance with the triad
Man-reason-fate Proposed by the Critic Bernardo Ruiz

- MANUEL MEDINA** 141
Resistance and Subversion
in Solange Rodríguez Pappe's Narrative Models

OF THE CONTEMPORARY SCENE

- BETTY AGUIRRE-MAIER** 159
Ayllu: Tensions in the Literature and Politics of the Andes

REVIEWS

- Crónica para jaibas y cangrejos*, novel by Dalton Osorno 177
Marcelo Báez Meza
- La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963*, 182
essays by Armando Robles Godoy
Gonzalo Zavala Córdova
- Barrocos. Mimesis, legado y orfandad*, 186
essays by Santiago Cevallos
Galo Alfredo Torres
- Herederos de las sombras*, short stories by Luis Antonio Aguilar Monsalve 189
Hans Behr
- Sendas de On. 100 Haikus*, by Israel Muñoz 191
Juan Carlos Astudillo Sarmiento
- Estancias*, androgynous novel by Alicia Ortega Caicedo 194
Margarethe Tirado Hartmann

- CONTRIBUTORS** 197

CRÍTICA

**Matanza fundacional/texto fundacional:
historia, memoria y una cruz sobre el agua***

*Foundational Slaughter/Foundational Text:
History, Memory and a Cross on Water*

CRISTIAN VIDAL BARRÍA

Universidad de Chile
Santiago de Chile, Chile
cvidal03@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-9423-1875>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.1>

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



* El presente artículo se desprende de la investigación doctoral "Matanzas fundacionales. Las masacres de obreros en la novela histórica hispanoamericana" (2019).

RESUMEN

La Huelga General acaecida en Guayaquil en 1922 ha sido uno de los hechos históricos de mayor trascendencia en la historia del Ecuador. La literatura, y su capacidad de configurar imaginarios históricos y culturales, no estuvo ajena a esta catástrofe. En 1946 el escritor Joaquín Gallegos Lara plasmó en *Las cruces sobre el agua* una perspectiva subjetiva de los acontecimientos. A partir de esta novela, en este artículo se analizan los diálogos que se entablan entre historia y literatura, y la forma en que el texto ficcional se encumbra como la memoria viva de quienes murieron en la masacre. Por otro lado, se propone la condición fundacional de dicha matanza y su cristalización por medio de la novela de Gallegos Lara.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, huelga, historia, memoria, literatura, Joaquín Gallegos Lara, novela.

ABSTRACT

The General Strike that took place in Guayaquil in 1922 has been one of the most important historical events in the history of Ecuador. Literature, and its ability to configure historical and cultural imaginaries, was not immune to this catastrophe. In 1946 the writer Joaquín Gallegos Lara captured in *Las cruces sobre el agua* a subjective perspective of events. Based on this novel, this article analyzes the dialogues between history and literature and the way in which the fictional text stands as the living memory of those who died in the massacre. On the other hand, the foundational condition of this massacre and its crystallization through the novel by Gallegos Lara are proposed.

KEYWORDS: Ecuador, Strike, History, Memory, Literature, Joaquín Gallegos Lara.

*El muerto fue un panadero,
trabajador, fiel compañero
que arrebató
el fusil criminal
y luchó, por su vida luchó
y por todo el pueblo,
Alfredo Baldeón*

Rafael Larrea

NO CABE DUDA de que la existencia y creación de lazos afectivos, como condición primigenia para la configuración de una conciencia de clase, es el sustrato principal de la novela *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara. Pero también es cierto que la novela se hace cargo, de manera magistral, de aquel fatídico 15 de noviembre en que los trabajadores se manifestaron por medio de la huelga general en la que, finalmente, muchos de ellos encontraron la muerte. El presente artículo propone una lectura de la novela de Gallegos Lara a partir de los lazos y diálogos que se entablan entre el hecho histórico y su recuperación lite-

ria. Por otro lado, situados en el hecho histórico en torno al que gira la novela, también queremos sostener que la matanza de obreros ocurrida en Guayaquil mantiene un germen fundacional que condiciona, *a posteriori*, la lectura del hecho histórico; a saber, una lectura “positiva”. Con esta afirmación no queremos subjetivar ni poner en tela de juicio el carácter traumático, deleznable y trágico que supuso la matanza de trabajadores en Ecuador. Se trata, por el contrario, de comprender que la tragedia, en este caso, permitió la consolidación de una conciencia social, política y cultural debido al impacto que generó un acontecimiento como este. Por consiguiente, la lectura del sustrato fundacional viene a ser una lectura de los alcances que tuvo el *sacrificio* de quienes dieron la vida por mejorar sus propias condiciones laborales y la de sus compañeros.

Por su parte, esta novela, en cuanto que textualidad artística que usa como referente la historia, mantiene su propio horizonte de expectativa y se inserta en el campo cultural bajo dos dimensiones: a saber, una fundacional y otra dimensión memorial. *Las cruces sobre el agua*, en directa correlación con el hecho histórico, es —al decir de Alicia Ortega (2012)— “un relato de fundación; un relato de origen en relación al territorio de los personajes y de la colectividad protagónica” (42). Dicho de otro modo, es un relato que temáticamente nos habla de la conformación de un sentimiento social, y en su carácter de artefacto literario se inserta como un texto que consolida un proyecto de literatura nacional en el campo literario ecuatoriano iniciado en los años treinta. Finalmente, subyace en la novela una segunda dimensión que revela un interés memorial que se anticipa desde el título: es la novela, propiamente dicha, una “cruz sobre el agua”.

DIÁLOGOS ENTRE HISTORIA Y LITERATURA: LA HEROICIDAD DE ALFREDO BALDEÓN

Hacer concordar la novela de Gallegos Lara con los preceptos teóricos de la novela histórica, situándola en su contexto de producción en los años 50 en Ecuador cuando este tipo de ficciones carece de un pensamiento crítico que la sistematice, no resulta ser un camino propicio para el análisis del texto, sino más bien limitante. Preferimos, por lo tanto, revisar los diálogos que el texto literario entabla con el discurso histórico y de

ese modo dejar al descubierto los procedimientos bajo los que la historia ingresa a la literatura y articula la trama de la novela.

Inicialmente hemos de advertir que durante el siglo XIX el cruce interdisciplinar entre historia y literatura no era un foco problemático. Sin embargo, durante el siglo XX el trabajo de la historiografía fue materia de una profunda reflexión y teorización, lo que generó diferentes perspectivas de análisis que actualmente se mantienen vigentes. Una de las mayores críticas al discurso histórico guarda relación con “el punto de vista de aquellos grupos que reclaman haber sido excluidos de la historia, esta vista como una posesión de los grupos dominantes, que se adjudican la autoridad de decidir quién o qué será admitido en la historia” (White 2010, 124). Dicho de otro modo, la historia sería escrita por los vencedores (volveremos sobre esto). Tal situación provoca que la historia se constituya como “un arma ideológica” que, desde un ámbito discursivo, perpetúa la opresión de quienes se quedan al margen de esta.

El historiador estadounidense Hayden White, en el mismo trabajo referido, revisa el modo en que se constituye o se construye la historia, y apunta que los eventos¹ no se configuran como históricos solo “por haber sucedido realmente, por haber sucedido en un momento específico del pasado y en un lugar específico de este mundo, y por haber tenido un efecto identificable en los contextos en los que irrumpieron” (138). Según entiende White, para que un evento singular, un conjunto o una serie de eventos dados se califiquen como “históricos”, “deben también ser descriptibles válidamente como si tuvieran los atributos propios de los elementos en la trama de un relato” (139). Independiente de la etimología y los significados a los que pueda responder el concepto “trama”,² lo en-

-
1. La revisión de White es exhaustiva e indaga desde los aspectos más generales, como, por ejemplo, que la historia se construye a partir de una mirada al pasado; pero también entiende que se trata de algo “diferente y más amplio”. Cobran sentido conceptos como “pasado particular” y “pasado histórico”, “voces autorizadas”, “evidencias y documentos”. Estos conceptos sirven para comprender la distancia y el camino que existe entre “evento” y “hecho”: el primero constituye la acción del pasado que deviene en hecho histórico en la medida en que cumpla ciertas características. De ese modo, el “evento” se circunscribirá, entonces, como el “contenido, el referente, o la condición necesaria de los hechos” (130). Para una revisión detallada de la diferencia entre ambos conceptos véase el capítulo “El evento histórico” del libro *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*.
 2. Hayden White advierte el carácter “amenazante” que tiene la palabra trama en los historiadores, situándola al mismo nivel que la palabra “mito”. Al respecto, añade lo

tenderemos aquí, de un modo práctico, como “sentido”, teniendo en consideración que nos referimos al eje central en torno al que se organiza un relato. Por lo tanto, lo que White viene a señalar es que el evento deviene en hecho histórico en la medida en que cumple una serie de características entre las cuales se encuentra la necesidad de que posea un sentido.

La historia escrita por los vencedores es una verdad irrecusable y puesta a la luz como una de las características y críticas más recurrentes en el análisis del discurso histórico en el siglo XX. Pese a ello, no es nuestra intención insistir en lo mismo, entendiendo la validez de dicha máxima. Se trata más bien, en este análisis, de abrir caminos de interpretación y discusión bajo los que resituar al texto literario. Por ello, dadas las características que apunta White respecto a la constitución o validez del hecho histórico, creemos que, visto desde la contemporaneidad, el “evento” del pasado ya no es un espacio que pertenezca de modo hegemónico a una disciplina o un tipo de discurso, sino que es reclamado por otros espacios de enunciación, o formas alternativas de discurso y representación del pasado, sea la crónica, el testimonio o la novela, por nombrar algunos. Ahora bien, no se trata, tampoco, de que otra discursividad quiera suplantar o superponerse al discurso histórico, anunciando y exigiendo ser la verdad, sino de comprender que, frente a una historia que parece ser sesgada, existen otros y diversos discursos que dotan de sentido y trama a los hechos ocurridos en el pasado. Por lo tanto, la búsqueda debe ser por el lugar de la narrativa en la representación del pasado o —al decir de White— “cómo la literatura puede ser un instrumento perfectamente idóneo para representar el pasado” (13).

Las cruces sobre el agua, publicada en 1946, un año antes de la muerte de su autor, responde al paradigma que venimos desarrollando: ser un texto y un discurso no histórico que dota de trama y sentido a un evento trágico ocurrido en el pasado, cuya trascendencia es innegable. Los análisis que se han hecho de la novela, a partir de los afectos y las subjetividades de los personajes, nos permiten afirmar que el gran sentido de esta ficción radica en la capacidad de explicar el modo en que se configura un sentimiento social y de clase a partir de una condición adversa y de carencia material

siguiente: “la palabra trama [*plot*] es en inglés la traducción del *mythos* griego... generalmente se considera a la trama como el recurso que da a las ficciones literarias su efecto explicativo” (139).

de los personajes. La condición adversa, en diálogo con la organización de gremios populares, permiten la organización de la huelga. Con ello, queda claro que la novela no pretende reemplazar ni superar al discurso histórico, sino buscar sentido a la organización de una colectividad, y su desenlace trágico, desde una perspectiva que se encuentra en correlación con la condición subalterna de los personajes; vale decir, desde la voz ficcional de los trabajadores que estuvieron presentes en la huelga y la matanza. A través del texto literario, entonces, se construye un discurso ficcional, novelesco, que genera imaginarios historiográficos sin ser, y sin querer ser, la historia. Las referencias a la realidad pueden ser las mismas que se utilizan en la escritura histórica, pero en esta no poseen la relación valórica que en la novela se le ha otorgado; y con ello no quiero manifestar una predilección por cuál tipo de discurso tiene mayor validez, pues ambos, a pesar de los diálogos y puentes que estrechan, se despliegan bajo distintas recursividades pese a que, finalmente, generan imaginarios en el mismo campo cultural.

Alfredo Baldeón es tanto un personaje histórico como un personaje ficcional. La información verídica, histórica, de Alfredo Baldeón proviene de lo que su primo, José Estrella Baldeón, en su calidad de testigo ha podido relatar. Así, sabemos el modo en que este encontró la muerte y que su cadáver hubo que trasladarlo a su domicilio situado en “Cacique Álvarez (Lazarista) entre Huancavilca y Capitán Nájera, donde fue velado, trasladándosele después al cementerio”. Además, añade José Baldeón, su primo Alfredo Baldeón se libró de que su cadáver fuera arrojado al río Guayas gracias a su acción heroica en medio de la huelga. En la misma línea biográfica, es posible indagar que Baldeón fue presidente de la sociedad *Unión de Panaderos de Socorros Mutuos*, afiliada a la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (FRTE) en octubre de 1922, y dirigió el movimiento huelguístico y popular de octubre y noviembre de este año.³ En términos generales, la información que podemos recabar sobre su muerte coincide sin mayor alteración con la que es narrada en la novela de Joaquín Gallegos Lara. Ciertamente nos referimos a los datos referenciales, ya que en la novela son evidentes los recursos retóricos para narrar, por ejemplo, el momento de su muerte:

3. La información sobre Alfredo Baldeón ha sido recuperada desde el Archivo Biográfico del Ecuador. <http://www.archivobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/Baldeon-Alfredo.html>. Acceso el 10 de diciembre de 2018.

Él sabía por qué moría: e iba contento. Libre escogió su camino. Otros lo seguirían mañana. ¿Por qué no le acertaban? Ya le disparaban del pedestal de la estatua, a diez pasos. Entre descarga y descarga, podía hacerse oír. Al abrir la boca para insultarlos, el balazo le apagó el grito: el golpe seco en la garganta, sin tocar los dientes, lo precipitó en las tinieblas. (269)

Hemos mencionado en párrafos previos que para que un evento se constituya como hecho histórico se requiere una serie de características, entre ellas que el evento posea, o se le dote, de un sentido o una trama. Alfredo Baldeón está lejos de ser un sujeto de la historia y por ello la literatura le otorga voz y sentido a su actuar, insertándolo en una lucha social épica en la que el personaje se posiciona como un héroe que se sacrifica por un ideal: dicho ideal era reconocido por él “e iba contento” —señala el narrador en la novela. Este panadero, que con su actuar se convierte en mártir, ostenta una heroicidad problemática debido a que se suma a una lucha en contra de quienes mantienen el poder. Joaquín Gallegos Lara, intelectual revolucionario en un tiempo revolucionario, vislumbra la necesidad de movilizar el paradigma bajo el que se constituye la nacionalidad o el sentimiento nacional del Ecuador. Bajo ese proyecto configura una ficción en la que el personaje central mantiene un referente real, de poca trascendencia histórica, y lo modela como un héroe social desplegando su condición de hombre de pueblo en la que los demás personajes puedan reflejarse. De esa manera, Baldeón representa, de modo heroico, a quienes conformaron la huelga y murieron por su lucha; se encumbra como un héroe, personal y colectivo, a partir de la construcción ficcional que se hace de él. Podemos agregar que la configuración de este personaje, en un esfuerzo de verosimilitud, es contradictoria, y para ello se inserta en la novela el personaje ficcional Alfonso Cortés, que permite el contrapunto y el desarrollo de Alfredo Baldeón en una dimensión humana llena de contradicciones y dudas. Con ello se pretende articular la subjetividad de Baldeón situándolo como un tipo de héroe popular que proyecta los mismos problemas que cualquier sujeto que pueda reconocerse en él. En ese sentido, Baldeón se construye como un héroe desde su particularidad, pero al mismo tiempo proyecta una heroicidad colectiva representando a todos los que murieron aquel 15 de noviembre.

Dicho lo anterior, y a la luz de lo que venimos desarrollando, el diálogo entre historia y literatura parece estar condicionado por una fricción

que no deviene tanto de la construcción textual, ficcional o del discurso que emerge de ella, sino de los imaginarios culturales que genera el uso de personajes que en algún grado forman parte de la historia. Pero no es únicamente la referencia a los personajes, o a la historia, lo que genera la fricción, es más bien el tipo de referencia que se hace y si acaso esta se condice plenamente con el grado de relevancia que la historia le ha otorgado, en este caso a Alfredo Baldeón. Como sabemos, la lectura y la construcción del personaje que Joaquín Gallegos Lara realiza se hacen desde una perspectiva subalterna que, en algún modo, impugna y se ofrece como un “discurso otro” que resitúa imaginarios que han sido construidos por una historia que, como hemos insistido, es escrita bajo una condición de hegemonía perpetuada en el discurso. Frente a dicha factualidad, la novela se vuelve un texto subversivo y de resistencia.

Ahora bien, otro aspecto relevante en el cruce que se pueda establecer entre historia y literatura es que la representación de hechos históricos traumáticos, como genocidios o masacres, resulta de mayor complejidad en el siglo XX.⁴ Primero, porque coinciden con la crisis de la historia. Segundo, debido a que estas matanzas acontecen en un período que podría denominarse de proliferación de *ideas revolucionarias*, provenientes del marxismo, que se expandía por todo el mundo; son ideas que articulan la base de proyectos políticos y revolucionarios en el continente americano. En el primer caso, la representación de una masacre se torna compleja en la medida en que, en el marco de la crisis de la historia, las nuevas voces y discursos se posicionan para hacer ver la imposibilidad de que un evento de este tipo pueda ser explicado, y refleje su impacto, a través de una narración al modo de la historiografía. Por ello el testimonio de los sobrevivientes, o la experiencia directa o indirecta de quienes fueron observadores, resultará fundamental para la representación, fuera del discurso histórico, y para el conocimiento profundo del impacto provocado, en este caso, por la matanza de trabajadores en Guayaquil en 1922. Verónica Tozzi, en la introducción del libro que recopila el trabajo del crítico Hayden White, señala lo siguiente:

4. Cabe aclarar que las masacres y genocidios pueden rastrearse hasta en los tiempos de Heródoto o Tucídides, quienes se ocuparon de relatar la matanza de los atenienses en Engina o la destrucción de Melos en el 416 a. C. Véase el libro *Cómo sucedieron estas cosas*, de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014).

En el caso de los genocidios o masacres, el modernismo incide en la constitución por la representación-transmisión testimonial de los sobrevivientes. No remite a cómo son experimentados sin representación ni a cómo ocurrieron sin apelar a la representación que de ellos tenemos. Por todo ello, la fuerza de su ser constituidos totalmente en la transmisión-representación impugna el intento de constituirlos en un hecho histórico, en un elemento de una narración. (19)

Como bien sabemos, Joaquín Gallegos Lara, y los que pertenecieron al Grupo de Guayaquil, eran para entonces niños y adolescentes que —reiterando lo que afirma Alfredo Pareja Diezcanseco— “contemplaron espantados la matanza de trabajadores”. Es de suponer —prosigue el citado miembro del Grupo de Guayaquil— “que, parcialmente cuando menos, aquel hecho sangriento y bárbaro influyese en el espíritu de la literatura ecuatoriana de los años treinta” (692). En efecto, la matanza influyó en el campo histórico, político y cultural. La constitución del Grupo de Guayaquil se debe en parte al impacto que generó la masacre y a la necesidad de tomar como sujetos de la literatura a aquellos que hasta entonces eran invisibles. Dicho impacto y necesidad se posiciona como motor para la configuración de un discurso, paralelo y alternativo al histórico, que sin afán panfletario propone desde el plano ficcional, en *Las cruces sobre el agua*, una trama que representa la realidad guayaquileña en el contexto de la matanza. Por su parte, el texto literario, propiamente dicho, se constituye como transmisor de ese discurso paralelo que se sitúa en las antípodas de los relatos oficiales, reafirmando la gran complejidad de representación histórica que subyace en un acontecimiento histórico de este tipo.

Finalmente, cuando aludimos a las *ideas revolucionarias* como segunda dimensión que problematiza la representación de la matanza, se trata de que dichos acontecimientos guardan un sustrato sacrificial, de heroicidad social y de organización de clase que, sin tener como objetivo constituirse como un hecho fundacional en la muerte, permite dicha lectura. Bajo esta lectura, sin embargo, no se considera al hecho histórico como suceso aislado, sino como un hito que incide e influye en el campo cultural y popular a través de la transmisión oral, la rememoración simbólica y los discursos contrahegemónicos que —insistimos, sin querer situarse por sobre el discurso histórico— logran construir un discurso paralelo, un metarrelato, ligado a la experiencia y a las dinámicas de relación presentes alrededor de la matanza de obreros de Guayaquil en 1922. Dicha actitud,

en gran parte, se debe a las mencionadas ideas revolucionarias que rondan el imaginario de la época⁵ y por ello aquí las consideramos como una dimensión que influye en la representación de masacres, entendiendo que estas matanzas recaen, salvo excepciones, en masas de obreros y trabajadores que para entonces comenzaban a articularse social y políticamente.

MATANZA FUNDACIONAL O EL “BAUTIZO DE SANGRE DE LA CLASE OBRERA”

Los acontecimientos de 1922 se instalan en la historia ecuatoriana como la primera movilización que desde los sectores urbanos subalternos cuestionó la precaria situación de la sociedad guayaquileña. Para comprender el modo en que se gesta dicha movilización, y adjudicarle el componente fundacional, hay que tener en consideración una serie de hechos históricos, acontecidos a nivel mundial y local, que tienen incidencia directa en las clases bajas del Ecuador. El primero de ellos es el triunfo de la Revolución Liberal de Eloy Alfaro, en el año 1895, que amparó el surgimiento de las primeras organizaciones populares:

Las organizaciones populares fueron asociaciones que agruparon y estuvieron dirigidas por artesanos, pequeños comerciantes y trabajadores que no formaban parte de los círculos acomodados de la sociedad. Desde 1896, se empiezan a organizar los tipógrafos, panaderos, sastres, peluqueros y abastecedores de mercado, y de igual manera se fundan dos de las organizaciones más importantes de la Costa: la Sociedad de Socorros Mutuos, Instrucción y Recreo de Hijos del Trabajo y la Confederación Obrera del Guayas (COG). En ambos casos su promotor fue Miguel Albuquerque Vives, activista cubano liberal. (Ochoa 2015, 41)

Dichas agrupaciones pueden entenderse como una etapa temprana de articulación y consolidación de una conciencia de clase que devendrá

-
5. El caso más conocido es el del cubano Miguel Albuquerque, que llegó a Guayaquil con ideas socialistas y anarquistas y fundó y dirigió algunos periódicos, entre ellos el de la Confederación Obrera y el periódico *Acción Social*. En 1909 participó activamente del I Congreso Obrero Nacional del Ecuador. Por lo demás, al puerto de Guayaquil llegaban otros agitadores sindicales y sobre todo marinos extranjeros con información de otros sucesos como la Semana Trágica de Buenos Aires en 1919 o las huelgas obreras europeas.

en activismo político.⁶ La crisis del cacao es otro hecho fundamental para comprender el contexto en el que surge la movilización de 1922. Esta crisis se da en medio de un inestable clima político⁷ y en gran medida debido a dos factores: los problemas económicos que dejó la Primera Guerra Mundial y una peste en las plantaciones de cacao que recibirá el nombre de “escoba de la bruja”.

A grandes rasgos, se puede afirmar que la temprana organización de trabajadores y la directa repercusión que supuso la crisis del cacao en los obreros permitió que la huelga convocada para el 15 de noviembre adquiriera magnitudes impensadas. En términos generales, el conflicto se originó en el mes de octubre a raíz de una huelga por atrasos en el pago de los sueldos a los trabajadores ferroviarios en la base de Durán, “lo que provocó una ola de huelgas de solidaridad, incrementando las demandas populares provenientes de distintos sectores” (Páez 2001, 84). Consiguientemente, la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (FRTE) convocó oficialmente a la huelga, lo que se agudizó cuando se conformó, el 7 de noviembre, la Gran Asamblea de Trabajadores, que tomó en sus manos, al decir de Páez, “el control efectivo de la ciudad de Guayaquil: la huelga general era un hecho”. Conforme pasaron los días, la asociación gremial del astillero y la sociedad de tipógrafos manifestaron su apoyo a los trabajadores que no estaban siendo escuchados y, en conjunto con otras organizaciones, se produjo la huelga general que paralizó

-
6. Alexei Páez (2001) advierte que los sectores subalternos a finales del siglo XIX y comienzos del XX “carecen aun de espacios de representación política”, pero que van construyendo sus organismos sociales “enmarcados en el gremialismo artesanal” que posteriormente pasará a un proceso de sindicalización (21). Por otro lado, Viviana Ochoa (2015) define las diferencias y los caminos que siguieron las organizaciones artesanales guayaquileñas y quiteñas: “Las organizaciones artesanales quiteñas mantuvieron hasta 1925 un discurso en defensa de principios católicos, que desde su punto de vista estaban amenazados por la Revolución Liberal; mientras que las organizaciones porteñas transitaban de un discurso mutualista y de defensa de la transformación alfarista hacia un pensamiento anarquizante y posteriormente socialista” (42). Además, es necesario añadir que las organizaciones quiteñas, a diferencia de las guayaquileñas, consideraban la articulación de la huelga como una acción que alteraba el orden del espacio laboral que era concebido “como la unidad armónica de maestros, operarios y aprendices” (42).
 7. Varios fueron los gobiernos que se posicionaron en el poder después de la muerte de Eloy Alfaro en 1912. Pero el gobierno que tuvo que afrontar las consecuencias que había desatado la crisis del cacao fue el de Luis Tamayo, quien fue abogado del Banco Comercial y Agrícola y debió confrontar las manifestaciones de los obreros, “y la más grande que se dio en Guayaquil el 15 de noviembre de 1922”, dirá Ochoa.

la ciudad de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922. Las peticiones de los trabajadores tenían que ver, entre otras cosas, con las condiciones vitales precarias y con las remuneraciones que estaban estancadas; no alcanzaban para sobrevivir. El desenlace, como sabemos, es trágico y es relatado del siguiente modo por Jaime Durán (1988) en el texto “Orígenes del movimiento obrero artesanal”:

El 15 de noviembre de 1922 se convocó a una gran marcha por las principales calles de Guayaquil. El multitudinario acto, que exigiría al Gobierno cumplir con sus compromisos, no pudo ser detenido ni por dirigentes. La reacción de las autoridades fue violenta. Los soldados y la policía acantonados en el puerto abalearon a las masas inermes, persiguieron a los manifestantes hasta sitios apartados y los mataron. (161)

Compartimos la sentencia que Viviana Ochoa realiza en su investigación sobre el campo literario en la década del 30 y su relación con la matanza de 1922. En dicha investigación se afirma lo siguiente: “[la matanza] es un hecho que marca la historia del país, pues a partir de este acontecimiento se dio el origen de las luchas de los trabajadores ecuatorianos” y en términos estrictamente políticos permite la creación del primer Partido Socialista en Ecuador en 1926 (49). Ahora bien, hay que tener en consideración que la matanza de obreros afianza y define una organización social que desde finales del siglo XIX estaba en ciernes, pero que no es exclusivamente política o proletaria, y de ello da cuenta de manera elocuente la novela de Joaquín Gallegos Lara. Se trata, más bien, de un protosocialismo⁸ que define el tipo de organización que antecede a la huelga general de 1922. Por otra parte, la emergencia del Partido Socialista Ecuatoriano se sitúa en un contexto amplio determinado por la ya citada crisis del cacao y —según apunta Páez (2001)— “en el contexto de los efectos inmediatos de la llamada ‘Revolución juliana’, con la que algunos militantes del PSE estuvieron cercanamente relacionados” (24). En este orden de

8. La idea de *protosocialismo* alude, en el caso del Ecuador y de la huelga a la que nos estamos refiriendo, a “una forma de elaboración conceptual y discursiva en la que el discurso gremial-popular se apropió de algunos elementos del discurso teórico anarquista y marxista, a los que integró otros elementos muy diversos, provenientes de la tradición y el largo plazo de la cultura, en una sumatoria que presentó un campo primigenio de integración, en el que el mismo discurso teórico o ideología teórica se encontraba marcado asimismo por un cierto primitivismo conceptual” (Páez 2001, 85).

cosas la Revolución juliana, cuyo objetivo era una transformación institucional a partir del socialismo, podría leerse en directa correlación con la masacre de Guayaquil y la fundación del Partido Socialista (matanza de Guayaquil, 1922-Revolución juliana, 1925-Fundación Partido Socialista Ecuatoriano, 1926), ya que el pensamiento socialista, a raíz de la huelga y masacre de 1922, “tuvo un impacto creciente en distintos sectores: el movimiento gremial, la intelectualidad de clase media e incluso la oficialidad baja” (49). Cabe aclarar, eso sí, la complejidad y el estatus de “proceso histórico” como también la diversidad de factores que inciden y orbitan alrededor del período.⁹

Los antecedentes históricos que aquí hemos reunido nos permiten confirmar el planteamiento de este artículo, que considera a la matanza de obreros ocurrida en Guayaquil como un hecho fundacional, para una articulación política proveniente desde la organización de sectores subalternos. Fenómeno que no se circunscribe únicamente a Ecuador, sino que es visible en Chile, Argentina o Perú, países en los que también ocurrieron matanzas de similar talante y cuyo impacto permite entenderlas como hitos fundacionales.

TEXTO FUNDACIONAL / LITERATURA NACIONAL: TRAS EL IDEARIO DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

A partir de lo abordado en el apartado anterior, es coherente retomar lo que Terry Eagleton señala en *Marxismo y crítica literaria* respecto a que “las obras literarias no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican simplemente en términos de psicología del autor” (2013, 41). Bien podríamos decir que a esa inspiración o psicología del autor le hace falta un tipo de *experiencia fenomenológica*.¹⁰ Sin embargo, bajo el manto de la crítica marxista —o *neomarxista*, si se quiere— Eagleton viene a plantear que el origen de la obra literaria tiene que ver con un modo particular de ver el mundo, que guarda estrecha relación con “la mentalidad social o la

9. Véase el capítulo IV, “El Partido Socialista Ecuatoriano 1926-1931” (Páez 2001).

10. Entendemos la experiencia fenomenológica como la relación del escritor con un fenómeno en particular, que bien puede ser histórico, y cómo dicha relación o experiencia, puesta en diálogo con una intuición metafísica, permitía la concreción de la escritura literaria. No obstante, no se trata de una relación complementaria, sino más bien aporética.

ideología de una época”; tales ideologías serían producto de las “relaciones sociales concretas que los hombres establecen entre sí en un lugar y en un momento determinados, el modo en que esas relaciones de clases son vividas, legitimadas y perpetuadas” (42). A ello podemos añadir que la obra literaria mantiene esa estrecha relación, entre un modo particular de ver el mundo y la mentalidad e ideología de una época, debido a que el propio texto, y el autor, son parte integrante de esa realidad social. Esta lectura nos permite afirmar que *Las cruces sobre el agua* también trabaja sobre el sustrato fundacional que emerge de la masacre de obreros, en la medida en que pretende imprimir el “espíritu de época” bajo el que se desarrolla la trama ficcional. Esto se haría desde una perspectiva definida, que es la de las relaciones sociales y afectivas en su condición de lo que Georg Rudé, en los años setenta, denominó como “ideología inherente”, en cuanto que punto de partida de una conciencia social. Dadas estas consideraciones, podemos revestir de una condición fundacional a la novela de Gallegos Lara y asumir la siguiente pregunta: ¿qué pretende fundar el texto? Es manifiesto que el interés de la novela no se despliega en el ámbito de fundaciones políticas ni articulaciones gremiales. Por el contrario, se inserta en el campo cultural, discursivo y literario. Situada en ese campo, la novela, como hemos insistido, se constituye en textualidad y discursividad que impacta en imaginarios sociales y culturales a modo de discurso contrahegemónico, cuyo horizonte, en el caso de la novela de Joaquín Gallegos Lara, será la instauración de una (nueva) literatura nacional, entendiendo que dicha noción desborda cualquier nacionalismo que pudiera atribuírsele.

Un aspecto relevante para lo que venimos planteando es la influencia que tuvo José Carlos Mariátegui en el pensamiento de Joaquín Gallegos Lara. Tal influencia parece desplegarse con mayor argucia a través de *Las cruces sobre el agua*. Hemos afirmado que la novela puede ser leída como un texto fundacional que trabaja sobre la idea de una literatura nacional que debe ser revisitada.¹¹ La idea y el concepto de “nacional”, sin embar-

11. El diagnóstico de Mariátegui es radical, pues considera que existe una construcción de la nación, refiriéndose a Perú, que demuestra falencias en el ámbito económico, cultural, político, artístico y literario y que necesita ser corregido. Grínor Rojo (2012), lector de Mariátegui, advierte que el diagnóstico del peruano proviene de la constatación de una realidad en que “una minoría de oligarcas que, mediante el ejercicio combinado de la fuerza bruta con la persuasión ideológica, consiguió hacer suyo lo que debió desde el principio ser de todos” (85).

go, no es sencilla en Gallegos Lara. Para el novelista, el texto configura un espacio propio que trasciende la idea de nación o país y se despliega en el ámbito territorial y geográfico, entendido como la pertenencia a una tierra y a una colectividad con la que se comparte una condición de similitud. Sin embargo, la idea de literatura nacional de Gallegos Lara parece tener un antecedente directo en el intelectual de finales de siglo XIX, José Martí. El diagnóstico del cubano Martí era claro: “tenemos alardes y vagidos de literatura... mas no literatura propia”. Dicha máxima será replicada con ciertas diferencias en las primeras décadas del siglo XX. Ahora bien, resulta trascendente la referencia al cubano, ya que es el primero que debe enfrentar “la querrela entre el particularismo nacionalista y el universalismo socialista” que también recaerá en Mariátegui y Gallegos Lara como una contradicción de su ideario. El investigador chileno Grínor Rojo (2012) lee esta “querrela”, a nivel latinoamericano, y señala que “el Mariátegui último elegirá ser, al mismo tiempo, un socialista y un nacionalista, pero manteniendo ese orden de procedencia y no el inverso” (98).

El tema de la literatura nacional y el nacionalismo a nivel latinoamericano resulta fundamental para comprender la idea de texto fundacional que estamos desarrollando. La nación para Mariátegui es necesaria, pero requiere de un estadio previo para su consolidación. Dicho campo no puede ser otro que la revolución que ofrece un tiempo histórico de transformación de los paradigmas: una revolución socialista. Gallegos Lara, militante de un Partido Comunista cuyo origen fue el Partido Socialista creado en 1926 en Ecuador, replica el ideario del peruano Mariátegui e instala el tema de la literatura nacional entendida como “una abstracción, una alegoría, un mito, que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable” (Mariátegui 2008, 164). Por lo tanto, esta se articularía desde acciones y experiencias comunes, cotidianas, como bien se expresa en la novela, en las que se desarrolla un sentimiento de pertenencia: en palabras de Grínor Rojo, “el sentimiento y la acción revolucionarios construyen a la nación y no al revés”.

El fin último de la creación de una literatura nacional es la fundación de una nueva nación. Y en ella la literatura debería incidir bajo la idea de “reimaginar la historia, transformando a la ‘comunidad imaginada’ de unos pocos y para unos pocos en una comunidad imaginada integradora, de todos y para todos” en la que descansa una verdadera definición, y manifestación, de literatura nacional (100). En definitiva, el texto plantea

la redefinición de la comunidad imaginada —concepto desarrollado por Benedict Anderson en 1983— por medio del discurso que a su vez se instala como generador, y fundante, de nuevos imaginarios historiográficos, literarios y culturales en los que las personas puedan percibirse a sí mismas como parte de dicha comunidad o grupo.

Finalmente, la necesidad de repensar la literatura nacional y fundarla nuevamente, teniendo en consideración un primer estadio socialista previo a lo nacional, tiene su génesis en un hecho concreto y elocuente: la historia de la literatura hispanoamericana es una historia conquistada. Con esto queremos señalar que Gallegos Lara, con la expectativa de fundar una literatura nacional, sigue de cerca la noción de Mariátegui sobre la poca pertinencia que tiene una literatura, y una esquematización de la literatura de la región, bajo nociones utilizadas en otras historias literarias que sí son “orgánicamente nacionales y crecidas sin la intervención de una conquista” (164). De ese modo, Gallegos Lara, junto al Grupo de Guayaquil, se reconoce como un escritor que no necesita matar a ningún padre, debido a que sus antecesores han escrito literatura bajo cánones y referencias culturales ajenas. Por lo tanto, son ellos los llamados a fundar la literatura ecuatoriana y representar genuinamente el ser ecuatoriano. A esto podemos añadir que la problemática sobre la literatura nacional, instalada por Mariátegui y leída por Gallegos Lara, puede entenderse superada en los planteamientos que más adelante harán el peruano Antonio Cornejo Polar (heterogeneidad cultural y literaria) o el uruguayo Ángel Rama (transculturación narrativa). No exentos de polémica, ambos postulan un tipo de literatura nacional que dialoga con elementos foráneos, principalmente occidentales, y se nutre de ellos en un proceso que Rama define como “plasticidad cultural”.¹² Compartimos las posiciones críticas que ven en ambos conceptos un complemento, entendiendo que la transculturación narrativa queda subordinada a la noción de heterogeneidad cultural.

Como conclusión, podemos afirmar que *Las cruces sobre el agua*, en cuanto que proyecto literario fundante bajo una dimensión discursiva y como materialidad inserta en el campo cultural, forma parte del antes mencionado proyecto nacional martiano, del cual parece ser deudor Mariátegui en las primeras décadas del siglo XX y el propio Gallegos Lara en

12. Véase el artículo de David Sobrevilla: “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina” (2001).

los años 40. Sin embargo, si consideramos la dimensión discursiva, y cómo esta se configura en los diferentes capítulos por medio de tópicos y líneas argumentales, la novela dialogaría, sin duda alguna, con los planteamientos de Cornejo Polar (1978) en los que señala que las literaturas heterogéneas son parte de un proceso “que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (12), con ello provoca que el texto literario se construya en su totalidad como una ambigüedad problemática que busca reimaginar lo propio, situándose en el campo literario con una nueva propuesta textual que asume el carácter heterogéneo de lo propio.

CONCLUSIÓN: *LAS CRUCES SOBRE EL AGUA* O UNA FORMA DE LA MEMORIA

Finalmente, nos gustaría señalar, a modo de breve epílogo o nota final, que la novela de Joaquín Gallegos Lara, de modo similar a las cruces que cada año se lanzan sobre el río Guayas, connota una forma de mantener viva la memoria de quienes murieron en la masacre de obreros del 15 de noviembre en Guayaquil: es una narración que pugna contra el olvido. El texto no se limita a representar el acontecimiento, sino que lo dota de sentido, y con ello la novela revela su condición de artefacto que ingresa en el imaginario colectivo bajo diversas apropiaciones; algunas de esas apropiaciones son la de simbolizar el duelo o la de encumbrarse como la memoria escrita. Javier Agüero —leyendo a Derrida— señala, precisamente, que “la memoria tiene una posibilidad dentro de la órbita imposible del duelo jamás terminado, nunca clausurado”: es decir, un duelo que se mantiene en el tiempo y que solo asumiendo su perpetuidad da lugar a la memoria, en caso de que este duelo finalice de modo automático nos llevaría al olvido. Al desplegarse como un duelo infinito la justicia encuentra “un espacio para germinar” y así “el duelo imposible hace posible el duelo mismo y nos transforma en emisarios, en los recaderos de una herencia que no podemos evitar en el transcurso de una vida histórica” (Agüero 2017, 96). Es en este contexto, de eterno y necesario duelo, en el que se despliegan las formas que tiene la memoria para traer al presente aquellos hechos del pasado.

Por otro lado, como advierte Eduardo Barraza (2013) en sus investigaciones, narrativamente las representaciones de la memoria correspon-

den a una “reconfiguración imaginaria”, de ahí que se asista a una ausencia de los hechos, propiamente tales, los que son proyectados en calidad de imágenes, huellas o impresiones del pasado. Estas impresiones del pasado, que se manifiestan en la novela *Las cruces sobre el agua*, vienen a ser la memoria viva de quienes murieron, entendiendo que dicha vitalidad permite que su lectura no caduque debido a que la referencialidad textual alude a un hito fundacional. *Las cruces sobre el agua* logra sortear una lectura memorial que podría ver en el texto el monumento a quienes murieron. Sin embargo, como hemos insistido, al constituirse en memoria viva, y dotar de sentido un hecho histórico, la novela no se queda en el monumento, pues el destino de este es la invisibilización de lo que monumenta o memorializa. La novela del ecuatoriano, leída como una forma de la memoria, es, como anticipamos, una de las cruces sobre el agua que año tras año lanzan las personas al río Guayas. Al igual que el desplazamiento de las cruces en el agua, la novela también se despliega como un pequeño gesto de resistencia discursiva cuyo proyecto literario es movilizar o desplazar imaginarios historiográficos a partir de un acontecimiento trágico como fue la matanza de trabajadores en Guayaquil, en noviembre de 1922. 🌐

Lista de referencias

- Agüero, Javier. 2017. “El momento de una amistad. Duelo, trabajo de duelo y contraduelo”. En *Jacques Derrida Envíos Pendientes. Im-posibilidades de la democracia*, 67-110. Viña del Mar: Cenaltes Ediciones.
- Anderson, Benedict. 2013. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barraza, Eduardo. 2013. *Adelantados y escritura de la conquista. Imaginarios historiográficos en la literatura chilena*. Santiago: Editorial Usach, 2013.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. 2014. *Cómo sucedieron estas cosas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Cornejo Polar, Antonio. 1978. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4 (7/8): 7. <https://doi.org/10.2307/4529866>.
- Durán, Jaime. 1988. “Orígenes del movimiento obrero artesanal”. En *Nueva historia del Ecuador*, editado por Enrique Ayala Mora, 9: 169-204, *Época Republicana III: Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo.
- Eagleton, Terry. 2013. *Marxismo y crítica literaria*. Traducido por Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

- Mariátegui, José Carlos. 2008. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Quimantú.
- Ochoa, Viviana. 2015. “La constitución del campo literario en el Ecuador en la década de 1930 a través de la obra *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Ortega, Alicia. 2012. “La novela ecuatoriana en el siglo XX: escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria”. Tesis doctoral, University of Pittsburgh.
- Páez, Alexei. 2001. *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana*. Quito: Fundación de Investigaciones Andino-Amazónicas / Abya-Yala.
- Rama, Ángel. 1974. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*: 9-37.
- Rojo, Grínor. 2012. *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876 -2006)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Sobrevilla, David. 2001. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*: 21-33.
- Vidal, Cristian. 2017. “La huelga general proletaria, un camino hacia el verdadero estado de excepción (discusiones teóricas)”. *Cuadernos Walter Benjamin* 19 (julio): 92-106. <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v192017-05>.
- _____. 2017. “Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia”. En *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, 225-34. Salamanca: Biblioteca Nueva.
- _____. 2019. “Matanzas fundacionales. Las masacres de obreros en la novela histórica hispanoamericana”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- _____. 2021. “(Im)posibilidad de escribir el trauma. El silencio en *El profundo Sur* de Andrés Rivera”. *Anclajes* 25 (1): 167-80. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25112>.
- White, Hayden. 2010. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, editado por Verónica Tozzi. Buenos Aires: Prometeo Libros.

**Voz institucional y voces clandestinas
en *La ciudad ausente* y “La loca y el relato
del crimen”, de Ricardo Piglia**

*Institutional Voice and Clandestine Voices in La ciudad ausente
and “La loca y el relato del crimen”, by Ricardo Piglia*

TOMÁS SALVADOR BOMBACHI

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

toomi.bombachi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7420-4688>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.2>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

A partir de la novela *La ciudad ausente* (1992) y el cuento “La loca y el relato del crimen” (1975), Ricardo Piglia organiza un espacio estructurado por distintas voces: las voces institucionales (el discurso policial, médico y jurídico), las cuales entran en tensión con las voces adyacentes y periféricas (de gauchos, inventores, locas y periodistas). Aquellas voces adquieren una corporalidad en las distintas máquinas de narrar, como la grabadora, el teléfono y el casete. Literatura y medios. El estudio de la voz (una voz que se simula en el texto) en ambas narraciones de Piglia es permeable a distintos discursos filosóficos y psicológicos. ¿Qué sucedería si los flujos de información (lo dicho) no pudiesen ser controlados, codificados y, por ende, reterritorializados, es decir, vueltos a poner en un lugar, rotularlos como, por ejemplo, lícitos o ilícitos? El objetivo del trabajo es analizar las voces presentes en los textos literarios y la dinámica de control, censura y autoridad que las teje, desde donde se propone pensar y trabajar la hipótesis de que Piglia construye a Junior y Renzi, personajes medulares de los textos, como oyentes atentos.

PALABRAS CLAVE: Argentina, voces, clandestinidad, Estado, medios, Ricardo Piglia.

ABSTRACT

Starting with the novel *La ciudad ausente* (1992) and the short story “La loca y el relato del crimen” (1975), Ricardo Piglia organizes a space structured by different voices: the institutional voices (the police, medical and legal discourse) which enter into tension with the adjacent and peripheral voices (of gauchos, inventors, madwomen and journalists). Those voices acquire a corporeality in the different machines of narration, such as the tape recorder, the telephone and the cassette. Literature and media. The study of the voice (a voice that is simulated in the text) in both of Piglia’s narratives is permeable to different philosophical and psychological discourses. What would happen if the flows of information (what is said) could not be controlled, codified and, therefore, reterritorialized, that is, put back in a place, labeled as, for example, licit or illicit? The aim of this paper is to analyze the voices present in the literary texts and the dynamics of control, censorship and authority that weave them, from where it is proposed to think and work the hypothesis that Piglia constructs Junior and Renzi, central characters of the texts, as attentive listeners.

KEYWORDS: Argentina, Narrative, Voices, Clandestinit, State, Media, Ricardo Piglia.

*El terror de una sociedad es el diluvio: el diluvio es
el flujo que rompe la barrera de códigos.*

Gilles Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*.

*Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective:
persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros
que permiten descifrar su enigma.*

Ricardo Piglia, *Nombre falso*.

LA VOZ COMO SIMULACIÓN

EL PROBLEMA EN cuestión es la representación textual de la voz y aquello que las voces permiten potencialmente identificar. Según Émile Benveniste (2014), “la naturaleza esencial de la lengua es su naturaleza signifiante” (74), esto quiere decir: la lengua representa, expresa, supone algo del otro lado que permite reconocer lo dicho. La lengua *significa*. Aquella no habla por sí sola, como tampoco las voces simbolizan algo por sí mismas. Hay alguien (un hablante activo, como también un oyente presente) que se inserta en aquella maquinaria para hacerla funcionar; ese *alguien* que se expresa *mediante* aquella, que reconoce lo dicho, que hace signifiante (propone una representación del significado) los hechos de la lengua.

Giorgio Agamben (2017) en *¿Qué es la filosofía?* atraviesa definiciones aristotélicas de la voz: “La voz es un sonido signifiante [...] Las letras no son simplemente signos, sino los elementos de la voz que la vuelven significantes y comprensibles” (31). Mediante la escritura es posible darle un contorno a la voz. Cuando se habla de vocalidades en el texto, se alude a corporalidades que hacen posible la representación de la voz: “El lenguaje se compone de las letras a través de la voz” (32). Dicha relación entre oralidad y escritura permite establecer una primera expedición: la forma que adquiere la voz en los textos literarios. Por forma entendemos el *medio*, el cómo. Si para Walter Ong (1993), en la cultura oral, el oído es la garantía de la voz, podría pensarse que, en los textos escritos, la escritura es la garantía (aquello que respalda, representa y sustenta) de la voz, en tanto que reconstituye la palabra hablada en un espacio textual. Un ejemplo de esto es la construcción dialogal en los textos literarios, la cual permite identificar la instancia oral de la narración, marcando que, aquello que está escrito, debe ser leído como una voz hablada, como una letra que debe ser escuchada al ser leída.

Al escribir la oralidad, en un intento de reconstrucción y de aprehensión de la voz, se la territorializa en el texto: el texto comienza a hablar. En *La ciudad ausente* (2002) y en “La loca y el relato del crimen” (1975), un relato que forma parte de *Nombre falso* de Ricardo Piglia, la voz aparece mediada por distintas tecnologías modernas de la voz: el teléfono, la radio, el *walkman*, la grabadora. Todas estas máquinas de narrar dejan fluir la voz, son la garantía (su cuerpo) de su transmisión. En la escritura (la

escritura como representación) de la voz, esta toma posesión de un cuerpo (la letra). Adquiere una corporalidad, una necesaria dimensión física en el texto. La literatura, además de conformar un registro o de ser un archivo, es el canal para la potencial representación de la voz hablada.

Las distintas instancias donde se articula la voz hablada es, en el mejor de los casos, una *simulación* y no un momento donde participa la oralidad. En este aspecto, la oralidad no se agota por la ausencia de una voz física que permitiría articular sonidos. Mejor dicho, mediante la construcción textual del diálogo y la certeza de que el medio de reproducción de las historias en ambas narraciones de Piglia es una grabadora de voz,¹ así como también otros aparatos, es posible pensar el efecto de simulación de escuchar la voz en el texto escrito, donde quien escribe, y sobre todo quien lee, no piensa el texto leído como una instancia oral, ya que, de hecho, no hay tal oralidad.

DILUVIO DE VOCES: TENSIONES

Es dificultoso establecer con fijeza cuál es la voz que narra en *La ciudad ausente*.² Para Elena Vinelli (2011), si bien hay una historia principal (la de Junior-detective, quien ordena los acontecimientos y reaparece en la mayoría de los capítulos), la novela disloca cualquier argumento que se presente como definitivo: “Se trata entonces de un dispositivo narrante que conmociona la seguridad del lector cada vez que se esmera en mostrar que no era él el que estaba narrando sino un personaje, una grabación, una máquina (93). Las imprecisiones con respecto a saber quién es el narrador y la falta de una voz clara que organice la historia derrumba la seguridad del lector cada vez que busca saber si el que narra es un personaje, una grabación o la máquina. Personas, máquinas: ambas se identifican por la voz. Más allá de la desorientación en el intento por definir la voz narrativa principal, también hay dentro de la narración, por momentos, voces que la ocupan y la rebalsan, voces que remiten a personajes históricos y políticos y a condicio-

-
1. Más adelante será desarrollada la dificultad de establecer una voz guía en calidad de narrador.
 2. Podría asociarse al mismo problema del autor en Barthes: ¿constituye el centro del sentido del texto solo una voz o cierta voz determinada? ¿Es la voz que cada lector, individualmente, elige?

nes de enunciación tales como la clandestinidad y la voz oficial del Estado.

Cuando una información, un registro o una grabación se distribuye por debajo de los canales oficiales o incluso se prohíbe su transmisión, surge un estado de silenciamiento de las voces divergentes, en pos de establecer la vigencia de la voz oficial, destinada a mantener el orden estable de las relaciones sociales de poder. “Una sociedad solo le teme a una cosa: al diluvio” (Deleuze 2017, 20). En principio, es posible pensar los títulos de cada obra a partir de esta cita: una ciudad que, con base en el control y la autoridad de los relatos y las voces, se piensa como ausente, incompleta, fragmentaria, parcial: donde tiene que haber una ciudad y donde las voces tendrían que circular en ella solo hay un velo que oculta y corta aquello que no es permitido pronunciar. La locura simboliza un estado aparte, incomprendido, donde la lógica del Estado la racionaliza en tanto discurso disparatado e insensato. Lo que queda en claro es que en ambas narraciones se torna medular y necesaria una *voz rectora*, una voz que racionalice la conducta, la historia y la sociedad. Esta rectoría es ocupada por la voz del Estado y sus instituciones. Un escenario caótico para aquellas sería la incapacidad de controlar los hechos y, dentro de la posibilidad, la interpretación de los mismos. ¿Qué sucedería si los flujos de información (lo dicho) no pudiesen ser controlados, codificados y, por ende, reterritorializados, es decir, vueltos a poner en un lugar, rotularlos como, por ejemplo, lícitos o ilícitos? Gilles Deleuze y Félix Guattari comienzan así el primer capítulo de su *Anti-OEdipe* (2021):

Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange [...] Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source: l’une émet un flux, que l’autre coupe [...] Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et de coupures (9).³

Se observa la noción de Estado en tanto unidad, integridad y clasificación. Esta gran maquinaria deja fluir y realiza cortes. Son las instituciones las que hacen aquel trabajo: recuperan los flujos de información

-
3. “Funciona en todas partes, a veces sin parar, a veces discontinuo. Respira, calienta, come [...] En todas partes hay máquinas, con sus acoplamientos, con sus conexiones. Una máquina-órgano es conectada sobre una máquina-fuente: una emite un flujo que la otra corta [...] Una máquina-órgano para una máquina-energía, siempre fluye y corta”.

sueltos para introducirlos en un axioma de clasificación y darles cierto orden para llegar a formar un sistema estable. Esta máquina ordena, produce significantes, establece un ritmo mediante su voz rectora. Esto fija cierto esquema de oposiciones: un nosotros y un ellos; lo aceptable y lo no-aceptable; la voz oficial y las voces clandestinas. La sociedad, y sobre todo el Estado (Deleuze dirá capitalismo), funciona a base de flujos descodificados (aquello que aún la sociedad no domó, no fijó) que son reterritorializados en un sistema contable, coherente, organizado. Ahora ¿qué sucede con aquello que no puede ser incluido en un axioma, que está por fuera de la lógica de las instituciones? ¿Qué sucede con aquello que no puede ser organizado, controlado?

En *La ciudad ausente*, la máquina que produce, controla y tergiversa tantas historias como si aquella “hubiera construido su propia memoria” (Piglia 2003, 97), está recluida en el museo del Estado. La máquina conforma un espacio donde se amontonan voces que, conformando diversos relatos, ponen en cuestión la integridad del destino del Estado. Dicho porvenir deja de ser, por momentos, algo rígido y estable. Junior y Renzi, ambos en cada relato, comienzan a ver que, efectivamente, tienen un destino que los espera solo si ellos elijen despojarse de su labor crítica de rastrear y escuchar las voces que emergen desde lo clandestino; pero ellos no están dispuestos a semejante irracionalidad. Posicionándose como críticos, permeables a la dinámica destruir-construir como medio necesario para un nuevo porvenir, tratarán de presionar allí donde las columnas que sostienen la jerarquía (en el caso de Renzi) y la clandestinidad (en Junior) hacen aguas.

El museo simboliza un lugar de contención y de control, donde las narraciones que la máquina genera son minuciosamente supervisadas. Previamente seleccionado y definido qué es lo importante y qué no lo es, con el museo queda establecida la valoración de aquello que alberga y lo que no. ¿Por qué la máquina es importante? ¿Por qué tiene valor? Las narraciones y las voces de la máquina que la componen conforman algo de cierto valor, sobre todo, un valor-a-poseer, entreviéndose allí la cuestión de custodiar y vigilar. De nuevo, es un problema del *decir*: el valor de la máquina reside en lo discursivo, en las historias que proliferan de ella. El apoderamiento de la máquina surge de la necesidad de controlar y cortar la manifestación y el flujo de los relatos no-oficiales que produce, relatos que no responden ni pueden ser incluidos a una axiomática oficial, que

tergiversan los hechos y crean otros. Esto pone en peligro la integridad y la dirección del Estado, en tanto identidad del mismo. No sería arriesgado leer en aquello cierto acallamiento de lo ficcional: es lo que irrumpe, por su poder crítico, en la realidad.

También hay otro gesto casi paradójico: la máquina, dentro del museo, no está exhibida. Hay una institución que decide correr la luz, silenciar, apartar las distintas voces; decide frenar el flujo de aquellos relatos, despojarlos del espacio de enunciación. Precisamente, en “La loca y el relato del crimen”, Renzi se encuentra frente a la obligación, causada por su superior, de callar el hecho que señala al verdadero culpable del asesinato. Lo que se teme desde el Estado, figurado en la máquina dentro museo, es que aquellas voces no-oficiales inunden el interior de la sociedad; el temor es el potencial diluvio de lo innumerable e inclasificable: aquello es el flujo no codificable que rompe la axiomática, que desbarata la identidad de la sociedad y las voces institucionales. Es allí donde el término “resistencia” se anuncia en la trama, siendo el punto de inflexión donde comienza la tensión entre voces oficiales y voces no oficiales. Fuyita dice claramente a Junior la importancia de la máquina: “No hacer falta, no, ningún dinero, su diario querer información, nosotros proporcionar datos, *porque no querer máquina desactivada* [la itálica es mía]” (Piglia 2003, 62). La cuestión no es destruir la máquina, sino acallarla, controlarla. Su valor discursivo reside en el control-para-la-producción de historias. Junior y aquellas voces/personajes que emergen en el texto y en los distintos aparatos de voz comprenden el valor de la misma; llegar a ella será su motivo principal.

Según Vinelli (2011), “la Máquina opera de manera opuesta a la esperada por sus captores modificando la función del museo tradicional: incorpora objetos-relato, los desreifica, restituye lo olvidado, desestabiliza los relatos-ficción oficiales” (92). Los relatos que circulan de forma clandestina, aquellos que le llegan a Junior, conforman un paradigma inclasificable, un diluvio de información que no puede ser axiomatizado y por eso representan un potencial perturbador para la estabilidad de las instituciones del Estado y el Estado mismo. Las voces grabadas y los relatos que la máquina proporciona conforman lo rebelde, lo incoherente, lo incomunicable, lo negativo de la sociedad según la lógica oficial. Justamente es tarea de las instituciones (jurídicas, policiales, médicas) impedir que no corran aquellos flujos, que no sean posibles de codificar ni asignarles un lugar funcional concreto para mantener la lógica y la identidad de la nación.

JUNIOR Y RENZI, OYENTES ATENTOS

Pensar y rastrear los personajes Junior y Renzi conduce a establecer la relación con la figura del periodista. Es posible definirlo como un sujeto que está atento a lo que sucede y busca, como finalidad, hacerlo visible. Esta figura se articula, por lo tanto, a cierto saber-de-algo, el cual para otra persona sería imperceptible hasta el momento donde le sea revelado. “La ciudad ausente está organizada como pesquisa” (Casarin 2017, 105), lo que hace posible comprender a ambos según el rol de investigar, descubrir, organizar y explicar aquello que está esparcido quién sabe dónde. Que el espacio esté desorganizado y que en él deba rastrearse la información para luego conformar un sentido coherente y organizado, conduce a pensar que, necesariamente, el periodista tiene la obligación de moverse: es la (des)organización espacial de la ciudad (ausente) lo que hace que Junior y Renzi adopten, necesariamente, una conducta móvil, y lo que pone en el centro la importancia del sujeto periodista.

Junior busca personas, sigue registros, casetes de voz grabados y llamados telefónicos. Renzi cumple el mismo papel, pero también el de lingüista: estudiar el origen, la evolución y estructura del lenguaje del registro vocal de un caso específico, el de Anahí, la “loca”, el cual genera con su grabadora de voz. Incluso, de esta forma se establece una relación de continuidad entre los personajes: uno encuentra, otro descifra.⁴ En ambas labores, por un lado, de rastrear el origen de las grabaciones, y por otro, el sentido de las mismas, se pretende que las voces sirvan-para-algo o que los guíen hacia ese algo (en Piglia, este algo representaría una conducta combativa, desafiante, casi de vanguardia). Un algo que, mediante los relatos orales grabados, permita conformar un sentido y, en proyectiva, que brinde la posibilidad de salir del anonimato y la clandestinidad. Mediante la construcción de ambos personajes, Piglia busca reivindicar, valorar en la ciudad moderna, la figura del periodista como rastreador.

4. Podría pensarse esta relación de continuidad en la obra de Ricardo Piglia. Por un lado, Emilio Renzi abre el cuento “El fin del viaje”. También es mencionado al comienzo de *La ciudad ausente* e incluso es el protagonista medular de los tres tomos de *Los diarios de Emilio Renzi*. Por otro, el personaje Rinaldi es el acompañante del narrador (el “yo”) del cuento “La caja de vidrio”.

Piglia prepara a sus dos personajes como *oyentes atentos*:⁵ la travesía de Junior comienza con el llamado telefónico de una mujer; la de Renzi, cuando debe detenerse varias veces a rastrear algún indicio de coherencia sobre lo dicho por Anahí, para así recuperar el sentido original de las palabras. Solo queda la impronta (masculina, a propósito) de buscar una linealidad entre tantos testimonios, jugar un papel activo por parte de ambos personajes.

La intencionalidad en ambos detectives con los testimonios parte de un vacío: lo que escuchan está sublimado, recluso, escondido, oculto de la superficie: el llamado telefónico, las habitaciones del hotel, los pasillos oscuros del museo, las grabaciones que circulan de forma clandestina, los verdaderos hechos del crimen, y sobre todo el silenciamiento obligado por parte de las autoridades. A partir de las diversas voces que le llegan, que encuentra y que se producen en forma de relato en la máquina, Junior y Renzi llevan a cabo un trabajo híbrido de detective-periodista, en tanto búsqueda y recopilación: Junior intenta recuperar una ciudad recorrida, una historia difusa; y Renzi trata de escuchar y significar una voz atravesada superficialmente por lo incoherente. Ambos ocupan un rol activo: no reflexionan o contemplan solamente, sino que buscan y avanzan. Tratan de llegar a la máquina y descifrar su funcionamiento para entender las historias, darle la coherencia que reclaman.

La impronta de Junior para con las voces que circulan de forma clandestina tiene la intención de recuperar, de rearmar y organizar aquella “Buenos Aires distorsionada” (Saítta 2004, 143), su contexto político, visible y audible: se escribe —y se simula escuchar— la voz de Perón (quien estaba exiliado en España para el tiempo de la narración) mediante una grabadora; un matrimonio con hijos; un tal doctor Arana y la figura de un gaucho llamado Juan Arias:

Me acuerdo del silencio previo y del zumbido de la cinta antes de que entrara la grabación con la voz exiliada de Perón, que siempre empezaba con mensajes diciendo “Compañeros” y haciendo una pausa como si esperaba aplausos. Nosotros estábamos alrededor de la mesa, en

-
5. Es posible establecer una ligazón con “Variaciones en rojo”, de Rodolfo Walsh, donde su personaje Daniel Hernández, también detective, expresa en un caso: “Yo no tengo muy buena vista para los indicios materiales, comisario, pero las palabras no se me escapan. El sonido y el sentido de las palabras” (Walsh 2019, 111).

la cocina, a medianoche, abstraídos igual que el padre de Junior, pero confiados en esa voz que venía de la nada y que siempre salía un poco lenta y como distorsionada (Piglia 2003, 11).

La descripción de la voz, de las pausas y la recepción detrás del aparato narrante simula la recreación de una voz hablada, oral. No es una voz sin cuerpo: su cuerpo es la grabadora y su sostén en el texto es la escritura. Del mismo modo, con la figura tradicional del gaucho, la oralidad se acrecienta: recupera (porque es una conducta casi ausente en la ciudad moderna) la tradición gauchesca del país y la conducta exclusivamente oral que la identifica. También, si bien la voz no está tipiada, Piglia describe la oralidad discontinua del obrero: “En el mundo del trabajo, en las fábricas, no se habla así, de golpe, de primera. La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultadas para expresarse” (32). Piglia se aproxima a una elaboración narrativa de corte realista, donde están confeccionados distintos tipos sociales. La voz, el habla, conforma un primer acercamiento a aquella realidad. Hay un esfuerzo por plasmar una voz intermitente, que se corta, que se interrumpe; un esfuerzo por describir y por escribir la voz tal cual como se habla —y no como se piensa, idealmente—, porque parece, si no, que la voz es siempre fluida, que no tiene interrupciones o accidentes.

Tanto Renzi como Junior se destacan por su apuesta al reconocimiento de la pluralidad de los hechos y sobre todo por buscar llevarlos a la superficie. Esto es importante: los hechos son hechos vocales. No hay un acontecimiento en ambas narraciones donde no sea la voz el vehículo de su existencia. Precisamente, donde no hay vocalidad no hay registro. El intento de reconstruir las historias, con la intención de Junior por la búsqueda de la verdad y en Renzi por la justicia (frente a la injusticia del caso), tal vez representen el arquetipo ideal de periodista objetivo: aquel comprometido éticamente con la verdad.

EL COMPROMISO DE LA ESCUCHA

En la sociedad moderna, la locura es representada como aquello que debe ser neutralizado, recluido y hasta medicalizado por parte de las instituciones: la cárcel, el manicomio, el hospital psiquiátrico. Mediante el testimonio de Anahí, quien fue la testigo del asesinato, es posible leer una voz que sale de la lógica conversacional normal, una voz cuyas palabras, en principio, no tienen un sentido cohesivo entre sí:

—Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay macarena una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido te juro si te acercas tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo de todo mal soy una santa Echevarne Angélica Inés que me dicen Anahí tenía razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar el brillo de esa mano un pedernal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un moño de tul para teparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia (Piglia 1992, 68).

Esto es lo primero que dice Anahí, la loca del relato, durante el interrogatorio. Ella es la principal testigo del crimen de una mujer apuñalada. El presunto asesino había sido identificado como Juan Antúnez, quedando el caso resuelto, aunque este último afirmaba que el verdadero asesino era Almada, policía que era protegido “desde arriba”. Llama la atención cómo está escrita la oralidad (ya precisamos más arriba la simulación de la oralidad en la letra escrita) de Anahí: sin la pertinente puntuación, más que el punto final, el cual puede pensarse como un gesto generoso del autor hacia el lector y su comprensión formal de la lectura, aunque sin romper el efecto de lectura en torno a aquella oralidad “enferma”; también, sin comas ni algún recurso comunicacional cotidiano. Es una oralidad carente de cualquier contenido sintáctico organizador. El primer encuentro con el sujeto loco, en general, produce, en el sujeto corriente, que la presencia provoque un efecto cómico o de desdén. Mismo, Rinaldi, su compañero, rebaja la situación a un cuento que no significa nada. Para este, se trata de una persona “rayada” y punto. Pero Renzi es más sagaz, sabe que no es solo una voz; sabe que hay un mensaje: “—Oiga, viejo. ¿No se dio cuenta que repite siempre lo mismo desde que la encontraron? —Por eso —dijo Renzi controlando la cinta del grabador—. Por eso quiero escuchar: porque repite siempre lo mismo” (68). La repetición de la palabra, su aliteración compulsiva, aparta a Anahí de toda posibilidad de sentido común.

Pero hay una cuestión esperanzadora para Renzi, quien tiene la cualidad de la escucha y que, como dirá Barthes (1986), “produce nuevos significantes” (256). La locura y la razón tienen el mismo canal: pasan por el lenguaje. Ambas son hechos del lenguaje. La pregunta que impulsó a Renzi a poner atención en la grabación fue “¿Qué significa (en tanto significación) esta locura?”. El testimonio de Anahí, por más alejado de todo principio de conversación cotidiana, es un forzado intento por usar la lengua y decir algo sobre un hecho; de hablar mediante una estructura atravesada por ciertos problemas disfuncionales en el aparato del lenguaje.

Lo esquizofrénico está simbolizado por una voz bifaz (Anahí) que resulta medular para resolver el asesinato. En aquella voz Renzi pondrá toda su atención.⁶ Recordemos que nuestro protagonista, lingüista, pasó cinco años especializándose en fonología. Mediante su grabadora, no solo posibilita la escucha, sino también la reproducción de la narración de Anahí. Renzi pone en práctica, por fin, sus conocimientos universitarios: debe colocar puntos, comas e imaginar pausas para comprender el significante del discurso. Barthes (1986) en *Lo obvio y lo obtuso* sostiene que la escucha es una cuestión de hermenéutica: “Escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el ‘revés’ del sentido (lo escondido se vive, postula, se hace intencional)” (247). Existe, entonces, una relación entre el sujeto de la escucha con el mundo oculto: el sujeto que escucha pretende reconstruir la historia del paciente a través de la palabra de este. Así como un psicoanalista, Renzi asume el compromiso de la escucha, pero desafía la exigencia de la neutralidad: además de agudizar el oído hacia lo esencial de la narración de Anahí para encontrar algún significante, pretende hacer visible la estructura corrupta que obliga al silenciamiento de las voces relegadas.

6. Mladen Dollar en “La lingüística de la voz” comenta que “la voz es una apertura hacia el significado” (2017, 27). La voz es algo que señala, entonces, la dirección del significado, es un sonido que tiene la voluntad de señalar algo con una intencionalidad intrínseca. La voz es refractaria, es el cuerpo de un significado a descifrar. La voz, como dirá Dollar, en tanto vehículo del significado. La cuestión sería, ya que la voz no se pronuncia en una sala vacía (sino no podríamos confirmar que se ha pronunciado), quién es su receptor.

COMENTARIOS FINALES

En ambos relatos de Piglia puede observarse una voz contenida en la escritura y una escritura que simula la reproducción oral de la voz. La reproducción de la voz y el tratamiento de las instituciones sobre aquella es el vehículo que permite relacionarla con la práctica organizativa del poder. Esta problemática la encontramos entre el texto: la manera en la cual las voces, mediante distintas tecnologías de reproducción, circulan en la ciudad.

La categoría literaria que cobra una posición medular en ambas narraciones es la del *oyente atento*; Junior y Renzi encarnan aquella. Escuchar por el teléfono público una llamada de alguien anónimo; la cinta grabadora y una voz que simboliza la locura. En ambos se articula la idea de escuchar lo oculto. El oyente atento es aquel personaje comprometido con lo velado por los sujetos que ocupan una posición jerárquica en las instituciones: la policía, los militares, los médicos. El oyente atento, como dice Barthes, está relacionado con el mundo de lo oculto: su preocupación es la descodificación.

Mediante sus personajes es posible advertir una postura casi de vanguardia: la resistencia, la oposición, el enfrentamiento. Que las instituciones teman al desequilibrio de la voz oficial y rectora, pese al diluvio de distintas voces y narraciones no-oficiales, pese a la pluralidad de opciones y variantes que podrían ser destapadas, constituye un acto segregativo, históricamente rastreado con la última dictadura militar en Argentina. La figura del detective-periodista, medular en la narrativa de Piglia, tiene la tarea de encontrar, organizar, conformar y preservar el archivo más significativo —tarea también del escritor y la escritora—: la memoria. Aquí se entrelazan dos mundos: la memoria y el texto literario. En Piglia no solo se conservan historias, ciudades, personajes, sino también voces. Es la literatura el último bastión de la memoria. 🌐

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2011. “¿Qué es un dispositivo?”. *Revista Sociológica*, n.º 73: 249-64.
- _____. 2017. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, Émile. 2014. *Últimas lecciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Casarin, Marcelo. 2017. “La escritura de Ricardo Piglia: rastros de una pesquisa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36: 103-9.
- Deleuze, Gilles. 2017. “Clase 1. Capitalismo y esquizofrenia. Introducción al esquizoanálisis”. En *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2021. “Les machines désirantes”. En *Capitalisme et schizophrénie I. L’anti-OEdipe*. París: Les éditions de minuit.
- Dollar, Mladen. 2017. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Ong, Walter J. 1993. “Lo impreso, el espacio y lo concluido”. En *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo. 1994. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 2003. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Sáitza, Sylvia. 2004. “Ciudades revisitadas”. En *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 34: 135-49.
- Vinelli, Elena Elvira. 2011. “Los lectores insomnes: las miradas críticas sobre *La ciudad ausente*”. En *Relato migrante. La transposición de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia a ópera e historieta*. Buenos Aires: Filo Digital.
- Walsh, Rodolfo. 2019. “Variaciones en rojo”. En *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

**Escritura y conciencia crítica:
las crónicas modernistas de César E. Aroyo**

*Writing and Critical Consciousness:
César E. Aroyo's Modernist Chronicles*

GUSTAVO ABAD ORDÓÑEZ

Universidad Central del Ecuador
Quitor, Ecuador
tavolando@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0001-8854-6670>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.3>

Fecha de recepción: 7 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo presenta una inmersión en la narrativa de César E. Arroyo (Quito, 1886-Cádiz, 1937). Se analizan diez crónicas enviadas desde España por el escritor y diplomático ecuatoriano y publicadas en Quito por la revista *Letras*, entre 1912 y 1919. Arroyo deja ver en este conjunto de textos una profunda vocación humanista y una permanente actitud creativa respecto del lenguaje y sus posibilidades. Temas como la literatura, la guerra, el socialismo, la religión, el arte, la filosofía, entre otros, fluyen mediante diversos géneros, como la crónica, el perfil, el ensayo, la reseña crítica. En la mayoría de los casos, Arroyo logra una convivencia armónica entre ellos.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, César E. Arroyo, crónica, modernismo, prensa, literatura, periodismo, géneros.

ABSTRACT

This article presents an immersion in the narrative of César E. Arroyo (Quito, 1886-Cádiz, 1937). It analyses ten chronicles sent from Spain by the Ecuadorian writer and diplomat and published in Quito in the magazine *Letras*, between 1912 and 1919. In this set of texts, Arroyo reveals a deep humanist vocation and a permanent creative attitude regarding language and its possibilities. Topics such as literature, war, socialism, religion, art, philosophy, among others, flow through various genres, such as the chronicle, the profile, the essay, the critical review. In most cases, Arroyo achieves a harmonious coexistence between them.

KEYWORDS: Ecuador, César E. Arroyo, chronicle, modernism, press, literature, journalism, genres.

EL PRESENTE ARTÍCULO es el resultado de una inmersión en un conjunto de textos de César E. Arroyo (Quito, 1886¹-Cádiz, 1937), uno de los cronistas más sobresalientes y quizá uno de los menos estudiados en la historia de la literatura ecuatoriana.²

La búsqueda se concentró en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, de Quito. Se revisaron las ediciones de la revista *Letras*,³ entre los años

-
1. El investigador ecuatoriano Gustavo Salazar, en su libro *César E. Arroyo* (2009), consigna 1886 como año de nacimiento del escritor. Hago esta aclaración puesto que en el transcurso de esta investigación he encontrado varias referencias con una fecha distinta.
 2. Este artículo corresponde al proyecto "Prensa y modernidad: cinco cronistas ecuatorianos", de los Proyectos Semilla de la Comisión de Investigación Formativa (CIF) de la Universidad Central del Ecuador (UCE) en el área de comunicación y periodismo. Otros cronistas contemplados en el mencionado proyecto son: Isaac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide, Medardo Ángel Silva y Máximo Agustín Rodríguez.
 3. La revista *Letras*, dirigida por Isaac J. Barrera, fue una de las principales publica-

1912 y 1919, y se logró reunir un corpus inicial de 12 textos de autoría de Arroyo,⁴ todos escritos desde España y publicados en Quito.

Esta investigación partió de la siguiente pregunta guía: ¿De qué manera la crónica modernista publicada en la prensa por estos escritores constituye un espacio de reflexión acerca de la modernidad y de qué manera revela su posicionamiento ante ella?

Arroyo viaja por primera vez a España en 1912, como delegado ecuatoriano para la celebración del Centenario de las Cortes de Cádiz, y desde entonces establece una relación profunda con ese país. Allí transcurre la mitad de su vida y allí produce la mayor parte de su narrativa. Durante un cuarto de siglo desempeña funciones diplomáticas en Vigo, Madrid, México, Marsella, Lima, entre otras ciudades, con brevísimos períodos en Quito. Muere en 1937 mientras se desempeña como cónsul del Ecuador en Cádiz.⁵

Una lectura inicial nos permite afirmar de entrada que en la escritura de Arroyo se evidencia esa búsqueda de nuevas posibilidades narrativas que caracterizó a los modernistas. En los textos analizados se nota una marcada tendencia exploratoria acerca de los géneros: la reseña crítica, la crónica, el perfil, la ficción histórica, la crónica de viajes... Arroyo escribe a partir de una voluntad de conocimiento sobre el mundo que le correspondió vivir, pero también a partir de una voluntad de forma acerca de lo que el lenguaje le permitía hacer.

Los párrafos que siguen son un ejercicio interpretativo de los textos recabados en relación con el tiempo en que fueron escritos, así como la circunstancia personal de su autor. A continuación, propongo un primer ordenamiento temático de las preocupaciones literarias de Arroyo: 1. La apertura al mundo y la conciencia cosmopolita; 2. La búsqueda de otras posibilidades narrativas o la cuestión de los géneros; 3. El rol de la crítica y la conciencia de la época; y 4. Un intento de modernización de la literatura en el Ecuador.

ciones literarias durante la segunda mitad del siglo XX en Quito. Entre sus colaboradores constan Gonzalo Zaldumbide, Francisco Guarderas, Arturo Borja, Humberto Fierro, ente otros nombres representativos de la literatura ecuatoriana.

4. Del conjunto de 12 textos, tomo 10 para este artículo. Los dos restantes no han podido ser recuperados en su totalidad, pues no cuentan con las páginas iniciales. Consigno aquí su ficha bibliográfica: Arroyo, César E. 1916. "Mirando a España". *Letras*, s. n., s. f., 1916; Arroyo, César E. 1916. "Al margen de la epopeya. Maeterlinck en España". *Letras*, s. n., s. f., 1916.
5. Resumen del itinerario diplomático de Arroyo basado en la referida obra de Salazar.

LA APERTURA AL MUNDO Y LA CONCIENCIA COSMOPOLITA

César E. Arroyo escribe desde España, donde desempeña funciones diplomáticas, como ya se ha dicho. Se puede inferir, de entrada, que esa circunstancia lo anima a poner a los lectores ecuatorianos en contacto con la producción intelectual española de la época. Un impulso cosmopolita, bien recibido y celebrado desde el Ecuador.

En “Mirando a España. Literatura” (1913a) construye una suerte de inventario de autores y de obras de relevancia, un recuento de los más destacados escritores españoles a lo largo de la historia. Comienza con los autores cercanos al nacimiento del idioma hasta los de la generación contemporánea de Arroyo: “He aquí una de las literaturas más robustas, brillantes y ricas de cuántas han existido y existen” (289).

Menciona, en orden cronológico, alrededor de 120 escritores, poetas, cronistas, ensayistas. Usa un lenguaje hiperbólico, cargado de adjetivos, para calificar a los autores y sus obras. No hay defectos, solo méritos en esta lista de elegidos que, según el cronista, representan lo más alto de las letras y de la inteligencia no solo española, sino mundial:

En otro plano, muy elevado también, están Salvador Rueda, Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina, trinidad altísima de exaltadores y glorificadores de la raza. Ramón del Valle Inclán, mágico prodigioso del idioma que lo ha remozado y embellecido, presentándolo a sus contemporáneos como en los tiempos en que el cielo áureo culminaba. (291)

Se puede entender esta escritura como un intento de abrir una ventana al mundo. Arroyo parece querer decirles a los ecuatorianos: *vengan, asómense, contemplan y aprovechen esta galería de gigantes que he logrado conocer y que pongo a su alcance.*

Se nota una intención cosmopolita, un deseo de dialogar con el mundo más allá de los límites nacionales. No obstante, la alusión al concepto de “raza” —“Fué (sic) entonces cuando el *Ingenioso Hidalgo* Don Miguel de Cervantes Saavedra, plasmó en ella la más prodigiosa estatua de la raza”— deja entrever que, pese a la vocación modernista, Arroyo no se desprende del todo de unas concepciones culturales preexistentes y que, para las primeras décadas del XX, todavía ocupaban un lugar firme en los imaginarios.

* * *

La intención cosmopolita también se manifiesta en su crónica “Mirando a España. Peregrino en Santiago” (1914c), acerca de la famosa peregrinación a Santiago de Compostela. Aquí desarrolla un tipo de narrativa que ya tenía una larga historia para la época: la crónica de viajes.

Desde los tiempos de Heródoto en la Antigüedad, hasta los viajes de Marco Polo en la Edad Media, el relato de los viajeros ha sido un modo de comprender el mundo, narrándolo. Desde los cronistas de Indias del siglo XVI hasta los periodistas contemporáneos, la escritura ha permitido hacer del mundo algo menos incierto. El saber narrativo se manifiesta, entre otras cosas, en el relato del viaje, ya sea como desplazamiento físico o como experiencia sensorial.

Arroyo es consciente de esa tradición y hace uso de ella:

Ante el tren en marcha desaforada, el paisaje iba desarrollando una interminable y mágica serie de motivos en plata y negro —luna y sombras— que huían apenas desflorados con la mirada y sobre los cuales el espíritu dejaba un beso de nostálgico adiós. El alma seguía musitando, en el silencio, mil historias milenarias bordadas de poesía... El tren raudo, rompiendo brutalmente el encanto dormido del paisaje, parecía un monstruo enorme y absurdo que, en carrera frenética, nos conducía en sus entrañas a un mundo de quimeras. El alma iba quedándose fundida con el alma del paisaje lírico... ¿Cuánto tiempo fuimos así?... (1914, 267)

No obstante, en este caso, la mirada del cronista no es la del explorador que se interna en lo desconocido, sino la del paseante que se asombra de lo ya conocido y famoso. Una mirada que idealiza el lugar que visita. Una mirada que expresa no solo lo que ve, sino también lo que con el tiempo y los relatos anteriores ha aprendido a ver. Arroyo escribe, pero parece que, de vez en cuando, se detiene, reflexiona y pone el objeto de su relato en contacto con un sistema de referencias amplísimo, entre lo histórico, lo religioso y lo mítico:

Habíamos llegado a la estación de Corne, término de la vía férrea. Santiago aún quedaba a uno o dos kilómetros de distancia, y desde ahí se divisaban sus torres, emergiendo, como fantasmas, del fondo de la ciudad bañada de luna. Diríase que la urbe, esforzado paladín medioeval, no quiso que el monstruo de hierro y fuego se apoderara de ella y, después de haberlo vencido, lo tiene humillado con su lanza, bajo las

plantas de su caballo, como San Jorge al dragón en la leyenda inglesa. (268)

En muchos sentidos, el narrador manifiesta en esta crónica una actitud entre turística y religiosa. Hay allí un descubrimiento planificado. Una suerte de trashumancia intencional. Quizá allí se manifiesta un rasgo moderno del escritor. Arroyo asume, de cierto modo, la actitud del paseante, el famoso *flâneur* que Walter Benjamin convertirá, dos décadas después, en objeto de estudio. Arroyo no camina entre pasajes y almacenes urbanos, sino entre la arquitectura medieval de Santiago, destino de una peregrinación mítica, símbolo de la cristiandad.

Nuestros pasos resuenan lúgubrementemente en las tortuosas y mal alumbradas ruás, a lo largo de las cuales corren los anchos soportales de las arcaicas casas, cuyos frontis ungidos de pátina ostentan ya retablos primitivos entre los cuales agoniza una lámpara votiva, ya hornacinas en la pétreo imagen de algún santo, ya escudos nobiliarios orlados de hiedra, ya ventanas de rejas florecidas. Vamos en busca de la Catedral. Las calles están dormidas y casi desiertas. Al paso, encontramos una rondalla de estudiantes que, con guitarras y bandolinas, entona una serenata al pie de unos balcones. (268)

Aunque comparte las características de la crónica de viajes tradicional —descripción de paisajes y territorios—, la crónica de Arroyo contiene elementos tanto de la crónica modernista como de la crónica actual —nombres y lugares concretos, personajes, diálogos, descripción, introspección...—. Además de un ejercicio narrativo, es un ejercicio de pensamiento.

BÚSQUEDA DE OTRAS NARRATIVAS O LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS

En su texto “Mirando a España. Los restos de los hermanos Bécquer. Recuerdos del divino poeta” (1913b), Arroyo pone de manifiesto, nuevamente, esa búsqueda de posibilidades narrativas sobre los hechos vividos, una actitud que caracterizó a los escritores modernistas que veían en la diversificación de los relatos una posibilidad de perdurar en un ambiente de grandes cambios culturales y tecnológicos.

El texto encaja dentro de las características de la crónica periodística, que tuvo que pasar, durante el período modernista, un arduo proceso de permanencia y de legitimación, puesto que el desarrollo de la industria informativa había colocado en primer plano a la noticia.

Los cronistas de entonces hacían grandes esfuerzos para defender un tipo de escritura que, sin renunciar al recuento de los hechos, pudiera ofrecer una mirada y una interpretación personal acerca de estos. Es decir, trataban de juntar en un mismo plano narrativo un máximo de referencialidad con un máximo de simbolismo.

Arroyo inicia con una voz narrativa en tercera persona, que describe un hecho sobrecogedor: el traslado de los restos de los hermanos Bécquer (Gustavo Adolfo y Valeriano) desde el cementerio madrileño de Atocha hasta la estación de trenes del mismo sector para ser trasladados inmediatamente a Sevilla:

La otra tarde se dirigía a la Estación del Sur un modesto entierro que había salido del cementerio de Atocha. En un carro mortuario de tercera clase, iba un pequeño cajón cubierto de paños negros; seguía detrás una comitiva compuesta de literatos y artistas; pero tan poco numerosa, que no pasarían de treinta los concurrentes. Aparentemente, nada de extraordinario tenía aquel cortejo que, por unas calles apartadas de Madrid, pasaba en una tarde lluviosa y frígida de fin de invierno; y tan vulgar y corriente era su paso por ahí que a nadie llamó la atención... (368)

Aunque Arroyo habla en tercera persona, también se coloca a sí mismo como un personaje más del relato y se autodenomina “el cronista”. Un narrador testigo, según la teoría literaria elemental. Establece así un puente entre una mirada interna y externa al mismo tiempo acerca del hecho narrado. No obstante, el cronista no acompaña el viaje en tren de los restos ilustres. Se queda en Madrid y, desde ahí, evoca una de sus visitas a Sevilla en la que conoció el monumento que unos amigos escritores levantaron en homenaje a Bécquer.

En el centro de una pequeña plazoleta formada por jardines, un sauce centenario alza el dosel amoroso de sus ramas, su recio tronco se ha revestido hasta la mitad con el mármol del monumento, de suerte que, por manera rara y feliz, el árbol y la obra de arte forman un solo todo, ofreciéndose aquel como un elemento de este, que aparece velado a la sombra misericorde de ese palio de verdura. Sobre un sencillo basamento de gradería se alza el pedestal bello y elegante, que entre motivos ornamentales

del más puro gusto ostenta esta sola inscripción: *Becquer-1836-1870*, y sostiene el busto del poeta (1913, 370).

Continúa el relato con un elogio a la poesía de Bécquer. Intenta establecer un diálogo y una correspondencia entre la descripción minuciosa del monumento al poeta con el contenido de algunos de sus poemas. Es evidente aquí el deseo de juntar todo lo que se pueda decir en el plano referencial y tangible con todo lo que se pueda decir en el plano simbólico y poético. Esa búsqueda de cercanía entre el mundo de las cosas y el mundo de las ideas es una de las características de la crónica modernista que perdura hasta la crónica contemporánea.

Finalmente, introduce un diálogo que recoge las voces de una pareja de gitanos, quienes se preguntan, con su modo particular de hablar, quién es ese tío (en referencia a uno de los visitantes del monumento a Bécquer) y se van, ignorantes de lo que allí pasa.

—Pero, mardita sea ¿quién es este tío? ¿Y estas tres resalaas qué hacen aquí? Y este gachí a quien han dao mala puñalá por la espada?...

—Pero ¡mardita sea ¿quién es este tío?

Vaya ozté a saberlo. (371)

Los diálogos, elemento clásico de la literatura y la dramaturgia, entran al servicio de la crónica. Vistos desde las necesidades periodísticas actuales, los diálogos tienen tres funciones principales, aunque no son las únicas: ayudar al narrador principal a llevar la carga del relato; poner en escena la diversidad de voces; y revelar la psiquis de los personajes.

En este caso, Arroyo lleva a cabo una doble operación narrativa: primero, textualiza el habla de los gitanos —trabajo de registro— y después oraliza el texto —trabajo literario— que dota al texto de mayor fidelidad respecto de la diversidad lingüística de sus protagonistas.

Se trata entonces de reproducir lo más fielmente posible unos hechos, unos personajes, un tiempo y un espacio concretos: “A lo lejos se oía el eco de las roncadas canciones del Guadalquivir; la ciudad inmensa encendía sus mil luces, y se adormecía a ese rumor de serenata” (372).

Ese empeño narrativo se manifiesta también en “Mirando a España. Francisco Villaespesa” (1914a). Este texto tiene las características de lo que actualmente conocemos como un perfil.

Comienza por describir la casa del poeta Francisco Villaespesa: su ubicación en la ciudad, su contexto material, su modo de vida:

Como su corazón, la casa del Poeta siempre está abierta para todos. Es el tercer piso de una amplia casa del barrio de Argüelles, cerca de ese delicioso parque de la Moncloa, y desde cuyos balcones se domina un campo de *foot-ball*, los recientes edificios de esa moderna y ancha barriada y gran parte de la ingente urbe madrileña que cierra el horizonte con su enorme silueta gris. (170)

Después pasa a describir las obras de arte que lo rodean, sus libros, sus cuadros, su mundo simbólico, su dimensión espiritual:

Sigue un despacho artístico: armarios atestados de libros, una magnífica mesa escritorio, donde, entre montones de cuartillas, llama la atención la figurilla simiesca de un buda de plata, especie de dios penate, que el Poeta, supersticioso como buen andaluz, lleva a todas partes. (170)

Todo ello lo lleva a un tercer elemento relacionado con el escritor: su carácter, sus ideas, sus visiones, su mundo interior.

¡Cuántas veces, en el discreto ambiente de la intimidad, el gran autor de *Judith* ha mostrado al que esto escribe lo inmenso de su alma luminosa, constelada de universos como el cielo; ha devanado las escenas siempre interesantes aunque no siempre felices de su vida, y le ha hablado de sus anhelos, de sus proyectos, de todo lo que forma su porvenir grandioso, en el que se presiente el advenimiento de un magno sol de inmortalidad! (171)

El perfil, desde una definición contemporánea, es un relato acerca de un personaje cuyo modo de ser y estar en la vida ayuda a entender al mismo tiempo un aspecto de la realidad. Como todo personaje, el protagonista de un perfil está compuesto de una dimensión física y una dimensión psíquica. Arroyo procura juntar ambas cosas en la figura de Villaespesa:

Francisco Villaespesa, cuyo espíritu inmenso se ha dado, y hasta podríamos decir se ha prodigado, a millones de espíritus que piensan y hablan en español, es un hombre joven, de treinta y cinco años, aún cuando sus ojos negros y brillantes, su rostro cuidadoso y completamente rasurado, su mentón fino, demuestre muchos menos. (171)

Un elemento clave del perfil, tal como lo conocemos ahora, es la autorrepresentación, la idea que cada quien tiene de sí mismo. Dicho de otro modo, el Yo idealizado. Arroyo no busca esa autorrepresentación del poeta en un diálogo con él, sino que acude a su “Autorretrato”, uno de los textos en los que este ya ha dejado clara la noción de sí mismo:

Conozco los secretos del alma del paisaje,
y sé lo que entristece y sé lo que consuela,
y el viento traicionero y el bárbaro oleaje,
cocen la invencible firmeza de mi vela. (171)

Uno de los rasgos de Villaespesa que Arroyo procura destacar es su interés por América. Reconoce allí una fuente de humanismo generoso, una virtud que hay que reconocer, una expresión de afecto en medio de tanto desdén. Se explaya en explicar los proyectos del poeta en una futura visita a tierras americanas, así como su profunda admiración por Simón Bolívar. Prácticamente traza un itinerario de las obras que Villaespesa presentará en diversas capitales latinoamericanas.

Hay un entusiasmo sincero —quizá también una excesiva complacencia— por el personaje:

Visitaré preferente y quizá exclusivamente, las naciones libertadas por Bolívar, que es a las que más ama y admira Villaespesa, porque aquellas naciones son las más generosas, las más interesantes, las que cultivan intacto el espíritu español. Hará, pues, por la confraternidad hispanoamericana más, muchísimo más que tantos señorones que toman el ideal latino como pretexto para halagar sus vanidades o satisfacer su afán de lucro. (175)

En ese mismo tono, enaltece el cronista la generosidad del poeta con la revista *Letras* y destaca la deferencia que ha tenido en entregar uno de sus textos para que sea publicado y leído en Quito. Hay allí una búsqueda de cosmopolitismo, un deseo de conectar Quito con el mundo y al revés. Arroyo, sin decirlo, se presenta como un puente entre una cultura andina más cercana a la aldea y una cultura española más cercana al mundo.

Y del perfil pasa a un género poco desarrollado para la época: la ficción histórica. En el texto “Mirando a España. Recuerdos de la época

romántica” (1914b) propone un modo de narrar la historia a partir no solo de lo que fue —o de lo que los documentos dicen que fue— sino también de lo que pudo haber sido.

Arroyo pasea desprevenido y relajado por una zona céntrica de Madrid y, de pronto, sin saber por qué sus pasos lo conducen frente a la casa donde vivió y murió Mariano José de Larra (Fígaro). Es la residencia número 3 de la antigua calle de Santa Clara:

Miramos la fachada y descubrimos al punto una lápida de mármol con relieves de bronce, en la que contemplamos, en un medallón, la silueta romántica de un hombre joven y leímos estas palabras, orladas de laureles: “Aquí vivió y murió Mariano José de Larra (Fígaro) 1809-1837”. Y como si esta lápida hubiera tenido el mago poder evocatriz de un conjuro, por ella penetró hasta el fondo de nosotros el alma del romanticismo, y no vinieron a nuestra mente, envueltas en cendales de recuerdos, sino que aseguraríamos haber visto con nuestro propios ojos, cobrando el firme relieve de lo vivido, unas escenas de aquella sugestiva y evocadora época de la primera mitad del siglo XIX. (193)

Es imposible saber si el hallazgo es accidental o premeditado. Tampoco se puede saber si la sorpresa del cronista es real o solo un artificio retórico para el ejercicio de la imaginación que desarrollará después. No obstante, hay una declaración explícita: “Imposible recordar cuánto tiempo estuvimos clavados en aquel sitio; solo conservamos en la memoria algo de lo que vió (sic) nuestro espíritu” (193).

A partir de entonces, Arroyo se autoriza a sí mismo a evocar el pasado y a reconstruirlo libremente. Se traslada a 1837, año de la muerte del poeta. Su evocación es apenas referencial al inicio, cuando marca la fecha del suceso. El resto es creación ficcional. Imagina una escena de amor trágico. Una mujer que sube a la habitación de Larra para romper sentimentalmente con él. Un poeta demolido emocionalmente por la decisión de su amante. Un diálogo corto y lapidario entre los dos. El alejamiento de la mujer sin otra posibilidad. El brillo de una pistola a la luz de la luna que entra por la ventana. El poeta frente al espejo con el cañón del arma en la sien...

Era un lunes, 13 de Febrero; hora, el anochecer. Empezaban a parpadear las lucecillas de los míseros reverberos que hacían más tétrica la lobreguez de la desierta calle de Santa Clara, en la cual entró de pronto, con rápidos y menudos pasos de sedas frufuantes, una mujer esbelta y

soberana que ocultaba casi por completo su rostro en las sutiles mallas de una mantilla negra de blondas. Detúvose un momento en el portal de la casa n.º 3 y penetró en el interior, resuelta, subiendo precipitadamente las escaleras del primer piso. Llegado que hubo a éste, no tuvo que llamar. Un caballero, que antes habíamos visto asomarse nerviosa y repetidamente al balcón, tenía ya abierta la puerta a la dama. (194)

Hay allí una recreación libre y arbitraria de la historia, pero de ningún modo inconsciente. Un anticipo de lo que después se desarrollaría en otros ámbitos como ficción histórica. Lo que importa no solo es lo que sucedió, sino también las diversas maneras de lo que sucedió o de lo que pudo haber sucedido. Se podría tomar esta actitud creativa como un gesto modernista. Un experimentalismo atrevido para la época.

Al final del relato, cuando los enterradores lanzan las últimas paladas de tierra sobre el ataúd, en el cementerio de Fuencarral, aparece un joven “alto, pálido, enfundado en un levitón negro” (196) y comienza a recitar las estrofas de una “bellísima elegía”. Como el papel que sostenía estaba escrito con letras rojas, muchos pensaron que lo había escrito con sangre. En medio del silencio expectante que siguió a sus palabras, alguien lo reconoció: “Se llama José Zorrilla”.

Cuenta Arroyo —o más bien imagina Arroyo— que “en ese mismo instante, inolvidable al borde de la tumba del más grande prosista, quedó consagrado el más grande poeta castellano del siglo XIX, surgió el sol romántico de España” (196).

EL ROL DE LA CRÍTICA Y LA CONCIENCIA DE LA ÉPOCA

El conjunto de textos analizados hasta ahora muestran, de manera general, a un César Arroyo preocupado por encontrar soluciones narrativas para la realidad de su tiempo. Sin embargo, sus esfuerzos también giran en torno al mundo subjetivo, como consta en “Mirando a España. El teatro en Madrid. Resumen de la última temporada” (1914d), en el que vuelca su atención hacia el arte escénico.

Se trata de una reseña crítica de las obras presentadas en la capital española durante los últimos diez meses, entre finales de 1913 y principios de 1914. Su evaluación es más bien pesimista. Se salvan de la hoguera dos

obras: *La Malquerida*, de Jacinto Benavente, y *Celia en los infiernos*, de Benito Pérez Galdós.

Nos detiene y nos asusta el contemplar el caudal realmente extraordinario de producciones que han nacido a la vida de la escena. Pero nuestro temor se disipa de pronto al considerar que la mayor parte de las piezas estrenadas, han muerto al nacer, las más; han tenido una vida efímera, muchas, y solo unas pocas, muy pocas, por desgracia, han quedado y quedarán en pie, triunfantes, como expresión y muestra de lo que es el teatro español en el momento actual. (322)

En *Historia y crítica de la opinión pública*, el filósofo alemán Jürgen Habermas (1994) plantea el concepto de “publicidad literaria” para referirse a un estado del desarrollo de la opinión pública en la Europa posrenacentista. Se refiere a la necesidad creada por un público ilustrado —entre otros aspectos, gracias al desarrollo de los métodos de impresión y de circulación de textos— de emitir juicios y valoraciones acerca de la producción intelectual. En otras palabras, la publicidad literaria consiste en superar los límites del debate con respecto a las condiciones materiales de vida y llevar la discusión hacia el campo de la producción intelectual, hacia el mundo de las ideas. Se trata, en suma, de poner en debate las subjetividades.

Y eso es lo que hace Arroyo respecto a *La Malquerida*, de Jacinto Benavente:

Después de dos años de terco silencio, Jacinto Benavente ha desconcertado al público y a la crítica con una manifestación sino nueva, poco conocida, de su flexible y multiforme temperamento. *La Malquerida* es una tragedia rural, de pasiones, sin precedentes en el teatro benaventino, si antes no nos hubiera dado en *Señora Ama* la plena emoción campestre y en *La noche del sábado* y *Los ojos de los muertos* no hubiera acariciado nuestra médula, con su mano felina, el horror trágico. (322)

Cuando le toca el turno a *Celia en los infiernos*, de Benito Pérez Galdós, dice:

Celia en los infiernos es una obra henchida de idealismo, una de esas obras amplias, apostólicas y sociales como las del abuelo Tolstoy; una prédica inspirada en bien de los desvalidos, una escapatoria al país de la quimera; un bello sueño de igualdad en el que los de arriba y los de abajo se unan por el amor fundiéndose al sol de la justicia. Con pinceladas magistrales, valientes y sobrias, pinta Galdós los dos campos

antagónicos en que se divide la sociedad actual, y, siguiendo el simbolismo religioso, llama cielo al de los desafortunados, al de los ricos, al de los poderosos, e infierno, al de los desvalidos, de los pobres, de los desdichados. (325)

Las demás obras reseñadas por Arroyo resultan, a su criterio, mediocres. No renuevan, no demuestran técnica, no conmueven, no despiertan alegría ni tristeza, no aportan algo significativo por fuera de lo predecible, dice el cronista. De este recuento pesimista se salvan, aparte de las mencionadas de Benavente y Galdós, un par de obras más por las que expresa un entusiasmo medido.

De todos modos, la reseña crítica de Arroyo presenta un rasgo que bien puede ser reconocido como propio de la escritura modernista: la conciencia de una creciente heterogeneidad en el arte. Procura con ellos superar —aunque es difícil establecer en qué medida lo logra— los límites de la simple valoración positiva o negativa de la obra, que tiende a agotarse en los binarismos bueno-malo; bonito-feo; virtuoso-defectuoso; y busca una explicación racional a toda esa disparidad:

Exigir a todos los autores un arte exclusivo, revolucionario y trascendente sería mutilar el arte y mutilar la vida. Si una obra es inspirada, personal y emotiva, ya ha realizado su fin. Dentro del arte caben todos los temperamentos, todas las maneras, como en el universo coexisten todas las fases infinitas y multiformes de la existencia. (328)

Después, va un paso más allá. Afirma que todo lo que en Europa se considera malo, se manda a América para que sea recibido con aplausos. Hay una intención recriminadora hacia el público americano. Un llamado a despertar y no aceptar lo que él llama “enormes carros de deshechos”. Aquí la crítica adquiere otro tono: “Allá se lleva todo en materia de teatro, y lo que aquí se patea, se nos da allá como la octava maravilla, y siempre, o casi siempre, con nuestro aplauso y benevolencia” (330).

La minuciosidad de este texto, en el que trata de consignar, aunque sea en pocas líneas, un criterio para cada una de las obras, lo convierte en uno de los más extensos (11 páginas) de los que envía Arroyo desde Madrid para la revista *Letras* en Quito.

El propio autor aclara que, si se propusiera abarcar y evaluar el conjunto de la temporada, la crónica alcanzaría dimensiones enormes. En todo caso, una de sus grandes preocupaciones —como se verá también en el texto que envía el año siguiente sobre la temporada 1914-1915— es encontrar un lenguaje para discutir las ideas, para poner en discusión las sensibilidades y las subjetividades de su época.

Dentro de la misma preocupación de Arroyo por las ideas modernas se inscribe “Al margen de la epopeya. El fracaso. La religión” (1914e), un texto que supera las expectativas de la crónica y se puede leer más como un ensayo filosófico sobre la relación entre religión, arte, historia y política.

Comienza con un recuento histórico acerca de la capacidad unificadora de la religión por sobre las originales diferencias étnicas. Si algo ha producido el cristianismo en Occidente, dice el autor, es una conciencia de unicidad, una noción de comunidad, ante la cual incluso los monarcas más poderosos alguna vez han tenido que deponer sus intereses particulares:

Triunfantes los invasores, exterminada la Roma decadente, templada la barbarie norteña con el refinamiento latino, mezclada la sangre hirviente de las tribus con la sangre sensual del mediodía, fundida la mentalidad rudimentaria de los bárbaros con la elevada mentalidad de los latinos, amasado el primitivo barro étnico con la arcilla delicada que vivía en las estatuas clásicas, surgió una sociedad homogénea, matizada por naturales diferencias, sobre las cuales, atenuándolas, se erguía una creación espiritual: el Cristianismo, fuerte lazo de unión que, a despecho de las diferencias raciales y políticas de ese entonces, mantenía unidos los pueblos en un solo haz. (65)

La muestra tangible de aquello, afirma Arroyo, es la arquitectura religiosa. Las grandes catedrales europeas, construidas piedra sobre piedra por los creyentes, que depositan en ese esfuerzo no solo su razón de vivir, sino también su deseo de trascendencia más allá de la vida, representan la materialización de ese espíritu unificador.

Aquellos hombres rivales, enemigos encarnizados entre sí, se unían en torno a la concepción divina que iban a realizar; cavaban los cimientos, y luego, cada uno ponía una piedra, y esa piedra era su pensamiento, era su sentimiento y era la razón de su existencia. Ellos sabían que no verían terminada su obra; pero, mirando al porvenir, ponían en la

obra sus manos febriles y exaltadas. Así surgieron aquellos prodigios de idealidad y de fortaleza, de fe y de amor, de belleza y de ciencia que se llaman las catedrales cristianas. Y ellas, flores milagrosas de piedra y de alma son además la manifestación de la solidaridad colectiva, de la hermandad de los pueblos y de la eternidad del destino humano que se fraguaban en aquel milenio. (65)

Así, lo que podría convertirse en un discurso idealizado de la religión cristiana —de hecho, Arroyo no oculta ni en este ni en otros textos su vocación religiosa— toma otro camino cuando el escritor traslada sus reflexiones hacia los presupuestos de una conciencia liberal y laica. Reconoce, en primer lugar, la fuerza del pensamiento racionalista moderno como la posibilidad de mirar la otra cara del mundo.

Tanto las ciencias exactas, continúa, como las ciencias naturales, ponen en crisis muchísimas de las antiguas certezas de la mente humana. Desde los diversos sectores del pensamiento racional, se establece una relación, la mayoría de las veces, conflictiva con la religión. No obstante, mientras en unos casos la ciencia se revela contra la religión, en otros la ayuda a construir y sostener su legado inconmensurable, propone Arroyo.

Entre los representantes de esta última opción están los arquitectos, que hacen posible el mantenimiento de los grandes monumentos religiosos: las basílicas y catedrales. Pensamiento religioso y pensamiento laico se juntan en un mismo plano del relato delimitado por la historia y el arte:

En este grupo estaban los estudiosos a quienes la ciencia había demostrado la materialidad de todo, los poetas, los artistas para quienes la Religión era el recuerdo de la madre y de la infancia; una idea de grandeza, un sentimiento de inmortalidad que se revelaban bajo los sacros ventanales de una iglesia gótica, entre nubes de incienso, cantos litúrgicos y lamentos de órgano clamoroso. Además, para los amantes de la belleza, la Religión era considerada como una tradición artística. La Iglesia y el Arte habían marchado de la mano. Aquella había inspirado a éste obras prodigiosas; había salvado de las destrucciones medioevales los tesoros artísticos y, sobre todo, había levantado las grandes catedrales, de las que había hecho preciosísimos museos. Para defender estos tesoros artísticos, que no eran patrimonio de ninguna secta, de ningún pueblo, de ninguna raza sino de la humanidad, estaban unidos todos los hombres civilizados, dogmáticos y librepensadores, confesionales y descreídos, laicos y clericales, católicos y luteranos, ortodoxos y heterodoxos. Diríase que, por una admirable selección de valores espirituales las ideas religiosas habían cedido al sentimiento

artístico, el cual uniendo a los hombres de todos los credos, adquiriría el significado de una religión supletoria, que acaso fuera la sola religión del porvenir. (67)

Desde esa visión, Arroyo lamenta el derrumbe de la iglesia como referente ético de la humanidad, que no ha podido evitar el estallido de la Primera Guerra Mundial. Su crítica es hacia la Iglesia católica, vale recordar, más que hacia la religión como tal. Arroyo deplora la inacción de los jerarcas de la iglesia, su complicidad con los señores de la guerra, su velada aprobación de los horrores.

Así mismo, critica el uso oportunista que los diversos jefes de Estado hacen de la religión cuando señalan, entre sus principales argumentos, para enviar sus ejércitos a la guerra, el cumplimiento de una misión que tiene el beneplácito de Dios: “La Religión ha fracasado ruidosa y esta vez, ya definitivamente, como lazo de unión entre los pueblos de una misma cultura y como elemento de paz, de concordia y de fraternidad entre los hombres” (71). La reflexión del escritor se torna humanista, moderna, ecuménica, sin dejar de ser religiosa.

Una de tantas pruebas materiales de este fracaso, dice, es la destrucción de la catedral de Reims, víctima de los bombardeos. “una de las más excelsas creaciones del Arte y de la Fe. La inefable catedral de Reims, una de las realizaciones más gloriosas del ensueño gótico, ha sido brutalmente bombardeada y destruida” (71).

Arroyo defiende una noción de dios todopoderoso, símbolo de la bondad, la justicia, la rectitud; y condena la conducta de la iglesia como observadora indolente de la guerra, el expansionismo, la mezquindad con la que los pueblos más poderosos ejercen la violencia. Esto no puede ser otra cosa, dice, que el fracaso de la religión.

Y señala como la gran paradoja de esta tragedia, que los cañonazos que derrumbaron las torres medievales de Reims hayan salido de los ejércitos que dicen defender a una nación cuyas figuras más notorias en el campo del arte y del pensamiento se llaman Goethe, Nietzsche, Wagner, Beethoven, Shiller, Heine...

Como queda expuesto en la crónica anterior, la escritura de Arroyo adquiere una gran intensidad crítica, que se explica por la gran intensidad política que vive Europa en la segunda década del siglo XX. La Primera

Guerra Mundial (1914-1918) es la desgarradura histórica que estimula la reflexión del escritor ecuatoriano. Sus preocupaciones por el arte y la religión se trasladan ahora hacia la filosofía, la política y la guerra. En “Al margen de la epopeya. El socialismo. Su evolución y fracaso” (1915a), da cuenta de un continente que se deshace en pedazos por causa de una guerra absurda, sin que el gran referente filosófico, ético y político de la época, el socialismo, pueda evitarlo.

Arroyo pone en discusión las ideas positivistas —cuyo desarrollo se expresa en descubrimientos científicos, y cuya producción se manifiesta en inventos materiales— que se encuentran en la base de las doctrinas socialistas. La búsqueda de progreso material, dice el cronista, en lugar de satisfacer las necesidades humanas, ha creado artificialmente otras y ha conducido a la humanidad a una carrera desenfrenada de acumulación.

¿Cómo se explica que habiendo la Ciencia libertado, en gran parte, al hombre del gran yugo de la naturaleza, siguiera la humanidad tanto o más abrumada que antes? ¿Cómo se explica que el hombre estuviera más adolorido que nunca, habiendo la industria mejorado las condiciones generales de la vida, hasta el punto de que, sin caer en exajeración (sic) se puede afirmar que un modesto burgués de los tiempos presentes disfruta de más comodidades que, en la Edad Media, un gran señor de horca y cuchillo? (133).

Desde esa constatación, Arroyo inicia una revisión crítica del socialismo tanto en su concepción filosófica como en su pragmatismo político. Identifica dos vertientes principales: el socialismo de cátedra —reflexivo y conceptual— y el socialismo de calle —revolucionario y armado—. Señala a Marx y Lassalle como los representantes de la primera y la segunda, respectivamente. No obstante, también identifica una tercera vertiente a la que denomina socialismo cristiano —solidario y justo—, encaminado a lograr la “hermandad entre los hombres” y el “mejoramiento de la clase obrera”, aunque no llega a desarrollar mayormente estas ideas.

Toma partido por el socialismo filosófico, pues considera que esa vertiente original “ponía el supremo interés humano sobre todos los intereses y conveniencias nacionales” (133). No obstante, está muy lejos de hablar como un militante. Por el contrario, su mirada crítica se enfoca en la dificultad de unir los principios humanistas de la filosofía socialista con una práctica política que sea consecuente con esos principios.

Se estaba, pues, minando a la sociedad actual en su base, esgrimiendo, a modo de instrumentos demoleedores, los mismos principios de la Economía Política, que constituyen, con razón, una de las piedras angulares sobre que descansa el orden social. Al parecer, no podían ser más fascinadores los argumentos socialistas: el alma acerada de la Lógica parecía informar sus concepciones; las generosidades y los humanismos, como un haz luminoso de resplandores, prestaban brillantez a su forma; el clamor de los oprimidos lo sublimizaba; todo parecía afianzarle; pero, el supuesto fundamental era falso, y la realización del empeño socialista, completamente utópica. (135)

En este punto el texto adquiere una sólida base documental. En este trabajo Arroyo junta, quizá de manera más extensa que en otros, los elementos referenciales con los elementos simbólicos. Es un texto relativamente largo para una revista (16 páginas), lo que se puede explicar, en gran parte, por el minucioso trabajo de archivo. Hace un recuento basado en documentos —cartas, notas periodísticas, discursos, libros...— de los procesos organizativos de la denominada Internacional Socialista.

Se detiene en cada uno de los congresos y otros eventos significativos —Londres, 1864; Ginebra, 1866; Lausana, 1867; La Haya, 1872; París, 1889; Bruselas, 1891...— En este aspecto, desarrolla una práctica eminentemente periodística de búsqueda y registro. Un caudal de datos, que luego serán unidos por su propia línea reflexiva. Se puede ver en ese procedimiento un rasgo moderno o, en este caso, modernista, del oficio de la escritura. Esto le permite, por otra parte, identificar las contradicciones internas de la doctrina socialista, conforme avanza su proceso organizativo y su participación en las instituciones formales de los Estados europeos. Anticipa con ello las causas de su futuro debilitamiento.

Surge entonces la pregunta esperanzadora:

¿A dónde llegará el Socialismo? Se preguntaba el mundo hasta hace cinco meses ¿Levantará una revolución formidable y nunca vista que dé en tierra con todo el orden establecido? ¿Irá realizando, lentamente, por revoluciones progresivas, sus anhelos igualitarios, sus ansias libertadoras? ¿Se contendrá dentro de lo legal? ¿O como río que se desborda romperá los diques jurídicos, saldrá de sus cauces e inundará el mundo fecundándolo para que sobre los campos humanos germinen más vivas, fuertes y lozanas las plantaciones del futuro? ¿Habrá algo eterno en las actuales creaciones del derecho? (142)

Y la duda premonitoria:

¿O en el fondo inflamable del socialismo estará fraguándose la energía destinada a fulminarlas? ¿Será posible la continuada repetición de la historia? ¿O sobrevendrá algún acontecimiento máximo y definitivo que parta en dos mitades la vida del mundo? ¿Podrán subsistir indefinidamente las actuales creaciones nacionales, las presentes Constituciones políticas, las formas y los procedimientos de gobierno establecidos? ¿Serán, en adelante, posibles las guerras internacionales, por fronteras, por intereses, por venganzas, por antagonismos de raza o de historia? (142)

El estallido de la Segunda Guerra Mundial le permite a Arroyo comenzar a despejar el enigma. Justamente, describe la sesión del Reichstag, del 5 de agosto de 1914. En ella, el diputado socialista Haase, en representación de su partido, declara su adhesión a la guerra bajo el argumento de la necesaria defensa de la patria. En palabras del cronista ecuatoriano: “[Haase] se levanta a hablar y pronuncia su célebre discurso que ha sido reproducido por la prensa del mundo entero, ya que dicha pieza es para el Socialismo como el testamento de un moribundo, o, mejor, como la carta que el suicida escribe al juez antes de acabar con su existencia” (145).

La más grande claudicación, la mayor traición del socialismo a sus ideales fundadores ha sido el apoyo a la guerra, sostiene Arroyo. Se suponía que el socialismo estaba en contra de la guerra, no en contra de esta guerra o de esta otra, sino de la guerra en sí misma: “De esa sesión salió muerto el Socialismo. ¡Triste muerte, pequeña muerte para una existencia de tantos dolores, tantos esfuerzos, tantos sacrificios, tantas glorias, tantos anhelos ilimitados encerraba!” (146).

Arroyo se manifiesta contrario a todo argumento que coloque la defensa de la patria por sobre la defensa de la humanidad. Es notorio este rasgo modernista de cuestionamiento a la ideología unificadora del patriotismo. La mayoría de escritores modernistas procura un alejamiento de los proyectos nacionales. Y Arroyo lo expresa así:

¡La patria, siempre la patria! ¿Será el de patria el único sentimiento fuerte y profundo del alma de la humanidad? ¿Será el único que, salvando de la destrucción anual quede en el espíritu colectivo como algo consubstancial y eterno? ¿La estatua de la página será la única que de los troqueles del color universal salga triunfante, recia y perdurable, ofreciendo su bronceada tabla como cariátide egipcia para sustentar el

monumento de la reorganización total del universo? Si el ideal de patria queda en pie mucho se habrá salvado; pero, al mismo tiempo, cuánto se perderá para el género humano! (148)

El siguiente texto que Arroyo envía para la revista *Letras* es “Mirando a España. Resumen de la última temporada teatral” (1915b). Un año antes, la misma revista ya había publicado un texto del autor con un título de temática similar. En ambos casos, ofrece una reseña crítica de las principales obras estrenadas en los escenarios españoles. Lo que cambia es el contenido.

Se trata entonces de un texto con antecedentes, lo que conduce a una inevitable comparación. Si en el primero —referido a la temporada 2013-2014— exponía una crítica pesimista con respecto a la calidad de las obras, en el segundo —temporada 2014-2015—, sin abandonar el tono pesimista, extiende los alcances de su reflexión a las circunstancias históricas de la época. Pasa del interior del texto, de la literalidad de la obra, al conjunto de acontecimientos que conforman su exterioridad, a su valor simbólico.

La Primera Guerra Mundial parece haber tomado el primer lugar de sus preocupaciones y, como consecuencia de ello, el arte ha sido desplazado a un segundo nivel de importancia. Sin embargo, Arroyo procura aferrarse de todas maneras a la idea del arte como un lugar de la imaginación desde el cual pensar la realidad.

Su primera alusión al tema es de un pesimismo declarado:

¿Qué puede importar al público el relato de unas cuantas obras teatrales, más o menos nuevas, más o menos bellas, pero, imaginadas, cuando hoy se está representando una universal y pavorosa tragedia real y viviente que tiene por escenario el mundo y por figurantes a todos los hombres? ¿Qué valor pueden tener las pasiones, los conflictos, los problemas de unos cuantos muñecos de farsa, cuando hoy se debate a sangre, fuego y hierro, nada menos que el porvenir del mundo? ¿Qué interés pueden despertar los destinos individuales, cuando se presiente la transformación total del destino humano? ¿Qué inquietudes nuevas, qué placeres nuevos, qué nuevos dolores nos podrá hacer sentir una obra literaria, estando como está nuestra sensibilidad hipertrofiada con la visión o el relato de tantos horrores, de tantas grandezas? (274)

Este conjunto de interrogantes conduce al cronista a una pregunta superior y sintética: “¿Cómo ha influido la guerra en la producción teatral?”

(275) y la respuesta es desoladora: “la literatura escénica en España ha seguido su rumbo, sin que ni en el fondo ni en la forma de las obras se advierta ninguna influencia trágica, ninguna exaltación de la guerra” (275).

Arroyo constata en las obras de teatro a las que asiste una suerte de autismo de la intelectualidad artística española con respecto al resto de Europa y del mundo. A partir de ello plantea una duda razonable acerca de la pertinencia de cierta escritura intelectual en tiempos de barbarie.

La suya es una pregunta disparadora —como suelen ser todas las preguntas que aparecen en los procesos de escritura— de una búsqueda expresiva; una pregunta acerca de los límites y los alcances de los recursos narrativos para dar cuenta de un contexto de guerra; una pregunta acerca de la función misma del escritor, del artista, del intelectual en general respecto a la destrucción del ser humano.

Desde ese estado de desaliento, Arroyo destaca dos obras: “La Garra”, de Manuel Linares Rivas, y “Los semidioses”, de Federico Oliver.

“La garra”, según la reseña del cronista, es un drama que revela el estado obsoleto de la legislación española, subordinada completamente al Derecho Canónico, en materia de divorcio.

Como escritor modernista, Arroyo lamenta que en la norma jurídica perviva una noción de matrimonio como una unión que solo puede ser disuelta por la muerte. “Esta verdadera monstruosidad legal, que pugna con todas las legislaciones modernas que consideran al matrimonio como es, como un contrato, y, por tanto, anulable por la voluntad de las partes contratantes, puede originar y, de hecho, origina, en la vida, terribles conflictos, pavorosos dramas que se convierten en tragedias irremediables” (276).

Más que las virtudes artísticas de la puesta en escena, más que la calidad de los parlamentos o de la actuación, lo que destaca Arroyo es la premisa moderna de la obra: la secularización de la vida, la noción civil y laica del matrimonio, la liberación respecto del dogma religioso y la adopción del fundamento legal del Estado moderno. El arte —y estas parecen ser las ideas consoladoras de Arroyo mientras escribe la crítica— sigue siendo una poderosa herramienta para pensar la vida.

Respecto a “Los semidioses”, Arroyo destaca su capacidad para: “combatir la desmedida afición a las corridas de toros que, día a día, va tomando los caracteres gravísimos de una triste morbosidad colectiva, que agota cuantiosas energías y envuelve al pueblo en un ambiente de barbarie, miseria e ignorancia” (280).

De nuevo, lo que conmueve a Arroyo de esta obra no son tanto sus virtudes artísticas, sino su capacidad de conmover la conciencia pública a partir de un tema tan fuertemente enraizado en la cultura popular. El rasgo modernista que sale a flote aquí es justamente la voluntad de ruptura con la tradición, el intento de abandono de cierta iconografía, a su juicio, anticuada y chauvinista, como es la del torero y la fiesta brava.

INTENTO DE MODERNIZACIÓN DE LA LITERATURA EN EL ECUADOR

Finalmente —y con esta pieza podemos cerrar un primer nivel de lectura de los textos de César E. Arroyo— tenemos “Recordando España. Epílogo de un novelista célebre” (1917), cuyo tema es el suicidio del escritor Felipe Trigo, el 2 de septiembre de 1916.

Es un relato minucioso de cómo se vivió en Madrid y cómo vivió el propio cronista ese suceso trágico. A la descripción de los estados emocionales derivados de la noticia, Arroyo agrega una descripción impresionista del paisaje urbano madrileño. Comenta el recorrido que hace, junto al también escritor español Francisco Villaespesa y el poeta mexicano Luis G. Urbina,⁶ desde la calle de Carretas, en el centro de la ciudad, hasta la casa del fallecido, en Ciudad Lineal, uno de los sectores para entonces recientemente urbanizados de la capital española.

Del texto intimista pasa a la crónica urbana:

El aspecto de la ciudad comienza, entonces, a cambiar, paulatinamente. A la suntuosidad, a la magnificencia, suceden la ruindad, la pobreza de las edificaciones; a la limpieza, a la pulcritud de las anchas vías, la suciedad, el desaseo de las calles tortuosas. Esas barriadas extremas, verdadero cinturón de miseria que constriñe al Madrid opulento, presentan todo el aspecto de aduares africanos. Pero, esta visión deprimente, no dura mucho, por felicidad. A poco de andar el tranvía, el lujo, la gracia, la modernidad de los edificios vuelven. Ahora, son palacetes, villas, chalets, esbeltos, armoniosos, elegantes, todos rodeados de parques y jardines, en los que la gracia del agua pone su nota cristalina y parlera en fuentes, surtidores, cascadas y fontanas. Hemos entrado ya en la

6. Junto con Villaespesa y Urbina, Arroyo participó en la fundación de la famosa revista *Cervantes*.

Ciudad Lineal, que, como su nombre lo indica, no es sino la línea larguísima de una gran avenida ornada de fincas de lujo y de recreo. (14)

Después, la crónica —producto de la inmersión física e intelectual en un acontecimiento, un lugar y un tiempo determinados— cambia a la forma de un perfil —relato centrado en la complejidad personal de un individuo y sus circunstancias.

Mientras los familiares y amigos más cercanos al escritor se reúnen en el salón de la casa y comentan en voz baja la repentina muerte, Arroyo se aparta discretamente hacia una terraza junto al jardín y, desde ahí, como un espectador privilegiado, hace un recuento de la vida de Trigo: sus orígenes provincianos, sus estudios de medicina, su ejercicio profesional como médico militar, sus aventuras heroicas en Filipinas, su conversión al periodismo y a la literatura, su amplia producción literaria, sus desmedidos proyectos editoriales y, entre tantas cosas, un dato fundamental: su neurastenia, la enfermedad depresiva que lo llevaría a la muerte.

Si al inicio del texto Arroyo expone un testimonio personal, cambia después a una crónica urbana, se transforma más adelante en un perfil del escritor, y al final resulta una crítica literaria de su obra. Es, justamente, el estilo del novelista uno de los temas que destaca:

Nada más combatido también que el estilo de este autor. Ha venido a ser ya un lugar común el asegurar que Felipe Trigo no sabía escribir. ¿Es cierto que era un estropeador de la gramática, un desmañado y torpe escritor? No tal. Felipe Trigo sabía escribir, y paginas suyas hay que, por su plasticidad e intensidad, pueden ponerse entre las mejores de los modernos novelistas castellanos. Pero como todo innovador, como todo revolucionario, su fuerte, ardoroso y desenfrenado temperamento parecía hacer gala de romper con todas las reglas de la gramática e introducir en el léxico inusitados elementos. Era, ante todo, como él mismo se llamaba, un novelista pasional, que aspiraba a transmitirnos la emoción intacta de la realidad, por los medios que él consideraba los más expresivos, dislocando, retorciendo la frase, agrupando las palabras, no conforme a las reglas de la construcción gramatical, sino siguiendo el giro caprichoso, desordenado, rápido, febril de ciertos estados de ánimo, cuya expresión se desborda de los cauces serenos y rectilíneos que ha abierto el código del idioma. (19)

Arroyo defiende de esta manera un tipo de escritura no convencional, una exploración en las posibilidades del lenguaje. Como se ha visto a

lo largo de este conjunto de textos, la mayoría presenta una convivencia armónica entre diversas formas narrativas: la crónica con el testimonio; el relato de viaje con la disquisición filosófica; la historia del arte con la filosofía política... En suma, los textos de Arroyo ofrecen un nivel más o menos marcado de lo que en adelante las teorías literarias denominarán intertextualidad. Se puede decir, entonces, que este último texto analizado, tanto como los anteriores, representan un intento por parte del cronista y diplomático de ofrecer su aporte a la modernización de la literatura ecuatoriana. 🌐

Lista de referencias

- Arroyo, César E. 1913a. “Mirando a España. Literatura”. *Letras*, n.º 10 (abril).
- _____. 1913b. “Mirando a España. Los restos de los hermanos Bécquer. Recuerdos del divino poeta”. *Letras*, n.º 12 (junio).
- _____. 1914a. “Mirando a España. Francisco Villaespesa”. *Letras*, n.º 18 (marzo).
- _____. 1914b. “Mirando a España. Recuerdos de la época romántica”. *Letras*, n.º 19 (abril).
- _____. 1914c. “Mirando a España. Peregrino en Santiago”. *Letras*, n.º 21 (julio).
- _____. 1914d. “Mirando a España. El teatro en Madrid. Resumen de la última temporada”. *Letras*, n.º 23 (septiembre).
- _____. 1914e. “Al margen de la epopeya. El fracaso. La religión”. *Letras*, n.º 27 (marzo).
- _____. 1915a. “Al margen de la epopeya. El socialismo. Su evolución y fracaso”. *Letras*, n.º 29 (mayo).
- _____. 1915b. “Mirando a España. Resumen de la última temporada teatral”. *Letras*, n.º 33 (octubre).
- _____. 1917. “Recordando España. Epílogo de un novelista célebre”. *Letras*, n.º 49 (septiembre).
- Habermas, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Salazar, Gustavo. 2009. “César E. Arroyo”. Madrid. <https://issuu.com/salazar-gustavocalle/docs/cuadernos-2.-cesar-e.-arroyo>.

**La revolución de las locas: de la crítica social
a la constitución poética en el *Manifiesto*,
de Pedro Lemebel**

*The Loca's Revolution: From Social Criticism to Poetic
Constitution in Pedro Lemebel's Manifiesto*

FÉLIX JOAQUÍN GALVÁN-DÍAZ

Harvard University
Cambridge, Estados Unidos
fgalvandiaz@fas.harvard.edu
<https://orcid.org/0000-0002-7188-2229>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.2>

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En septiembre de 1986 se presentó el poema *Manifiesto*, de Pedro Lemebel, durante un acto del Partido Comunista en la Estación Mapocho de Santiago. La crítica señala que el texto cuestionaba los valores neoliberales que marginaban a las sexualidades disidentes y sus prolongaciones en la izquierda. Sin embargo, en este artículo, mediante análisis textual y considerando el contexto de producción, propongo, por un lado, que confrontaba los preceptos marxistas sobre la homosexualidad con el fin de eludir la segregación de los disidentes sexuales en Chile en caso de lograrse la revolución comunista —como ocurría en Cuba—; por otro, que la actitud ético-política de la composición se traduce en una poética que imbrica cuerpo, género, sexualidad y compromiso social.

PALABRAS CLAVE: homosexualidad, Latinoamérica, Literatura, sociedad, Pedro Lemebel, Chile, marxismo.

ABSTRACT

In September 1986, *Manifiesto*, a poem by Pedro Lemebel, was presented during a Communist Party event at Estación Mapocho in Santiago. Critics claim that the text questioned the neoliberal values that marginalized dissident sexualities and their prolongation in the political left. However, in this article, through textual analysis and considering the context of production, I propose, on the one hand, that it challenged the Marxist precepts on homosexuality to avoid the segregation of sexual dissidents in case of achieving the communist revolution in Chile —as it happened in Cuba—; on the other hand, that the ethical-political attitude of the composition reveals a poetic that imbricates body, gender, sexuality, and social commitment.

KEYWORDS: homosexuality, Latin America, Literature, society, Pedro Lemebel, Chile, Marxism.

UN 21 DE noviembre de 2006, Pedro Lemebel (Santiago, 1952-2015) ingresó a una sala de Casa de las Américas ataviado con un vestido negro y tacones, y proclamaba: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones” (Lemebel 2019, v. 1). Así, como lo relata Jorge Fornet (2017), se iniciaba la Semana del Autor dedicada al chileno (68). No resulta sorprendente que su primera aparición en el evento fuera una performance, pues se trataba de su recurso predilecto para asaltar la escena pública. Con ella, pugló por la revalorización de la figura de la “loca”, voz con la que se refería al travesti, al sacarla del territorio de sátira y burlas en el que fue colocada para brindarle un lugar de enunciación empoderado (Romero 2020, 190); convirtió al travesti en “un icono de resistencia frente a la inconformidad del consenso político chileno” (Garabano 2003, 48), ya que encarnaba la potencia para subvertir normas racistas, misóginas, homofóbicas y globalizantes asociadas al neoliberalismo de Chile.

Sin embargo, sí asombra que decidiera utilizar su único poema en el acto. Si bien, como reconoce Bolaño (2005), “Lemebel no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación” (65), quizá el *Manifiesto* (*Hablo por mi diferencia*), en el contexto cubano, equivalga a un acto subversivo, ingenioso y de una fuerza inconmensurable.¹ Aunque, como afirma Alderete (2013), la historia ha guardado silencio sistemático sobre la represión de la homosexualidad en los primeros años tras el triunfo de la Revolución cubana (2-3), el fenómeno —del que seguramente tuvo noticias Lemebel, basta recordar sus versos “¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/con destino a un sidario cubano” (Lemebel 2019, vv. 29-30)— tiene vestigios en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, espacios destinados a “reformular” a los disidentes sexuales con el fin de convertirlos en hombres ideales para la nueva Cuba. Como muestran Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, en su documental *Conducta impropia* (1984), la nación revolucionaria de Guevara y Castro se encargó de la persecución, reclusión y reeducación de homosexuales. De esta suerte, inaugurar un homenaje con palabras que rememoran una tragedia negada, con un texto crítico de la actitud revolucionaria hacia las sexualidades disidentes, se traduce en un gesto brutal.

En este sentido, vale la pena recordar que el chileno mantuvo una actitud reflexiva que alcanzó tanto a las derechas como a las izquierdas: juzgó a las dictaduras y a los gobiernos de la transición por asumir políticas neoliberales a la par que se desbocó contra la deshonestidad y la tergiversación de la ideología de la igualdad pregonada desde el marxismo (Gac-Artigas 2016, 1 y 5-6). Esto, sumado a su invasión de la esfera social —rastreada en su vínculo con el colectivo Yeguas del Apocalipsis— (Freire Smith 2016, 141 y ss.), lo convierte en un intelectual público que interviene de diversas maneras en el espacio común: performances, secciones en programas de radio, apariciones en la televisión (Garabano 2003, 47). Dentro de estas tensiones, hay que ubicar el *Manifiesto*, un poema de ciento cuarenta y cinco versos, que combina arte mayor y arte menor sin, en apariencia, guardar ningún principio organizativo. En él, Pedro Lemebel

1. El *Manifiesto* se presentó, por primera vez, en septiembre de 1986, durante un acto del Partido Comunista Chileno en la Estación Mapocho de Santiago. Se trató de un performance en que la poeta María Eugenia Meza leyó en voz alta el texto de Pedro Lemebel mientras se proyectaban fotografías del escritor con vestido, maquillaje y la hoz socialista dibujada en la mejilla.

dota a un yo poético disidente de la facultad para hablar de sí, de su sexualidad en el marco de la heteronorma izquierdista como una forma para reconocerse y obtener un papel visible en la revolución.

Se ha dicho también que Lemebel intentó alejarse de las dinámicas editoriales del capitalismo: nunca supeditó su actividad creativa ni sus principios artísticos a exigencias críticas, editoriales ni políticas (Gac-Artigas 2016, 3). Aunque la escritura del chileno inició en la década de 1980, no publicó en formato libro hasta 1995, año en que apareció *La esquina de mi corazón: crónica urbana* (Editorial Cuarto Propio); antes de ello, sus obras se presentaron en medios periódicos e incluso en programas radiofónicos (García-Corales 2005, 26).² La figura del chileno tiene dos momentos: el primer Lemebel, “[d]esde un punto de vista bourdiano [...], quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, solo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones en la escritura nacional” (Poblete 2009, 290); mientras que el segundo “en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional” (290).

El *Manifiesto*, impreso por primera vez en *Loco afán. Crónicas de sidario* (LOM Ediciones, 1995), correspondería al primer Lemebel, al reaccionario. En el poema habla desde el margen contra aquellos discursos que caracterizan al homosexual como una afrenta a los proyectos políticos que intentaban organizar a los Estados-nación con la familia heterosexual como eje de los sistemas sociales y de producción; asimismo, estos estigmatizaron las sexualidades disidentes según conceptos científico-médicos de la época y entramados teológico-religiosos (Guerra Cunningham 2000, 77-8). Así, la ciudadanía se perfila como “una categoría política excluyente, cuyos ejes de demarcación son: el género, el sexo, la sexualidad, la etnia, la clase social o la nacionalidad, que conforman la identidad subjetiva” (Marconi 2012, 3), incluso en el gobierno socialista encabezado por Salvador Allende, pues “[i]n spite of the revolutionary spirit of the times, those years were not a period that would have allowed for a politically or-

2. Aunque con anterioridad publicó, como Pedro Morondes —aún con su apellido paterno—, el volumen de relatos *Intocables* (Pía Barros, 1986). La crítica coincide en que el momento coyuntural del chileno concuerda con dos eventos: por un lado, el *Manifiesto*, texto que marcará su ejercicio como cronista y artista de performance; por otro, la adopción del apellido materno, Lemebel, como rasgo de afiliación con lo femenino y como gesto a la reivindicación de lo marginal.

ganized gay movement” (Robles 1998, 36). Luego, las disidencias sexuales carecen de un espacio expresivo u organizativo, pues la heteronorma domina el entramado colectivo sea cual sea la inclinación política.

El *Manifiesto*, antecedente e ideario de las crónicas urbanas del chileno (Plaza Atenas 1999, 125),³ se ha descrito como un poema que parte de lo cotidiano, material con el que logra poetizar exitosamente; una composición que se vale de palabras comunes y situaciones diarias para crear un texto expresivo de gran fuerza poética (Rioseco 1999, 25). De igual manera, se afirma que “Lemebel, sin caer en el discurso gay, dispara sus misiles desde la diferencia y su derecho a serlo” (25). Este juicio me parece de un atrevimiento inaudito: ¿qué mejor forma de “caer en el discurso gay” que defender el lugar de la homosexualidad dentro del proyecto político-social del comunismo?⁴ Esta postura muestra que aún existen aproximaciones que intentan arrebatar el componente sexual-genérico —e incluso corporal— a la escritura de Lemebel, cuando esta imbrica, de manera exitosa, la sexualidad y la actividad política: sus textos parten del espacio íntimo para volverse lugares públicos donde se hallan oposiciones a prejuicios de la época, se perfilan como un arte de/en resistencia (Bianchi 2015, 331, 333).

-
3. Sobre este tema, se recomienda el artículo “Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel”, donde Ángeles Mateo del Pino hace una revisión temática de las narraciones del chileno según el ideario exhibido en el *Manifiesto*. La autora considera que el *Manifiesto* se trata del punto central de su poética, pues adelanta las temáticas que ocuparán a sus crónicas y la manera en que serán abordadas.
 4. Me parece que este tipo de crítica —dedicada a negar que la sexualidad de los autores incide en las dinámicas de composición y producción literarias— se encuentra profundamente enraizada en los estudios literarios hispánicos en general. En el caso de Lemebel, las reflexiones resultan más abiertas a los estudios *queer*, como lo atestiguan los múltiples acercamientos a sus crónicas. Sin embargo, para otros autores como Federico García Lorca, por ejemplo, resulta dañina, pues impide apreciar matices ocultos como el siguiente: “Con el aire se batían/las espadas de los lirios” (García Lorca 2009, vv. 46-7); el par de versos alude a formas fálicas que se “frotan” en paralelo a la realización del acto sexual entre el gitano y la infiel, motivadas por el aire —elemento que potencia la fecundidad y la lívido, según la tradición. Considero que hay una traslación en el encuentro: mientras un hombre mantiene una relación con una mujer, el ambiente imita una entre varones, que permanece oculta. Este matiz, ligado al homoerotismo, que modifica sustancialmente la lectura de *La casada infiel* (Juan Régulo Pérez, 1928), sería imposible de percibir si se ignora la sexualidad del granadino al momento de emprender un ejercicio exegético.

Cierta vertiente de estudios insiste en que el reproche del *Manifiesto* apunta contra la derecha, contra la dictadura, pues piensa que la heteronorma y los varones blancos en la cúpula del Partido Comunista son una prolongación de los valores idealizados por la dictadura (Freire Smith 2016, 139). Este tipo de crítica, que afirma que el cuestionamiento se dirige hacia las normas genérico-sexuales impuestas por la autoridad militar, ignora sistemáticamente que la Revolución Cubana y los discursos comunistas consideraban a la homosexualidad un producto de la decadencia capitalista por lo que atentaba contra la masculinidad “revolucionaria” (Alderete 2013). Por ello, en este artículo, mediante análisis textual y con énfasis en la importancia del contexto de producción, pretendo mostrar que el *Manifiesto* cuestiona los postulados de la izquierda, pues en ellos radicaba la promesa de futuro de Pedro Lemebel, con el fin de abrir el panorama a las generaciones por venir. Supongo que la composición se dirige más a dinamitar los constructos ideológicos de la propuesta marxista —cuyo faro se encontraba en Cuba— que a atacar a la dictadura. Asimismo, creo que el poema, al coincidir en él una postura ético-política y una realización estética, muestra elementos de una poética peculiar la cual, intuyo, se halla atravesada por el cuerpo, el género, la sexualidad y el compromiso social.

CAMINAR EN PRADERAS INHÓSPITAS: LOS INELUDIBLES PECADOS DEL SOCIALISMO

Pedro Lemebel escribe el *Manifiesto* como “militante del Partido Comunista (PC) en el que ha experimentado en reiteradas ocasiones discriminación a causa de sus modales y de su preferencia sexual” (Freire Smith 2016, 139). Él relata: “Y a mediados de los 80 se me ocurrió hacer un manifiesto donde yo le reclamaba a la izquierda por qué no asumían a los homosexuales si éramos tan pobres y tan luchadores y tan amigos de la *revolution*. Entonces, en 1986 escribí ese manifiesto que se llamaba ‘Hablo por mi diferencia’” (García-Corales 2005, 28). El poema, entonces, surge en la tensión de crear un lugar de dicción que permitiera al homosexual hablar frente a aquellos que se identificaban como sus pares, pero que se negaban a admitir su aspecto sexual y corporal, y constituye una “crítica à incapacidade do discurso revolucionário de lidar com uma identidade

não-normativa e o proceso constitutivo de uma subjetividade subversiva” (Soares da Silva 2015, 200).

El texto, que se compone de ciento cuarenta y cinco versos con características neobarrocas, por ejemplo, la mezcla léxica de improprios y voces cultas con lo que se elude un registro uniforme (Romero 2020, 191), se dirige a los miembros heterosexuales del Partido Comunista, a quienes apela con el vocablo “compañeros” y preguntas retóricas: “¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/con destino a un sidario cubano?/Nos meterán en algún tren de ninguna parte/Como en el barco del general Ibáñez” (Lemebel 2019, vv. 29-32). Asimismo, los versos “pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija” (Echavarren 1996, 14), como se observa, aluden a tres espacios referenciales: la Cuba de Castro, Chile gobernado por Carlos Ibáñez del Campo, y Rusia, a través de la figura de transportar prisioneros en trenes, clara alusión a la Siberia zarista y comunista. Ahora bien, el trabajo con el léxico mezcla distintos campos de significación —los prisioneros rusos, los homosexuales chilenos asesinados por Ibáñez— al tiempo que tiñe el conglomerado semántico de los medios de transporte —tren, barco— con una carga particular: el destino del viaje equivale a la muerte.

También “el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, el logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla” (Sarduy 1998, 183). La carencia de fundamento se evidencia en la falla del yo poético para abrazar como monolítico e indiscutible el discurso de las izquierdas; este síntoma se traduce, en la estructura, en la comunión de versos de arte mayor con otros de arte menor, algunos incluso de más de diecinueve sílabas sin cesura. No obstante, este caos resulta aparente. Los decasílabos o menores, se tratan de segmentos descriptivos en los que el yo poético da cuenta de sí, enlista sus características, sus deseos y ambiciones: “Mi hombría espera paciente/Que los machos se hagan viejos/Porque a esta altura del partido/La izquierda transa su culo lacio/En el Parlamento” (Lemebel 2019, vv. 115-9); el grupo entre los endecasílabos y decapentásílabos funciona como juicios en contra del modelo del Partido Comunista y el trato que se da a los homosexuales: “Tengo cicatrices de risas en la

espalda” (v. 82); finalmente, los hexadecasílabos y superiores son francas y estridentes provocaciones a sus compañeros de lucha: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo” (v. 48). Esto se traduce en que el poema mantiene un ritmo altamente influenciado por el sentido.

El texto inicia con una afrenta “No soy Pasolini pidiendo explicaciones/No soy Ginsberg expulsado de Cuba/No soy un marica disfrazado de poeta/No necesito disfraz/Aquí está mi cara” (vv. 1-5).⁵ El yo poético se sitúa entre los otros miembros del Partido Comunista. Se asume como poeta, el verso “No soy un marica disfrazado de poeta” da cuenta de que tanto identidad homosexual como labor literaria no se oponen entre ellas. Lemebel muestra una fricción, en su literatura, entre la norma oficial —que hacía de la escritura una actividad heteronormada exclusiva para varones— y la escritura desde los márgenes, según la cual incorpora experiencias subalternas a géneros que las catalogaban como “otras” (Plaza Atenas 1999, 123). Posterior a esta presentación, el yo poético ordena “Pero no me hable del proletariado/Porque ser pobre y maricón es peor” (Lemebel 2019, vv. 11-2); se introduce el meollo del acto discursivo: la experiencia homosexual en el contexto marxista. El yo poético refrenda su identidad homosexual al tiempo que la coloca en el seno del Partido Comunista.

Más que “el drama de quien se siente discriminado por aquellos que deberían ser sus compañeros de lucha” (Fornet 2017, 68), el *Manifiesto* se trata de un texto de denuncia contra los discursos misóginos y homofóbicos que sustentaba la fraternidad masculina del Partido Comunista (Garabano 2003, 50).⁶ Asimismo, a causa de que Cuba era el “paraíso so-

5. La alusión a Allen Ginsberg abona por la lectura en que se critica las máximas socialistas. En 1965, el escritor norteamericano visitó La Habana para realizar actividades culturales. Ahí entabló relaciones con los miembros de El Puente y sostuvo un breve amorío con José Mario Rodríguez, quien, junto con Manuel Ballagas, le informó sobre la persecución contra homosexuales para recluirllos en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción. Tras una serie de declaraciones polémicas sobre Fidel Castro y Ernesto Guevara, donde cuestionaba sus sexualidades, fue deportado a los Estados Unidos. Aunque la prensa cubana refirió que lo expulsaron por ingresar al país drogas —marihuana— de manera ilegal, trascendió que la causa del incidente fue la imposibilidad de conciliar el discurso del norteamericano con las pautas de masculinidad impuestas por el régimen castrista (Grant 2009; Sheridan 2016).

6. Vale la pena recordar que, como expone Jacques Derrida en *Políticas de la amistad* la fraternidad es un contrato exclusivo entre varones, preferentemente heterosexua-

cialista” en América Latina, el texto intentaba enfrentar su visión respecto a la sexualidad disidente: aquella en el que el Partido Socialista Popular hereda la visión estalinista en que la homosexualidad se dibujaba como una desviación provocada por la decadencia capitalista —ligada con la pérdida de los valores del trabajo, el liderazgo y el combate—, por lo que suponía un riesgo para la hombría revolucionaria que buscaba borrar cualquier rastro del período burgués a la par que conseguir un tipo de ciudadano para prolongar el régimen castrista (Alderete 2013). A ello hay que sumar que la “homosexualidad masculina es marcada y colocada en un lugar más devaluado que la homosexualidad femenina pues representa a quienes han traicionado al patriarcado, al pacto entre hombres. Pacto que requiere la heterosexualidad como condición imprescindible” (Marconi 2012, 7); por ende, podría suponerse que el poema de Lemebel combate no solo a la heteronorma al interior de la izquierda, sino en todo el conglomerado chileno de la década de 1980, el cual incluye a la dictadura. Sin embargo, se debe considerar que, hacia la época de presentación del texto, la homosexualidad había ganado terreno debido a la derrama económica que generaba al país (Robles 1998, 37), es decir, el Gobierno de Pinochet permitía que se desarrollara con cierta libertad en espacios restringidos. Estos elementos apuntan a que los reproches se limitan a la masa comunista.

Hay dos alusiones a la sociedad neoliberal en el *Manifiesto*. La primera vinculada con la hombría: “Esa hombría de la que usted se jacta/ Se la metieron en el regimiento/Un milico asesino/De esos que ahora están en el poder” (Lemebel 2019, vv. 90-3), el yo poético habla a sus compañeros de lucha, los iguala con los soldados que detentaban el poder golpista en Chile. Con versos largos —salvo por un heptasílabo—, critica la genealogía de la masculinidad, sin embargo, no se da un juicio contra el modelo neoliberal, más bien se evidencia la incapacidad de la izquierda para romper con la herencia militar además de su impotencia para examinar métodos subversivos que no devengan en la conformación de ejércitos violentos que emulen la disciplina castrense de Pinochet. De igual mane-

les. De ahí la imposibilidad en muchas culturas para aprobar una amistad entre un hombre y una mujer, así como la urgencia por desestimar la amistad femenina. A estos discursos heteropatriarcales se opone la figura de la sororidad. Contra ellos también se pronuncia el *Manifiesto*, pues cuestiona la membresía fraternal de la izquierda chilena al reconocerse como un homosexual que es parte de la lucha, igual y “amigo” de sus compañeros heterosexuales de lucha.

ra, los versos ocultan un diálogo con la costumbre de enviar militantes a Cuba y a China para recibir entrenamiento táctico: desde una retórica de la comparación, el yo poético rompe con el adoctrinamiento del Partido Comunista en su búsqueda de una rebelión armada.

En otro momento, el yo poético se niega a transformar su forma de ser y vivir, dice “No voy a cambiar solamente/Porque los pobres y los ricos/A otro perro con ese hueso/Tampoco porque el capitalismo es injusto/En Nueva York los maricas se besan en la calle” (Lemebel 2019, vv. 128-32). Los versos cortos, octa y nonasílabos, obligan a una lectura acelerada que se quiebra en el tránsito a los más largos debido al impulso necesario para sostener un verso de trece golpes de voz. Después, viene un decapentasilabo, que, sin embargo, no sofoca más al lector, pues el grupo consonántico /kr/, irregular en español, exige una pausa, la lectura se vuelve detenida. La valoración resuena: el problema no es el capitalismo, la ciudad cumbre de lo neoliberal, donde se encuentra Wall Street, recibe una valoración positiva. El yo poético hace un guiño a la libertad que se puede conseguir en Nueva York frente a la imposibilidad de las retóricas marxistas para crear espacios de libertad y equidad. La imagen es brutal, en una reunión del Partido Comunista no se vapulea a la ciudad emblema de Occidente; al contrario, se le reconoce por su apertura incompatible con los discursos subversivos que intentan normar según la performatividad del ideal regulatorio del sexo que valide el imperio heterosexual (Butler 2002, 18), aunque desde la izquierda.

Ahora bien, el yo poético alude a la falsedad de sus compañeros y expresa la necesidad de mostrarse tal como es: “Y no se sienta agredido/Si le hablo de estas cosas/Y le miro el bulto/No soy hipócrita” (Lemebel 2019, vv. 56-9). Las fricativas en los dos primeros versos brindan una cadencia particular, una sonoridad explosiva, abierta, pues su espectro fonético se asemeja al de las vocales. Luego, las líquidas del tercer verso aceleran el ritmo, se convierte en una caída vertiginosa que remata con el “No soy hipócrita”, cuyo compás se acentúa gracias al quiebre producto del grupo consonántico /kr/ que combina con el /gr/ del primer verso. Hay violencia, el poema se tiñe de confrontación. La lucha del yo poético busca normalizar la atracción entre varones y el cuerpo sexuado de los hombres remata con una pregunta retórica, “¿Acaso las tetas de una mujer no lo hacen bajar la vista?” (v. 60), cuya entonación ascendente enfoca la enun-

ciación al tiempo que cierra la posibilidad de respuesta.⁷ Mediante el símil, iguala el deseo homosexual con el heterosexual para negar la marginalidad del segundo; mirar el cuerpo sexuado de un hombre es tan aceptable como hacerlo con el de una mujer.

Asimismo, dice: “Y no hablo de meterlo y sacarlo/Y sacarlo y meterlo solamente/Hablo de ternura compañero” (vv. 65-7), como indica Soares da Silva (2015) al “falar de ‘ternura’ aponta para a afetividade como um constituinte desse sujeito, anulando a equivalência discursiva entre os corpos das pessoas homo e transexuais e o da animalia” (206). El yo poético sexualiza su cuerpo. Existe una relación entre diferencia sexual material y diferenciación discursiva en la que, si bien el discurso no genera la materialidad, sí elabora la diferenciación, los significados, los sentidos de la distinción (Butler 2002, 17). El *Manifiesto* reelabora el discurso heteronormado con una arenga y un performance de la sexualidad que elude la matriz excluyente que convierte en abyectas —borra la categoría de sujetos— a aquellas materialidades corporales, a aquellas performatividades del sexo que no se adhieren a las normas referenciales del discurso diferenciador hegemónico (19-20). Refuerza el aspecto sexualizado de los cuerpos *queer*, valida la atracción entre varones que no se resume a animalidad, sino a una pasión tierna. Y lo más importante, asigna un valor de duelo a las vidas de los disidentes sexuales al lamentarse por ellos (Butler 2006), por ejemplo, en relación con los barcos de Ibáñez: “donde aprendimos a nadar/Pero ninguno llegó a la costa/Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas/Por eso las casas de caramba/Les brindaron una lágrima negra/A los colizas rematados por las jaibas/Ese año que la Comisión de Derechos Humanos no recuerda” (Lemebel 2019, vv. 33-9). El yo poético reconoce las vidas sin nombre cegadas a causa de la persecución de homosexuales, las recupera de la espectralidad para ontologizar la pérdida (Derrida 1998a, 23), así les asigna un valor y un lugar en el espacio público.

7. El uso de la pregunta retórica y su entonación ascendente se perfila como un recurso constante a lo largo del *Manifiesto*. Provoca la sensación de un remate, pues con ella el yo poético confronta a sus compañeros de lucha al tiempo que les niega la posibilidad de responder. Apela a ellos como un emplazamiento para acentuar la gravedad de sus acusaciones y mantener un doble foco en el discurso: por un lado, la importancia del destinatario, el “compañeros”, por otro, la preponderancia del yo poético que se desviste, presenta su identidad y propone cómo conciliarla con el proyecto comunista.

En la misma línea, el yo poético afirma: “Usted no sabe/Cómo cuesta encontrar el amor/En estas condiciones/Usted no sabe/Qué es cargar con esta lepra/La gente guarda las distancias/La gente comprende y dice:/Es marica pero escribe bien/Es marica pero es buen amigo” (Lemebel 2019, vv. 68-76). No obstante, la lepra a la que alude no se trata de una enfermedad que le es inherente, sino de un constructo determinado por la valoración de “la gente”. La primera aliteración, “la gente”, combina el sustantivo con tres verbos, uno de pensamiento, uno de dicción y otro transitivo; en los tres casos, la gente mantiene una alta agentividad. El objeto de sus acciones radica en el “marica”, el yo poético se encuentra determinado por los juicios heteronormados que le impiden la consecución sana y plena de su amor hacia otro hombre. La segunda aliteración, la de “Es marica pero”, combina una definición inamovible basada en el prejuicio sobre la sexualidad disidente con una conjunción adversativa. Esto delata que, en el universo de sentido propio de “la gente”, resulta difícil “ser poeta” o “ser buen amigo” si se es homosexual, pues restringe estas categorías a hombres heterosexuales, pues ellos sí se aprecian en el esquema moral de turno, al contrario de aquellos que sienten atracción por otro varón.

El *Manifiesto* asiste a la construcción de una sociedad base cuyo universo de sentido excluye sistemáticamente las sexualidades disidentes por identificar en ellas una sociedad de riesgo, abierta, inestable, desconocida, otra (Žižek 2009, 38). Contra ella, el yo poético habla desde la subalteridad; la sociedad de riesgo se apodera de un lugar de dicción que se le negaba bajo el principio de que “el ‘otro’ está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente ‘otro’” (57). Podría creerse, por la amplitud de la voz “gente” sumada a la actitud crítica de Lemebel hacia las prácticas neoliberales de la dictadura y la democracia chilenas, que su juicio se extiende a los organismos del régimen de Pinochet. Sin embargo, si bien es cierto que la “voz que salta do texto se afirma diante uma série de instituições (a família, a ideologia política, a sociedade) que desafiam sua identidade, entendida principalmente por causa da sexualidade desviante” (Soares da Silva 2015, 206), también lo es que Pedro Lemebel militaba en el Partido Comunista y que su poema responde directamente a las políticas buscadas por la revolución socialista.

El mensaje va dirigido a los comunistas: “Pero esa parte se la dejo a usted/Que tanto le interesa/Que la revolución no se pudra del todo” (Lemebel 2019, vv. 133-5). El final del poema delata que la postura de-

sarrollada, la de visibilizar a los homosexuales y erradicar la mácula que se imprime sobre su deseo, se inscribe en el seno del proyecto socialista: “Y su utopía es para las generaciones futuras/Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota/Y yo quiero compañero/Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (vv. 139-45). La sentencia inicia con un verso hexadecasílabo, para después combinar otros más cortos de manera alternada, lo que refrena la velocidad acumulada a lo largo de la composición. Se logra contemplar de manera sólida la imagen debido a la lentitud de los versos finales: un “cielo rojo” en que las generaciones venideras puedan ejercer su sexualidad de manera libre. El yo poético no ataca a la dictadura, sino al proyecto socialista que, de acuerdo con su ideal, sucedería al período de terror: “el ‘Manifiesto’ busca insertar la diferencia sexual en el discurso de la militancia de izquierda. Se trata de politizar la sexualidad y la identidad dentro del partido, que en el mejor de los casos quedaba relegada al ámbito personal y en el peor era censurada” (Garabano 2003, 53). Desde una ética/estética de la visibilización, apuesta a sortear la violencia que implica la práctica de sentido que impide cerciorarse de las violencias y disrupciones en la realidad heterosexual normalizada que simula ser visible y continúa (Žižek 2009, 83).

Finalmente, el *Manifiesto* se opone a la cristalización del discurso del Partido Comunista, pues una “ideología ‘se apodera de nosotros’ realmente solo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad —a saber, cuando la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de la realidad” (Žižek 2020, 80). Para conjurar tal operación conceptualizadora, el yo poético da cuenta de su “realidad” a contracorriente de la percibida por sus compañeros heterosexuales, visibiliza su cuerpo, su identidad en un movimiento arriesgado —América Latina desde su fundación se concibe heterosexual—⁸ con el fin de evitar que la comunidad en la que cifra su esperanza, en la que signa el porvenir, se convierta en ideología pura que devenga en la negación sistemática de sujetos que no se amoldan a su concepción de ciudadanía ideal. De igual

8. El argumento puede verificarse en los múltiples relatos fundacionales de América Latina —*María*, de Jorge Isaacs, y *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván, en el siglo XIX; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, en el XX— que vinculan directamente el amor patrio con la realización del deseo heterosexual. Mediante tal unión se logra la familia ideal para poblar el territorio latinoamericano según una identidad heteronormada y patriarcal (Sommer 2007).

manera, la fuerza expresiva del *Manifiesto* tiene la calidad para afrontar la versión del marxismo en que ningún sujeto ni ninguna subversión existe más allá de la lucha de clases, por lo que cualquier disidencia resulta secundaria, incómoda y debe ser borrada en pro de la verdadera batalla.

AMAR A OTRO HOMBRE: LA POÉTICA DEL *MANIFIESTO*

La ética de Pedro Lemebel tiene un peso considerable en la constitución de su estética, tal como se atestigua en sus crónicas (Gac-Artigas 2016, 2). Por ende, el *Manifiesto*, al revelar su posición crítica —que conlleva también una adscripción ética—, da cuenta de la postura estética del chileno. Hay que ponderar que esta “performance é possibilitada pelo gênero literário que lhe dá suporte. Como poema, a escrita permite o próprio ato declamatório através de versos que soam como sentenças e afirmações finais, como um manifesto” (Soares da Silva 2015, 202). El acto realizado en la Estación Mapocho de Santiago es indisociable de la actitud estimulada por el yo poético, por dos motivos: imbrica el cuerpo en la realización artística y aboga por un arte que no es desinteresado, sino que incide de manera práctica en la escena pública. El yo poético dice: “Hablo por mi diferencia/Defiendo lo que soy/Y no soy tan raro/Me apesta la injusticia/Y sospecho de esta cueca democrática” (Lemebel 2019, vv. 6-10), y se define en el entorno compartido que se niega a mirarlo. Inicia el asedio al medio social que le prohibía la performance de su sexualidad con palabras que obligan a atender a los sujetos disidentes al borde de la representación y sin lugar de enunciación. En este sentido, el *Manifiesto* opta por una poética de la visibilización comprometida que se desarrollará a lo largo de las varias crónicas de Lemebel y de su novela *Tengo miedo, torero* (Seix Barral, 2001).⁹

Ahora bien, aunque evidente, se trata de una poética homosexual latinoamericana que reconoce la necesidad de ponderar masculinidades diversas a la impuesta por la heteronormatividad: “Mi hombría fue la mor-

9. Esta noción poética se maximizará conforme avance la obra de Lemebel para dar lugar a una que reclama la restitución y visibilidad no solo de las minorías homosexuales, sino de otras minorías locales y de una identidad latinoamericana en oposición a las dinámicas de la globalización (Marconi 2012, 2).

daza/No fue ir al estado/Y agarrarme a combos por el Colo Colo/El fútbol es otra homosexualidad tapada/Como el box, la política y el vino/Mi hombría fue morderme las burlas/Comer rabia para no matar a todo el mundo/Mi hombría es aceptarme diferente” (Lemebel 2019, vv. 103-10). A través de la desestabilización del discurso heterosexual, permite la entrada de sexualidades y cuerpos asexuados por la hegemonía sobre el cuerpo/género, pues la “afirmación pública de lo *queerness* representa la performatividad como apelación a las citas con el propósito de dar nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad” (Butler 2002, 47). El homosexual se convierte en alguien capaz de proyectar su deseo sobre otros cuerpos masculinos sin que ello devenga en catalogarlo como “animal” o “sodimita”.

Entonces, el tercer elemento de esta poética yace en el cuerpo, la propuesta de Lemebel concibe en él un eje temático. El texto alude al timbre de voz, “Y se rieron de mi voz amariconada/Gritando: Y va a caer, y va a caer/Y aunque usted grita como hombre/No ha conseguido que se vaya” (Lemebel 2019, vv. 98-102); a las zonas erógenas, incluso mediante la defensa del sexo anal y el placer: “Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo, compañero/Y esa es mi venganza” (vv. 102-4); a la enfermedad y a la precariedad inherentes al cuerpo, “Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro/Envejecidas de limpieza/Acunándote de enfermo/Por malas costumbres/Por mala suerte” (vv. 17-21). No obstante, la manifestación de la corporalidad no termina ahí, se convierte en performance, en medio, en el asalto de Lemebel al espacio público vestido como mujer, en la utilidad política del travestismo.

Adicionalmente, se trata de una poética de oposición secundaria —oposición de/a/en la oposición—, pues corresponde a un discurso marginal dentro de otro semejante. Aunque el yo poético dice: “Y no es miedo/El miedo se me fue pasando/De atajar cuchillos/En los sótanos sexuales donde anduve” (vv. 52-5), resulta evidente la subalternidad dentro del Partido Comunista a la que se encontraba reducido. Por ende, converge en una enunciación de resistencia a los valores a los que entregó la vida, a la causa con la que se encontraba comprometido. La poética del cuestionamiento de Lemebel le impide fliarse sin condiciones a los discursos marxistas y retrasa la cristalización de la ideología empecinada en negar la realidad para crear las bases discursivas que producirían la hegemonía roja, inminente según la anhelada consumación de la revolu-

ción socialista. En este sentido, el yo poético se niega a entender el compromiso social como medio para el silencio y la adhesión incondicional; pugna por un ideario de izquierda abierto a la crítica, no uno monolítico y vertical como el que se entreveía en la Cuba castrista.

Se trata también de una poética de la revaloración lingüística. El yo poético recurre a construcciones tabú como “Es un padre que te odia/ Porque al hijo se le dobla la patita” (vv. 15-6) y “Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota” (vv. 140-1); se vale de derivados de la palabra homosexual en dos ocasiones: “¿Tiene miedo de que se homosexualice la vida” (v. 64) y “El fútbol es otra homosexualidad tapada” (v. 106); y retoma a la voz marica en cinco versos: “No soy un marica disfrazado de poeta” (v. 3), “Porque ser pobre y maricón es peor” (v. 12), “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (v. 48), “Y se rieron de mi voz amariconada” (v. 99), “En Nueva York los maricas se besan en la calle” (v. 132); nunca aparece la voz “gay”.¹⁰ Así, al pensar en el tabú heteronormado que prefiere dar un rodeo con construcciones semánticas y sintácticas que nombrar la homosexualidad con un sustantivo, aunado al uso machista de la voz “marica” y sus derivados, considero que el yo poético deslava la carga negativa de tales construcciones morfológicas, sintácticas y semánticas, por ende, se apropia de ellas y las reviste desde la disidencia. Ya no se trata de usos reservados al heteropatriarcado, su valencia ha cambiado, los homosexuales pueden recurrir a ellas desde el discurso *queer* para definirse, para atacar a sus opresores.

Respecto al tiempo, el *Manifiesto* también asume una postura poética. Por un lado, arremete contra sus compañeros comunistas con preguntas como “¿El futuro será en blanco y negro?/¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades?” (vv. 46-7) y “¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre?” (v. 49); por otro, invita al Partido Comunista a “Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (vv. 143-5). El yo poético traza la senda a un futuro según la negociación con el pasado, desde la que asume un compromiso con el porvenir, asociado a la reinterpretación de valores y promesas arraigados en un presente finito al que identifica como genealogía (Derrida 1998a,

10. La ausencia de la palabra “gay” —que es un anglicismo— puede entenderse también debido a la pretensión de Pedro Lemebel de configurar una identidad homosexual latinoamericana en el seno de discursos que apuntalan a globalizar la identidad gay desde los núcleos modernizadores occidentales (Garabano 2003, 48).

31). Entonces, la poética del *Manifiesto* se trata de una del *porvenir* que se caracteriza como una *por venir*. El yo poético cree que el tiempo virtual representa una esperanza, el futuro, en tanto no se materialice, se dibuja como el espacio idóneo para la expresión de los disidentes sexuales y su reconocimiento como ciudadanos en el espacio público de la izquierda. La poética de Lemebel no se restringe al presente en el que vive, sino que se afina en el horizonte temporal en el que le gustaría habitar; soñar y confiar son acciones fundamentales para este yo poético en medio de la asfixia que le causa una militancia que lo oprime debido a sus inclinaciones afectivas.

Finalmente, hay que observar que, antes que ser militante marxista, el yo poético se asume homosexual y su voz, a pesar de que el poema se llama *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* posee un rango que le permite expresarse en nombre de todos los disidentes sexuales varones. Apela a la figura del nosotros: tanto en el presente en que se inscribe el texto, “¿Qué harán con nosotros, compañeros?” (Lemebel 2019, v. 48), como en el futuro en el que le gustaría influir: “Y no es por mí/Yo estoy viejo/Y su utopía es para las generaciones futuras” (vv. 137-9). Si recordamos el carácter público de sus intervenciones y su búsqueda por incidir en la realidad, se vuelve obvio que hay una transformación del yo poético íntimo en uno colectivo. Este fenómeno se perfila común en la poesía contemporánea donde el yo íntimo se metamorfosea en un punto de convergencia de lo colectivo por el sentido de comunidad que lo rodea y los valores ético-políticos en que se enmarca y promueve (cf. Scarano 2011, 16-7).¹¹ El yo poético se transforma en un nosotros-homosexual-militante-poético que busca mediar entre la realización de un proyecto igualitario ideal y el

11. Sobre la posibilidad de construir un yo poético con tendencia colectiva desde la intimidad, Laura Scarano apunta: “Los discursos poéticos de la intimidad no establecen pues retóricas excluyentes, ni pertenecen a paradigmas historiográficos únicos. No cancelan la meditación social (como parte de la crítica ha querido convencerlos, oponiendo falsamente intimidad y compromiso), ni pueden ser desplazados de la historia en que se inscriben. No hay oposición de fondo entre ambas esferas, sino modulaciones distintivas de una tensión nuclear que compromete múltiples aspectos de la obra poética, las posiciones del sujeto y la construcción de la subjetividad discursiva, la ética pública y privada implicada, el protagonismo del universo afectivo y emocional en la semiosis estética, la figura del escritor y su función en la sociedad” (2011, 28). Luego, el *Manifiesto* no cancela su aspecto colectivo al partir de lo íntimo, sino que este registro potencia el sentido del compromiso gracias a un movimiento metonímico entre el yo de la enunciación y el grupo en el que se asume.

ocultamiento sistemático de sujetos disidentes. Lemebel habla por los que están, por los que no y por los que vendrán, lo hace para decir “estamos aquí” mediante ciento cuarenta y cinco versos lapidarios que confrontan sus ideales, en los que no cabe su sexualidad, para dar pie a la reinterpretación de los valores medulares del comunismo latinoamericano con el fin de transformar tanto la militancia como el espacio público, movimiento doble con el que se acerca a la promesa de besar a un hombre en la calle sin ninguna mirada de desprecio, a la igualdad. El yo poético de Lemebel cristaliza su compromiso social desde la intimidad.

EL PROFUNDO DOLOR DE AMAR A OTRO HOMBRE: UN CIERRE

Para esta reflexión, opté por un acercamiento que reconociera las coordenadas espaciotemporales en que apareció el *Manifiesto*, de Pedro Lemebel, con el fin de eludir las lecturas que asumen que su crítica a la heteronorma se dirige contra los valores de la dictadura y colocan en segundo plano —o como extensión— el cuestionamiento a la militancia marxista. Como he defendido, la composición despliega un yo poético que arremete directamente contra la izquierda y la eventual realización de la revolución comunista en Chile —cuyo faro referencial yacía en la Cuba de Fidel— con el objetivo de visibilizar los desplazamientos de los que serían objeto los homosexuales de consumarse la cristalización ideológica a la que tendía el Partido Comunista.

El poema mezcla versos de arte mayor y arte menor, sin que haya, en apariencia, una razón. No obstante, en su mayoría, los versos cortos se utilizan para describir al yo poético y su condición de disidente sexual, los largos sirven para arremeter contra los otros miembros del Partido Comunista, con la variante de los hexadecasílabos o superiores en que se emiten sentencias lapidarias, casi todas en forma de pregunta retórica, lo que provoca un efecto de vacío. El interlocutor, la masa marxista escondida detrás del “compañero”, no tienen oportunidad para responder, la acusación se vuelve vertiginosa y, en ausencia de margen para apelar —quizá traslación simbólica de la imposibilidad de los homosexuales para decir en el seno del patriarcado— continúa hablando el homosexual, prosigue con su arenga a la comunidad heteronormada.

Este cuestionamiento, que tiene como eje la promesa socialista, recurre a imágenes referenciales de la Cuba castrista y la Rusia estalinista para denunciar los males que conllevaría la implantación del modelo sin cuestionamientos en la nación andina. Asimismo, pugna por problematizar el discurso de la revolución con el fin de reivindicar la camaradería —típicamente heterosexual y masculina—, además de abrir espacios en la utopía futura para los disidentes no natos y que no se les envíe a campos de trabajo para reeducarlos, para transformarlos en el hombre ideal para el proyecto anticapitalista.

Con estos elementos, el yo poético negocia la emergencia de una poética, afincada en las disidencias sexuales, la cual se caracteriza por su uso comprometido de los espacios públicos, por —aunque obvio— enraizarse en la expresión de la homosexualidad latinoamericana, por valerse del cuerpo tanto como objeto de la operación discursiva como medio para esta, por el “lavado” de sentido de las formas lingüísticas que sostienen la opresión, y por ser un yo-nosotros-militante-homosexual-poético. La intimidad se transforma en el punto de convergencia del compromiso social. Este modelo —que replicará en sus crónicas y su novela— quiebra los usos del patriarcado al garantizar un medio expresivo —y un estilo— a sujetos cuyas características los mantienen alejados de la condición plena de la labor escritural, pues las letras se han configurado como una actividad cerrada y con tendencia a la exclusividad masculina heteronormada.

Finalmente, queda algo por aclarar: Lemebel habla de la homosexualidad de los hombres que, si bien ha sido marcada con especial saña por romper —aunque a un nivel insuficiente— el pacto patriarcal, no condensa el amplio espectro de las disidencias sexuales. Aun cuando el texto obliga al reconocimiento en los campos literario y social en que estas eran negadas, confundir el *Manifiesto* o las crónicas de Lemebel con la cristalización del discurso *queer* chileno equivale a negar otras subalternidades que no configuraron un medio expresivo ni un lugar de enunciación. Tan tangible es el vestigio de la escritura homosexual de Pedro Lemebel como lo es la ausencia de otras literaturas *queer*. Aglutinar la totalidad de la disidencia sexual en la escritura del autor corresponde a mirar el espectro a medias o no mirarlo. Los adelantos de Lemebel, antes que una totalización, deben considerarse una herramienta para acercarse a otras expresiones desplazadas. 🌀

Lista de referencias

- Alderete, Matías. 2013. “Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba posrevolucionaria”. Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Almendros, Néstor, y Orlando Jiménez Leal. 1984. *Conducta impropia*. Documental.
- Bianchi, Soledad. 2015. “Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)”. *Revista chilena de literatura*, n.º 89: 323-33.
- Bolaño, Roberto. 2005. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, editado por Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- . 2006. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.
- Derrida, Jacques. 1998a. *Espéctros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Valladolid: Trotta.
- . 1998b. *Políticas de la amistad*. Madrid: Totta.
- Echavarren, Roberto. 1996. “Prólogo”. En *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, editado por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, 11-7. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fornet, Jorge. 2017. “Lemebel habanero”. *Hispanérica* 46 (138): 67-77.
- Freire Smith, María. 2016. “La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel”. *Revista historia autónoma*, n.º 8: 133-47.
- Gac-Artigas, Priscilla. 2016. “Morir para existir: la voz provocadora y rebelde de Pedro Lemebel, el anticronista”. *Textos híbridos* 5: 1-14.
- Garabano, Sandra. 2003. “Lemebel: políticas de consenso, masculinidad y travestismo”. *Chasqui* 32 (1): 47-55.
- García Lorca, Federico. 2009. “La casada infiel”. En *Poema del Cante Jondo/Romancero gitano*, editado por Allen Josephs y Juan Caballero. Barcelona: Cátedra.
- García-Corales, Guillermo. 2005. “La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena”. *Chasqui* 34 (1): 25-31.
- Grant, Robyn. 2009. “Seducing *El Puente*: American Influence and the Literary Corruption of Castro’s Cuban Youth”. *Journal of Undergraduate Research* 1 (5): 1-29.
- Guerra Cunningham, Lucía. 2000. “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”. *Revista chilena de literatura*, n.º 56: 71-92.
- Lemebel, Pedro. 2019. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. En *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Seix Barral.

- Marconi, Adriana Elena. 2012. “Concepción de ciudadanía en el *Manifiesto de Lemebel*”. Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Mateo del Pino, Ángele. 1998. “Chile, una *loca* geografía o las crónicas de Pedro Lemebel”. *Hispanamérica* 27 (80-1): 17-28.
- Plaza Atenas, Dino. 1999. “Lemebel o el salto de doble filo”. *Revista chilena de literatura*, n.º 54: 123-35.
- Poblete, Juan. 2009. “De la loca a la superestrella: crónicas y trayectoria escritural de Pedro Lemebel”. *INTI. Revista de literatura hispánica*, n.º 69-70: 289-304.
- Rioseco, Marcelo. 1999. “Panorama de la poesía chilena contemporánea”. *Litoral*, n.º 223-34: 11-28.
- Robles, Víctor Hugo. 1998. “History in the Making The Homosexual Liberation Movement in Chile”. *NACLA Report on the Americas* 31 (4): 36-44.
- Romero, Carolina. 2020. “Pedro Lemebel: una mala hierba que incomoda el jardín del poder dominante”. *Documentos lingüísticos y literarios*, n.º 39: 189-94.
- Sarduy, Severo. 1998. “Barroco y neobarroco”. En *América Latina en su literatura*, editado por César Fernández Moreno, 167-84. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Scarano, Laura. 2011. “Intimididades de papel (la escritura poética del yo íntimo)”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, n.º 9: 15-31.
- Sheridan, Guillermo. 2016. “Fidel y los momentos gays en Cuba: fuera de aquí Allen Ginsberg”. *Letras libres* (19 de diciembre). <https://www.letraslibres.com/mexico/politica/fidel-y-los-momentos-gays-en-cuba-fuera-aqui-allen-ginsberg>.
- Soares da Silva, Leandro. 2015. “Falando pela diferença: performance Queer no ‘Manifiesto’ de Pedro Lemebel”. *Macapá* 5 (2): 199-218.
- Sommer, Doris. 2007. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por José Antonio Antón Fernández. Barcelona: Austral.
- . 2020. *El sublime objeto de la ideología*. Traducido por Isabel Vericat Núñez. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

**Violencia social: temática regularizada
y necesaria para la recepción de la novela
policial peruana (1990-2013)**

*Social Violence: Regularized and Necessary Theme
for the Reception of The Peruvian Police Novel (1990-2013)*

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

tarmangani2088@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.5>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo sistematiza las temáticas abordadas desde la novela policial peruana en el período de los años 1990 hasta el 2013, siendo la violencia social la que más destaca. Para fundamentar esa recurrencia, el autor se basa en fuentes afines que distinguen el corpus según su clasificación. Sociológicamente, se hallan los postulados teóricos como el de posmodernidad de Fredric Jameson y Mario Vargas Llosa, junto con el de criminalidad de Luis Rodríguez Manzanera. En el Perú no se evidencia una taxonomía hegemónica que se tome como referente de la misma. Una de las causas es la escasa documentación acerca de temas policiales, judiciales, históricos y culturales que maneja el propio autor sobre sus obras. Esto se demuestra en el transcurso de este trabajo a través de la recepción crítica, que comprende tres tópicos insoslayables: la demanda del lector con respecto a este género literario, las limitaciones que conllevan el rechazo inconsciente a todo producto valorativo y la implicancia del mercado de la cultura de masas.

PALABRAS CLAVE: Perú, novela, policial, sistematización, violencia, cultura de masas, posmodernidad.

ABSTRACT

This paper systematizes the issues addressed from the Peruvian police novel in the period from 1990 to 2013, with social violence being the most prominent. To support this recurrence, I rely on related sources that distinguish the corpus according to its classification. Sociologically, there are theoretical postulates such as the postmodernism of Fredric Jameson and Mario Vargas Llosa, along with the criminality of Luis Rodríguez Manzanera. In Peru, there is no evidence of a hegemonic taxonomy that is taken as a reference for it. One of the causes is the scarce documentation about police, judicial, historical and cultural issues that the author himself makes about his works. This is demonstrated in the course of this work through the critical reception, which comprises three unsustainable topics: the reader's demand with respect to this literary genre, the limitations that come with unconscious rejection of all value products and the implication of the mass culture market.

KEYWORDS: Perú, police novel, systematization, violence, mass culture, postmodernity.

ESTE ARTÍCULO FUNDAMENTA la elección del lector de novelas policiales peruanas por un tipo de propuesta implícita que le ofrece el mercado, propio de la era posmoderna. Uno de los talentos detectados es la articulación de la violencia y lo que se promueve indefectiblemente desde la publicidad engañosa de los medios de comunicación. Para este trabajo, se ha considerado un compendio de textos que se encuentra en el registro virtual de *Libros peruanos* (2014), del que he retomado obras de esa índole, comprendidas entre los años 1990 y 2013,¹ las mismas que han sido clasificadas por doce tópicos.

1. Cronológicamente, las novelas que se comprenden para este estudio son las si-

Uno de los más reincidentes es el antropológico. En este, se hallan novelas enfocadas en lo humanístico, en el que el espacio andino y provincial es provechoso para que la representación antropológica y cultural se revele del todo. Con frecuencia, predomina la confrontación con otras culturas. Con ello, se cumple el término sociológico propuesto por Ángel Rama y Cornejo Polar, el de transculturación. En otros casos, cuando lo cosmopolita impera, se describen ambientes, costumbres, comportamientos colectivos, religiones, cosmovisiones, etc. Los textos afines son *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra* (2009), de Alonso Cueto; *Retablo* (2008), de Julián Pérez; *Dos más para Charly* (1996), de Zein Zorrilla; y *El príncipe de los caimanes* (2002), de Santiago Roncagliolo.

El segundo tema desarrollado es el amor, en el que prevalece la idea de soledad de los protagonistas, quienes tienden a buscar una evasión a esa pesadumbre interna generada por la ausencia de su amada. Allí lo destacable es apreciar cómo los personajes anhelan una alteración o un cambio. En múltiples ocasiones, se asemeja a una novela ética que pretende

güientes. Del año 1993, *Deseo de noche*, del escritor Alonso Cueto. De 1995, *El vuelo de la ceniza*, del mismo autor, y *Enigma de los cuerpos*, de Peter Elmore. De 2001, *Maten al presidente*, de Miguel Almeyda; y *Lima Sur*, de Giovanni Anticono. Un año después se publica *Siete pelícanos*, de Roberto Reátegui. En 2004 se localizan dos textos de Nicolás Yerovi: *El hombre engaña* y *Tarjeta amarilla*. De 2005, *La cacería*, de Gabriel Ruiz Ortega; *Manual de pistola automática*, de Juan Carlos Mústiga; y *El círculo de los escritores asesinos*, de Diego Trelles Paz. En 2006, *Estanque de ranas*, de Miguel Donayre Pinedo; *Todas mis muertes*, de Ezio Neyra Magagna; *La bella y la fiesta*, de Jorge Ninapayta; y *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo. De 2007, *Gracias señor por tu venganza*, de Javier Arévalo; *Placeres culposos*, de César Sánchez Torrealva; y *Retro*, de Roberto Reátegui. Luego de un año se tendrán en cuenta *El nuevo mundo de Almudena*, de Wilfredo Ardito; *Asalto en el cielo*, de Ludovico Cáceres Flor; *Los crímenes del caso Mariposa*, de Ernesto Ferrini; y *Como los verdaderos héroes*, de Percy Galindo Rojas. En 2010, *La semana tiene siete mujeres*, de Gustavo Rodríguez; *Boulevard Asia*, de Anuor Aguilar; *Instrucciones para atrapar a un ángel*, de Javier Arévalo; *Morirás mañana 1: El escritor sale a matar*, de Jaime Bayly; y *La venganza del silencio*, de Alonso Cueto. De 2011, *Morirás mañana 2: El misterio de Alma Rossi*, de Jaime Bayly; *La fauna de la noche*, de Sandro Bossio; *Rosas para Haydée*, de Ludovico Cáceres Flor; *Tras los huîtres*, de Pedro Mandros Olarte; y *El hombre que hablaba del cielo*, de Irma del Águila. En 2012, *La muerte a diario*, de José Pablo Baraybar; *Morirás mañana 3: Escupirán sobre mi tumba*, de Jaime Bayly; *Culpa de sombras*, de Ariel Bracamonte Fefer; *El perseguido de la calle Gerard*, de Rafael Moreno Casarrubios; *Mientras huya el cuerpo*, de Ricardo Sumalavia; *Bioy*, de Diego Trelles Paz; *Matagente*, de Rodolfo Ybarra; y *Ese camino existe*, de Fernando Cueto. De 2013, se optó por *Los asesinos de Banchero*, de Ludovico Cáceres Flor.

alcanzar una transposición de sensibilidades (de malestar a bienestar). Las novelas incorporadas a esta sección son *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly; *Cuerpos secretos* (2012), de Alonso Cueto; *Libro del mal amor* (2006), de Fernando Iwasaki; *Pudor* (2004), de Santiago Roncagliolo; *Un sueño fugaz* (2011), de Iván Thays; y *La casa de tantos* (2001), de Nicolás Yerovi.

El tópico amoral es recurrente en personajes que se van desintegramiento o autodestruyendo, pues ellos asumen que al elegir una conducta buena y adecuada no lograrán su objetivo: amor, sexo, homosexualidad, asesinato, placer, goce por medio de los vicios, sin remordimientos por la práctica del mal, etc. Las obras expuestas son *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), de Jaime Bayly; *La forma del mal* (2010), de Julio Durán; *Hotel Lima* (2006), de Miguel Ildefonso; *Días de niebla* (2010), de Ángel Portella Lucano; y *Los niños góticos* (2010), de Javier Arévalo.

El cuarto tema aborda lo ético-filosófico, que corrobora la superación de los personajes a través de una vía, ya sea por la madurez de edad, sentimental, profesional o intelectual. Las novelas seleccionadas son *Los amigos que perdí* (2000), de Jaime Bayly; *Llora Corazón* (2012), de Fernando Cueto; *Doble vampiro* (2012), de José Donayre Hoefken; *La ciudad más triste* (2012), de Jerónimo Pimentel; *La disciplina de la vanidad* (2000), de Iván Thays; y *Ella* (2012), de Jennifer Thorndike.

El quinto tema es el fantástico, que plasma la realidad de una forma mítica, hasta ficticia, que incluye seres y espacios inexistentes. Lo absurdo tiene una explicación lógica en ese universo. Los libros catalogados son *Un asunto sentimental* (2012), de Jorge Eduardo Benavides; *Nos vemos en Purgatorio* (2010), de Ani Palacios; *La vereda más larga del mundo* (2010), de Javier Pizarro Romero; y *El heraldo en la barca* (2009), de Hans Rothgiesser.

El sexto tópico es el histórico, que en su mayoría evidencian hechos acaecidos en el Perú, ya sea del siglo XX o el pasado. Para su funcionamiento, se recurre a la arqueología para explicar hallazgos históricos. También, los discursos y los personajes demuestran costumbres y culturas anacrónicas. Los textos representativos son *Por el Arte de los Quipus* (2013), de Ofelia Huamanchumo; *La ciudad de los culpables* (2007), de Rafael Inocente; *El último día de Francisco Pizarro* (2003), de Alberto Massa; *Paykikin, la última ciudad inca* (2011), de Fernando Ortega San Martín; y *Alonso Christiano y la maldición en el valle de Lurín* (2008), de Miguel Salomón Torres.

La séptima temática es la literatura, que se articula como un elemento integrador en los personajes de este tipo de novelas. Por ejemplo, se expone el uso de sus diarios, la importancia de la memoria y el recurrir muchas veces a autores de la realidad para plasmarlos en la ficción. Los libros incluidos son *Summa caligramática* (2009), de José de Piérola; *El último viaje de Camilo* (2009), de Miguel Ildefonso; *Los quehaceres de un zángano* (2008), de Fernando Morote; *Otros lugares de interés* (2010), de Enrique Planas; y *El séptimo perfume de mi padre* (2009), de Tomás Paredes Díaz.

El octavo tópico es lo mítico, que se asocia con el espacio rural, donde la colectividad andina es primordial para delimitar conocimientos en torno a las costumbres establecidas. En diversas instancias, estas conforman los mitos asociados con la historia fundacional de cada región. Las obras peculiares son *Los provincianos* (2013), de Daniel Alarcón; *Camino de las huaringas* (2006), de Dimas Arrieta; *Tragedia en los Andes* (2011), de Julián Rodríguez; *Volver a Marca* (2001), de Ricardo Virhuez Villafane; *Carretera al Purgatorio* (2005), de Zein Zorrilla; *La noche y sus aullidos* (2011), de Sócrates Zuzunaga Huaita.

El noveno tema es el policial. Para esta tipología, se encuentran los funcionarios efectivos que intentan revelar crímenes por medio del hallazgo de pruebas y su desenvolvimiento como protección para la ciudadanía. Suelen ser filosóficos por tratar de atribuirle una lógica al seguimiento de las pruebas. Esta constante se muestra en *Enigma de los cuerpos* (1995), de Peter Elmore; *Como los verdaderos héroes* (2008), de Percy Galindo; *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo; *Bioy* (2012), de Diego Trelles Paz; *Morirás mañana I: El escritor sale a matar* (2010), de Jaime Bayly; *Ese camino existe* (2012), de Fernando Cueto; y *El vuelo de la ceniza* (1995), de Alonso Cueto.

El tópico de la religión aparece como formador de valores en los personajes e incorpora una idea de credibilidad a los sucesos futuros. Las obras fundamentales son *El deseo de Berenice* (2013), de Helmut Jerí Pabón; *Tu turno* (2011), de Royser Macedo; *El jardín de la doncella* (2011), de Carlos Rengifo; y *El evangelio según Santa Cruz* (1998), de Reynaldo Santa Cruz (1963).

Otro tema es el de la violencia social, en la que se aprecian maltratos realizados en espacios públicos o cerrados, como en las escuelas. Muchas veces prevalece la injusticia para erradicar esos abusos. Las novelas

seleccionadas son *Perras memorias* (1999), de Cecilia Zero; *Su majestad el terror* (2009), de Mario Wong; *El inventario de las naves* (2005), de Alexis Iparraguirre; *El bíbo de Queen Gardens Street* (2011), de Miguel Donayre Pinedo; y *Mar umbroso* (2009), de Anuor Aguilar.

El último tópico aborda la violencia sociopolítica por la que atravesó el Perú: las guerras internas y narcoterroristas acaecidas por Sendero Luminoso en los 80. Sus textos representativos son *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón; *La noche es virgen* (1997), de Jaime Bayly; *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto; *Días de fuego* (2009), de Fernando Cueto; *Un beso de invierno* (2001), de José de Piérola; *El fantasma que te desgarró* (2009), de Julián Pérez; *Generación cochebomba* (2007), de Martín Roldán Ruiz; *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2009), de Iván Thays; y *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007), de Santiago Roncagliolo.

En ese sentido, la primera parte de este trabajo se sostiene en argüir el concepto sociológico de Fredric Jameson (1996) sobre posmodernismo, que también desarrolla Mario Vargas Llosa (2012). La intención de este postulado es la introducción de una dinámica que permita desasociar y descalificar la instauración mediática y fortuita que pretenden realizar críticos no pertinentes y especializados sobre las novelas policiales peruanas. Al respecto, el premio Nobel de literatura se percató de la ebullición cultural contemporánea, tal como se aprecia en el siguiente fragmento de *La civilización del espectáculo*:

Los amantes de la anacrónica cultura libresca, como yo, no debemos lamentarlo, pues, si así ocurre, esa marginación tal vez tenga un efecto depurador y aniquile la literatura del *best-seller*, justamente llamada basura no solo por la superficialidad de sus historias y la indigencia de su forma, sino por su carácter efímero, de literatura de actualidad, hecha para ser consumida y desaparecer, como los jabones y las gaseosas (47).

La segunda parte de esta pesquisa aborda el tema de la criminalidad (el espacio y el tiempo donde se involucran actos criminales), categoría que se explicará con propiedad desde la percepción de Luis Rodríguez Manzanera. Como última instancia, trataré los problemas de recepción de la novela policial peruana en el período acotado, desde una orientación consumista, mercantilista y manipuladora. Para ello, se pormenorizará en tres secciones lo siguiente: la demanda del lector frente a lo que le entre-

tiene, su incapacidad de adquirir productos culturales de nivel y la función destructora del mercado desde los *mass media*.

LA SOCIEDAD PERUANA POSMODERNA

Jameson (1996, 10) asume la posmodernidad como el proceso mercantilista que surge con el término de la modernidad. Con ello, se anula toda perspectiva histórica. Prevalecen inestabilidades por parte de las organizaciones sociales y las artes, a causa de que se vive también una sociedad posindustrial, caracterizada por el capitalismo y el constante intento de unir modernismo y realismo. Las producciones culturales y estéticas que se esperan no son las adecuadas, más bien son inaceptables. No es notoria una valoración moral positiva en la posmodernidad, predomina un populismo encubierto que se patentiza como una transmutación cultural crucial que suele portar un estigma de culturas de masas o comercial (94). De ello, Vargas Llosa (2012) sostiene lo siguiente: “La posmodernidad ha destruido el mito de que las humanidades humanizan” (20). Esta situación se origina porque el posmoderno se ha descentralizado en todos sus círculos interactivos: ha perdido el rumbo de su concomitante “aldea global” (Ortiz 2004, 73-4), constituida por el consumo, el poder, la producción y las relaciones sociales. Estos patrones lo han llevado a apropiarse de un postulado estético emergente de una nueva articulación social (multinacional). Esta no es solo una ideología o fantasía cultural, como señala Jameson (1996, 67), sino que se asemeja a una realidad histórica (y socioeconómica) genuina. En el Perú se aprecia esa forma de adquirir lo posmoderno con la difusión excesiva de tecnologías y medios de comunicación, que ha generado un interés por la sobreabundancia de elementos de entretenimiento.

LA CRIMINALIDAD

Es el ámbito principal y el motivo que incentiva el desarrollo de la novela policial, sin necesidad de que sea exclusivamente en el Perú. Como ya se mencionó, se tiene en cuenta el planteamiento de Luis Rodríguez Manzanera (1981, 26), quien define esta categoría como el conjunto de conductas antisociales que se acarrean en un tiempo y un lugar determi-

nados. Además, es factible si intervienen otras áreas para estudiarla, como sucede con la historia, la literatura, la antropología o la sociología.

Rodríguez Manzanera (505) detectó que en la violencia han proliferado dos variantes, siendo una más predominante que la otra. Primero, sostiene que la violencia se aminora si se anticipa la formulación de un método que pretenda el mismo fin de lo criminal. Verbigracia, si antes se cometía una violación, ahora el transgresor se especializará en estrategias de seducción para alcanzar la relación sexual (el cerebro reemplaza a los músculos). No obstante, ese modo de eclosionar violencia no ha sido masificado. El único que prevalece y que se mantiene es el creciente. El autor lo argumenta así:

La violencia parece ser el signo de la época: la música es violenta, el tráfico es violento, el cine es violento, la criminalidad es violenta. La carga de violencia que nos rodea va en continuo aumento, y ha entrado a preocupantes mecanismos de retroalimentación. (505)

A ello se le añade toda manifestación de violencia social destinada a amplios conjuntos de la población: precariedad, trabajo informal, explotación, prostitución, drogas, calle y falta de vivienda (Viscardi 2013, 12). Sin embargo, también la delincuencia se vuelve más violenta porque está cada vez mejor armada (los actuales medios de comunicación, junto con la potente y moderna armamentística, la convierte en más rápida y peligrosa). Asimismo, se percibe una violencia institucionalizada. Producto de esta ineficacia, muchas veces la policía y los órganos represivos resultan ser elementos de esa violencia imperante y evasiva. Esta ha adquirido un valor subcultural que se representa en países donde se revelan carencias de igualdad o libertad, como el desarrollo del machismo o el feminismo, aunque en la actualidad esta se exhibe sin fundamento alguno: se agrede solo por el gusto de hacerlo (Rodríguez Manzanera 1981, 506).

MODO DE RECEPCIÓN DE LA NOVELA POLICIAL PERUANA

En la presentación de la novela policial de Jaime Bayly *Morirás mañana*, una señora del público arremete contra el autor de la siguiente forma: “Hipócrita. ¿Dónde está Keiko Fujimori? Dedícale ese libro a Al-

berto Fujimori, cerdo, asqueroso. La juventud peruana te repudia, marica asqueroso” (RPP Noticias 2012). De esa injuria, en la que se involucra al escritor con la filiación de un partido político peruano y una candidata afin procesada por recibir dinero ilegal para financiar sus mítines y sus campañas, le responde lo siguiente:

Gracias, gracias. Dios la bendiga. Bueno, me ha dicho que la juventud peruana me repudia y yo debo decir que eso es exactamente cierto; pero es una observación insuficiente, inexacta, porque yo creo que la juventud chilena me repudia mucho más. Los jóvenes no pierden su tiempo leyendo mi novela. Yo no creo que los jóvenes de nuestro tiempo sean tontos. (RPP Noticias 2012)

Con ese comentario, el novelista confirmó irónicamente un balance confiable sobre la recepción de sus novelas, de temática policial, en la sociedad local. En torno a ello, ¿bajo qué criterios operativos se deduce que una obra literaria se adapta a un régimen permitido y valorativo? Ante ello, Carlos García-Bedoya (2004, 52-3) formula que, dentro de una organización social, se expresa una cultura dominante, representativa, hegemónica, controladora, que por eso no deja de ser monolítica y estática, sino dinámica. Esa percepción conduce a sostener que al proseguir un lineamiento paradigmático se concluye que el lector deberá aceptar las manifestaciones repetitivas, residuales y emergentes del arte. T. S. Eliot (Vargas Llosa 2012, 15) fundamenta que la alta cultura (clase privilegiada o aristocrática) consiste en el patrimonio de una élite que se encarga de preservar la calidad de la cultura de las minorías que mantienen su mismo curso. De ese modo, las artes tendrán mayor dificultad para constituirse, bajo las designaciones de ese dogma utópico en función de la acción cultural (Ortiz 2004, 194). Por lo tanto, una solución es la descomposición del eje: su descentralización, su autonomía y la democracia. De esa manera, se erigirá un “foco cultural”, según Ortiz (81), que considere la base de las culturas-civilizaciones. Una vez conformado ese prototipo, la difusión y la transmisión de contenidos culturales se regirá diacrónicamente.

Entonces, al tomarse en cuenta que la organización social que frecuenta el escritor es insoslayable para que adopte una forma efectiva de persuasión y convicción a sus lectores, se revela el nexo del artista con lo sociopolítico; es decir, se trata de un intelectual comprometido, como lo comprende Ortiz (192), cuyo aporte se evidencia en el abordaje que

tendrá frente al destino nacional con su texto inmanente (su arte). Por ese motivo, es indispensable que se corroboren los requisitos en la novela policial para que la lectura sea exitosa. Umberto Eco (1984, 323-4) retoma el planteamiento de Charles Lalo al sugerir cinco posibles funciones del arte: la de ser divertida, catártica (libera de la crisis emotiva para conducir a una relajación), técnica (se prueba su habilidad, su adaptación y su organicidad), idealizada (el arte está como sublimación de los sentimientos y los problemas) y reforzada o duplicada (intensifica los problemas o las emociones de la cotidianidad).

Para un análisis más pormenorizado, he dividido esta sección en tres partes: talentos del lector para la eficacia receptiva de una novela policial, la insuficiencia del público o la audiencia (rechazo inconsciente), provocada por la formación deficiente de la cultura que se atañe desde lo sociohistórico, y, finalmente, el mercado propio de la cultura de masas.

LA DEMANDA COMO LECTOR

Mario Vargas Llosa (2012, 36-7) detecta generalmente en el lector contemporáneo su interés por acceder a los libros de manera fácil. En él, se consolida el entretenimiento, el placer y la diversión. Esa permeabilidad constituye su percepción de cultura. Así, el único modo para que ese saber se articule es por medio de la adquisición de un tipo de literatura especial: leve, ligera, sin rumbo, representativa de la época; en otras palabras, una literatura *light* (criterio que le compete al mercado). Erróneamente, se asume que cualquier libro construye estereotipos de personas cultas, revolucionarias, modernas o vanguardistas, pero no se toma en cuenta la existencia del mínimo esfuerzo intelectual que conforma ese tipo de literatura. Toda esa temática se orienta a desarrollar lo irónico, tal como ocurre con los *best sellers*. Ante ello, el autor de *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral* sostiene lo siguiente: “En la civilización del espectáculo, el cómico es el rey” (44). Ese realismo grotesco (comer, dormir, tener sexo, digerir, etc.), que es muy notorio en la “novela negra”, se orienta al gusto del hombre posmoderno. Ahora, en relación con la novela policial, lo que el lector busca, según Tzvetan Todorov (1974, 3), es vivir esa sensación de curiosidad al tratar de averiguar al culpable del crimen; en rigor, corroborar la funcionalidad de la estrategia discursiva del suspenso. Para Umberto Eco (1984, 280), el lector prueba una taxonomía perenne: la elucidación

de un crimen luego de atravesar por diversas deducciones, que el detective va descubriendo con una interpretación de los movimientos del culpable. La noción de que los hechos relatados correspondan con la realidad no es la preocupación primordial. Lo predominante es cómo se eclosiona el gusto o el juicio estético. Esto implica un proceso de valoración que define si la novela policial es buena o mala (Jameson 1996, 220), que trasciende de un simple juicio de efectos políticos de corrientes y movimientos culturales.

Daniel Link (2003, 6) plantea que referirse al género policial implica abordar con diacronismo la literatura concomitante: películas y series de televisión, crónicas policiales, noticieros, historietas, política, Estado y moral. Estos elementos facilitan la dispersión del tema de interés de la novela policial; a la vez, permite que se expanda en un ámbito más completo y popular.

LA INSUFICIENCIA DEL LECTOR (RECHAZO INCONSCIENTE)

Un lector que se ha habituado a confrontar con una cultura mundializada peculiar, como la de recurrir a clases de lugares elitistas, al igual que a marcas promovidas de productos, junto a otros elementos que están de moda, se regirá bajo un estilo modelizado y propio de vida: lo acercará, lo liberará o lo integrará a un mobiliario de lo cotidiano (transmutará sus hábitos, sus comportamientos y sus valores) (Ortiz 2004, 18). Estos procedimientos son inconscientes, como también la participación que cumplen los países centrales hacia determinadas formaciones culturales. Ese tipo de capitalismo monopolista diferenciará a la nación, dinámica inevitable y natural en la historia, tal como lo señala Carlos García-Bedoya (2011) en el siguiente fragmento: “El mundo actual aparece crecientemente signado por la mezcla, superposición, imbricación y coexistencia de culturas” (16).

Según Vargas Llosa (2012, 30), el autor de novelas policiales se apropia de esa sensibilidad estética contemporánea (cultura *mainstream* o cultura del gran público) para ponerla al alcance de todos por medio de la creación artística. Con esto, se exige la delimitación de que el acceso a la cultura es únicamente para una élite y un solo espacio (no únicamente en el plano educativo, sino en las artes, las letras y las manifestaciones cultu-

rales). Prevalece una necesidad de consumir este género de la literatura, a pesar de que se sabe que es un aporte artístico intrascendente.

La culpa del consumo de novelas policiales se funda en pensar en lo retrógrado que es el efecto del tercermundismo en el Perú, que implica construir una historia desde la periferia (García-Bedoya 2004, 16), caracterizada por las violencias y las injusticias de la contemporaneidad; aunque también se tiene en cuenta que es condensado un fallo en la transmisión de la cultura por la familia concomitante (Vargas Llosa 2012 16), ya que, al no difundirla, se genera el deterioro de la cultura: se privilegia el rol que tiene la Iglesia para integrar una ciudadanía óptima, más que la escuela. Vargas Llosa (23) añade que la cultura puede que ya no sea asequible en esta época, aun así, a lo que se refiere esta no es al conocimiento, sino a la calidad, la sensibilidad, la propensión del espíritu: esa forma que le otorga sentido y orientación al saber.

Sobre esta insuficiencia o rechazo del lector es viable incorporar el prejuicio *a priori* por el lector, por guiarse de un criterio lógico y bien sustentado para no adquirir un tipo de novelas. Al respecto, el autor de *Culpa de sombras* (2012), Ariel Bracamonte Fefer (2012), indicó en una de sus entrevistas del programa *Buenos días, Perú* que es posible que un lector de su libro tienda a rechazar o evadir su historia narrada por asumir dos ideas. La primera se basa en que la trama aludiera, por el contexto en que se publicó, al juicio que se le hizo a su hermana por la muerte de su madre. En ese sentido, el lector se valdría de la negación por confrontar indefectiblemente con patrones de temáticas jurídica, política y favorable para quien redacta. La segunda noción se fundamenta en que se presenta a un protagonista homónimo, pero desde una perspectiva futura (Ariel Bracamonte tendría 40 años). Eso desanimaría a investigadores que buscaban una verdad más sólida de su caso real, en vez de una ficcionalización claudicada de los hechos veraces.

EL MERCADO PARA LA CULTURA DE MASAS

Los principales responsables de movilizar esta parte mercantil son los *mass media*, término que emplea Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* (1984) para referirse a quienes se dirigen a un público heterogéneo y acrítico, adoptando criterios y normas de gusto, con la finalidad de hallar en ellos una manipulación, una homogeneización

(globalización) y una democracia popular. Los *mass media*, incluidos en un circuito comercial, se someten a la ley de oferta y demanda (47-8), la compraventa, en la que prevalece el consumo que exige la sociedad para otorgarle entretenimiento. Imponen símbolos y crean prototipos reconocibles de inmediato, junto a modelos oficiales, por lo que anulan el valor de la individualidad de los consumidores, como también ideas y productos que no estén de acuerdo con la línea impuesta por los *mass media*. Es notoria una lógica que debe funcionar por los difusores, como la de creer que se privilegia una preocupación por el cliente o el consumidor, tal como se muestra en el siguiente párrafo:

Raramente se tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales: “El producto debe agradar al cliente”, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto. De ahí los caracteres culturales de los propios productos y la inevitable “relación de persuasor a persuasido”, que en definitiva es una relación paternalista interpuesta entre productor y consumidor. (57)

Néstor García Canclini (2004, 14) plantea que las nuevas tecnologías productivas y los movimientos populares introducen sus demandas en la radio y la televisión. Esta exteriorización de criterios económicos y sociológicos complementa la concepción horizontal de las subculturas (grupos sociales que han obviado el juicio crítico para reformar el estatuto de una sociedad empobrecida culturalmente). Una conciencia atenta de esa precariedad cultural ha actuado como estímulo del proyecto transculturador, en el que la información y el entretenimiento de las mayorías proceden primordialmente de un sistema deslocalizado, internacional, de producción cultural, y cada vez menos de la relación diferencial con un territorio y sus bienes singulares (García Canclini 1995, 88). Renato Ortiz (2004, 182) distingue los agentes de la globalización, pues el efecto modernizador en los países periféricos solo provocará una exoneración de los segmentos económicos y culturales de las sociedades nacionales, para integrarlos a una totalidad que los claudica de los grupos más pobres y marginales, para integrarlos al mercado de trabajo y el consumo: se desentraña un proceso de desagregación en cuanto entidad homogénea. Si se hace referencia a la

reorganización transnacional de los sistemas simbólicos, hecha en función de las normas neoliberales de la máxima rentabilidad de los bienes masivos y la concentración de la cultura para tomar decisiones en élites seleccionadas, esta se distancia de la mayor cantidad de corrientes más creativas de la cultura contemporánea, que persiste en eclosionar una modificación sociocultural. Allí se crea el problema de identificación al concluirse solo el fracaso de ese intento, que se percibe desde la asociación con grupos o élites consumidores. Esta es la proliferación inmanente de los estereotipos de la cultura medial que se incorpora en las zonas más remotas de la existencia. En ese sentido, no se plasma otra alternativa que pasar al control de la clase hegemónica, que se encargará de conducir las vidas dispuestas al consumismo. En el Perú es notoria esa pretensión con casos muy particulares e irónicos, como el comentario que realizó Santiago Roncagliolo (2013) en *El País* al postular que Stephen King, autor de *best sellers* de terror y ciencia ficción, debe merecer el Premio Nobel de Literatura.

Surge la idea de querer apropiarse de lo que acarrea esa sensación. Si se alude a la novela policial, se patentizan otros elementos que remiten a los referentes culturales de exportación, como el cine policial del extranjero que ha sido sometido por el capitalismo monopolista, tales como la saga del agente británico 007 (James Bond), las series *Misión imposible*, *Los vengadores*, *Dos tipos audaces*, entre otras que han instalado desde la industria televisiva y cinematográfica un gusto internacional estandarizado (Ortiz 2004, 95) y un aminoramiento de la cultura local. Este sector clasista, que se rige de su hegemonía y se conforma por productores y usufructuarios de bienes culturales, no solo impone códigos estéticos coligados con un conjunto de actitudes y valores, sino que también privilegia determinados medios de comunicación y sus correspondientes tecnologías (desde la escritura concomitante, hasta la televisión o la informática) como eje paradigmático del sistema.

Progresivamente, los códigos estéticos y morales, los modos expresivos y los medios comunicacionales propios de otros sectores sociales y neoculturales resultan desplazados de manera sistemática, postergados a la marginalidad (García Canclini 1995, 17). La posesión simultánea en revistas y otras instituciones por las empresas de las grandes salas de exposición, los espacios publicitarios y los críticos en cadenas de televisión y radio les admite programar acciones culturales de extensa repercusión y alto costo, además de fiscalizar los circuitos por los que las críticas y la descodificación

de los públicos heteróclitos serán notificadas (García Canclini 2004, 89). Esta revisión de los vínculos entre Estado y sociedad no puede ejecutarse sin considerar las auténticas condiciones culturales de coyuntura entre lo privado y lo público. Este último se trata de un escenario donde los ciudadanos discuten y deciden los asuntos de interés colectivo. La dicotomía del espacio público se rigió a partir de un aspecto principal: la forclusión de un tipo de sociabilidad ligada con la calle y la plaza en las ciudades del país, en cuanto posibilidad de experiencia urbana. Esto conllevó la eliminación de la multitud urbana, como planificación supeditada a la industrialización por motorización de la sociedad y eliminación del peatón, y como reducción de la sociabilidad a territorios de exclusión: lugar de compras, habitación y tiempo libre (Rincón 1995, 84). La concentración y la anulación del espacio a través de redes comunicacionales y postrimería acelerada harán que la ciudad como espacio público fijo se torne tendencialmente superflua. La globalización supone esa interacción funcional por la que las actividades y bienes económicos y culturales prevalecerán con trascendencia desde las posiciones geográficas en donde se desempeña (García Canclini 1995, 16). Según Ortiz (2004, 51), el Estado nación surge ante la confrontación ambivalente de lo global con lo nacional; es decir, la colisión entre lo público y lo privado.

El hombre se adapta a la sociedad. Si existiera la oportunidad de definirlo extrínsecamente, con el propósito de detectar qué desea representar, se inferirá que es notoria una metáfora circundante en la ciudad, que traslada a los demás como a sus habitantes en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas e intersecciones de velocidad. De alguna forma (metafórica y como un modo de habitar), el ser humano es el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por ese tropo (Derrida 1989, 35), que identifica al ciudadano como un consumidor más de los que conforman la sociedad peruana, como una concatenación que remite a la representación como una idea o su realidad objetiva (que se relaciona con el objeto), semejante a una delegación, contingentemente política y, por ende, una sustitución de sujetos ubicables y tanto más reemplazables cuanto que son objetivables. Se incorpora el horror de las subjetividades calculables en el reverso de la ética democrática y parlamentaria de la representación; las muchedumbres, en los campos o los ordenadores de las policías: el mundo de las masas. Esta estandarización es viable por su consecuencia y su inclusión al

sistema de la representación política, pictórica, teatral o estética en general, tal como lo señala Derrida (101-2). Ese medio masivo se asocia con lo popular, ya que cuantitativamente se coliga con el número y la forma de manifestación. Lo popular en la historia o la periodización de la novela policial (1990-2013) es lo excluido. Según García Canclini (2004, 191), se trata de quienes no tienen patrimonio o no logran el reconocimiento y la conservación. Por ejemplo, los novelistas que no llegan a ser canonizados no se individualizan ni participan en el mercado de bienes simbólicos legítimos. Los espectadores de los medios masivos están exentos de las universidades y los museos, incapaces de discernir la alta cultura que desconocen, debido a su ignorancia de la historia de los saberes y los estilos. Más adelante, el mismo autor arguye lo siguiente:

La noción de popular construida por los medios, y en buena parte aceptada por los estudios en este campo, sigue la lógica del mercado. “Popular” es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. También le incomoda la palabra “pueblo”, evocadora de violencias e insurrecciones. El desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún el sustantivo abstracto popularidad, es una operación neutralizante, útil para controlar la “susceptibilidad política” del pueblo. Mientras este puede ser el lugar del tumulto y el peligro, la popularidad — adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores — es medida y regulada por los sondeos de opinión. (241)

Los sectores populares no conservan ni un compromiso divergente del de los letrados: no es permitido estar a expensas de que sean más astutos, rebeldes, persistentes, representen otro patrón o distingan todo con mayor elucidación. A diferencia de las élites económicas e intelectuales, tienen menos posesiones materiales y simbólicas, peores condiciones de disfrute cultural, menores posibilidades de practicar elecciones no correlativas con la pobreza de la oferta o la escasez de recursos materiales e instrumentos intelectuales. A menudo, tienen más prejuicios raciales, sexuales y nacionales que los intelectuales. Han aprendido a ocultarlos o abolirlos. En consecuencia, no son portadores de una verdad ni responsables de mostrarla al mundo. Son sujetos en un universo de variaciones materiales

y simbólicas, tal como lo indica Beatriz Sarlo (1996, 131-2). Un poder o una hegemonía cultural que suele negarse a los productos designados como populares o folclóricos es medular por su carácter despectivo o, en casos excepcionales, paternalista (Pacheco 1992, 16).

Entonces, es insoslayable retomar el eje político de la relación social: el ejercicio de la ciudadanía, sin desvincular esa práctica de las actividades a través de las que se infiere una pertenencia en las redes sociales, en esa época globalizada que se ocupa del consumismo. García Canclini (1995) señala que “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (42-3). En cambio, Manuel Castells lo define del siguiente modo: “Es un sitio donde los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y apropiación de los bienes” (44). El capitalismo posindustrial o multinacional es el tardío o de consumismo, que se ha generado por la cultura (así como ha creado su propia organización endógena, también ha conllevado la consolidación de su desorganización exógena). Adherir el consumo o el rechazo de las novelas policiales a la ciudadanía requiere ensayar una reubicación del mercado en la sociedad e intentar la reconquista imaginativa y el interés por los espacios públicos. Desasociarlo es optar por una forma de no calidad de asimilación. Esto conduce a consumir lo primigenio de lo nacional.

Recordar que los ciudadanos son de todas maneras consumidores eclosiona hallar en la diversificación de los gustos una de las bases estéticas que justifiquen la concepción democrática de la ciudadanía. En torno a ella, solo será suficiente observar cómo uno goza en lugar del otro. Este arquetipo de consumidores tiene otra sensibilidad: muchos de ellos son analfabetos. Esto facilita el consumo fácil de ciudadanos con bases retrógradas y subdesarrolladas. Los medios sensacionalistas o parcializados con un contenido nimio de educación son más comerciales para ellos. Su precio barato está a su disposición. El tema inminente es el circundante y actual de los *mass media*. Lo mismo ocurre con los programas televisivos: moda, baile, erotismo, estupidez, chismografía, vidas íntimas, seudocrítica al sistema, noticieros policiales, publicidades, etc.

Esta adaptación e identificación es posible por lo que Havelock designa como conocimiento empático; en rigor, un proceso afectivamente cargado en el que sujeto y objeto de conocimiento se hallan proclives a fundirse de manera indiferenciada. Por esa razón, en esas culturas se

percibe una erradicación de valorización con respecto a la individualidad. Cada persona se intuye a sí misma como parte de una comunidad, y la naturaleza, como conjunto mayor (Pacheco 1992, 41). Esto permite disgregar un pensamiento utópico y unificador por ese obstáculo, eficaz a la homogeneización cultural.

Sobre el plano económico, Sarlo (1996) menciona una propuesta en función de las desigualdades: “Todos los deseos tienden a parecerse, pero no todos los deseos tienen la misma oportunidad de realizarse. La ideología nos constituye como consumidores universales, aunque millones sean únicamente consumidores imaginarios” (116). Por un momento, se asume que la humanidad es parte de una colectividad elitista, mas no se cerciora que está exenta de esa verdadera integridad o auténtico motivo por el que los medios de difusión hegemónicos efectúan transacciones con lo suyo, para suscitar la sensación de transculturación, como si se tratase de un proceso ilimitado.

Las identidades colectivas encuentran cada vez menos escenario constitutivo en la ciudad o su historia. Por ende, no tendrá otra alternativa que dedicarse plenamente a consumir, recolectar o coleccionar. Beatriz Sarlo (28) alude a un coleccionista al revés, quien es el que sabe que los objetos adquiridos se desprecian desde el instante en que los toca con sus manos. Esto revela que únicamente persiste el propósito de poseer lo que la publicidad muestra como lo de mayor nivel socioeconómico. Entretanto, un coleccionista retendrá lo que los medios le ofrecen. Así se reconocerá con la postrema modernidad de socialización. Esto logrará posicionarlo en un estatus de diferenciación con quienes no consumen lo propagado. Por el contrario, no siempre será posible obtener todo. Los objetos se evitarán, tal como indica Sarlo: “A veces porque no podemos conseguirlos, otras veces porque ya los hemos conseguido, pero se nos escapan siempre” (29). El mundo de los objetos se ha extendido y seguirá haciéndolo, así estos signifiquen algo para las personas: tienen el poder de brindar sentidos, y es tarea del receptor el querer estar dispuesto a aceptarlos. Las culturas populares ya no consideran como privilegiada esa voz externa (que se respetaba y temía en una etapa irracional de la historia de la humanidad, hasta que el juicio crítico se introdujo por los medios de comunicación o las influencias del aprendizaje de la experiencia, escolar o universitaria), las autoridades tradicionales: la Iglesia o los sectores dominantes, más en contacto con el mundo popular, intelectuales arraigados a lo tradicional,

políticos paternalistas, caudillos o patronos semif feudales. La resquebrajadora de las tradiciones tiene esa secuela emancipadora, democrática y laica con respecto a las autoridades y los rasgos culturales arcaicos (110).

Actualmente, las identidades se han proliferado. En su lugar no está el vacío, sino el mercado. Este puede tanto como la religión o el gobierno: agrega a los objetos un plus simbólico esporádico, pero tan potente como cualquier otro símbolo. También, el *shopping*, que es una exposición de todos los objetos anhelados (22). Las marcas y las etiquetas que forman este panorama sustituyen el elenco de caducos símbolos públicos o religiosos que se han incorporado en su postrimería. Por otro lado, están las múltiples máquinas que admiten el desafío entre dos jugadores, lo más común, en los locales públicos. Se trata del enfrentamiento de un jugador individual con su máquina. Juegos que motivan lo policial son los que se basan en el conflicto armado virtual, a través del cual se alcanza la victoria mientras más veces se derrote a su contrincante, como se observa en las consolas de *Counter Strike*, *Half Life*, *Goldeneye*, entre otros. Este tipo de videojuego clásico rechaza la narración: “El suspenso depende de las cuentas que la máquina y el jugador sacan después de cada cambio en la pantalla y de cada pulsión de botones o movimiento de palanca” (53).

La televisión transmuta las posibilidades de síntesis y propone nuevas, frente a una totalidad de expectativas, canales y géneros, que se relacionan con la impureza. Aunque predomina una hegemonía sobre los canales y los programas limitados de televisión que impone el Gobierno peruano, “la gente no ve lo que prefiere, sino que prefiere lo que le ofrecen” (García Canclini 1995, 141). Se presenta el drama, pero no un acceso a esta (Ortiz 2004, 199). Se manifiesta un favoritismo que se identifica en el público, necesario para su autorreconocimiento que adopta como suyo y comparte con las masas ese imaginario social. No solo persiste una emulación de las modas y las formas de interactuar en la sociedad con un modelo que surge del ambiente policial o detectivesco, sino, una manera de analizar. Si se recuerda la comparación fortuita que hicieron los medios de comunicación de Diego Trelles Paz con Mario Vargas Llosa por su novela policial *Bioy* (2012), ganadora del Premio Rómulo Gallegos, se toma en cuenta en la actualidad que no existió un aporte literario posterior o similar al que propalaban del autor. En ese sentido, la participación de hegemonías culturales pretende establecer indefectiblemente qué es lo que trascenderá y qué no. Desde lo local, no funciona así: el Perú nunca hará surgir a un premio Nobel; será

Occidente quien se encargue de ese rol. Sarlo (1996, 83) señala que “la televisión presenta a las estrellas y al público de las estrellas navegando en un mismo flujo cultural. Esta comunidad de sentidos refuerza un imaginario igualitarista y, al mismo tiempo, paternalista”. ¿Pero en qué consiste esa atracción de observar durante muchos minutos el televisor? Se trata de las innovaciones tecnológicas que han desarrollado los aportes científicos para trasladar una historia en un medio visual con una buena elaboración y síntesis. Un filme es una singularidad operatoria de toma y montaje. Esta es captada en el proceso masivo de una constitución de arte, un punto-sujeto para una configuración (Badiou 2005, 19), en la que se exhiben múltiples espacios, personajes e historias que se entraman. La inmersión se produce allí de manera imaginativa (Ryan 2004, 32), ya que se está en ese mundo, esa realidad virtual como simulación. Esto ha sido viable por el sentido óptico, que expone de forma ilusoria o falsificada esa transparencia que permite la inmersión de un mundo actual a otro posible, donde las imágenes ficticias son simulaciones dinámicas de objetos abstractos del pensamiento, como el espacio, el tiempo, la memoria y la acción. Cada vez hay más afición por la puesta en escena de películas de índole policial, como las taquilleras de James Bond, creadas por el autor Ian Fleming y protagonizadas por Daniel Craig: *Casino Royale* (2006), *Quantum of Solace* (2008), *Skyfall* (2012) y *Spectre* (2015). Al respecto, Vargas Llosa (2012, 26-7) fundamenta que la cultura de masas se afianza con el predominio de la imagen y el sonido por encima de las palabras; es decir, la pantalla (la TV o el cine). La industria del cine *hollywoodense* mundializa estas películas para llevarlas a todos los demás países y las hace evolucionar por medio de la cibernética, las redes sociales y el uso de internet.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El posmodernismo es ineludible para este período de la novela policial peruana (1990-2013), debido a que la descentralización en el público lector es significativa, ya sea de índole política, cultural, juicio valorativo, etc. No obstante, esto genera que se demarque el rol de los personajes y las historias que se han erigido a partir de un paradigma criminológico que exige la presencia y la difusión de la violencia social y armada.

Mayormente, el lector contemporáneo busca entretenimiento. Esta postura es aceptable, ya que se hace una diferenciación entre élites culturales. La cultura no pretende que todos accedan a ella. Basta con la inclusión de unos cuantos para que la sigan conservando. Asimismo, se acarrea una crisis por su recepción, que implica referirse al establecimiento de una sociedad víctima del tercermundismo, como también a problemas que obstaculizan la buena transmisión cultural por la familia.

Se mostró todo un mercado que está a favor de la cultura de masas, debido a que se expone una hegemonía (*mass media*) que regula y controla las conciencias a su gusto, con la finalidad de limitarlas de autonomía, individualidad y heterogeneidad a las culturas de masas. Propuestas extranjeras y comerciales son apreciadas óptimamente desde la exportación, pero eso corrompe e impide el desarrollo de las culturas locales que están iniciándose, como sucede en el caso peruano, en relación con la novela policial peruana.

Un problema o una limitación para sostener este trabajo fue la carencia o la poca producción en torno a estudios críticos de estas novelas. Aunque prevalecen autores que tienen más relevancia que otros, los trabajos más rigurosos y valorativos son atribuidos a otros escritores canonizados, que no necesariamente tienen como temática la novela policial. Esto dificulta que se conozcan peculiaridades ya efectuadas durante la historia. Es más, la internet no ayudó completamente en la obtención de datos. Fue de utilidad el catálogo de *Libros peruanos* (2014) para cerciorarme de datos, reseñas y compatibilidad de historias de las novelas a las que se han aludido. 🌐

Lista de referencias

Fuentes teóricas

- Badiou, A. 2005. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, compilado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial.
- Buenos Días Perú. 2012. “Ariel Bracamonte lanza libro ‘*Culpa de sombras*’”. <https://youtu.be/-R00dJOVRLs>.
- Delgado del Aguila, J.M. 2019. “Pérdida de la tradición oral: afianzamiento del discurso audiovisual y la generación de un público masivo”. II Congreso Latinoamericano de Tradición Oral. Video. Lima: Casa de la Literatura Peruana. <https://youtu.be/QqzEoT0rQpM>.

- Derrida, J. 1989. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto. 1984. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García-Bedoya, Carlos. 2004. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- . 2011. “Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, año 8 (9): 15-37.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Grijalbo.
- . 2004. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Libros Peruanos. 2014. “Publicaciones recientes”. <http://www.librosperuanos.com/>.
- Link, Daniel, compilador. 2003. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Edición del Convenio Andrés Bello.
- Pacheco, Carlos. 1992. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Rincón, Carlos. 1995. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Manzanera, Luis. 1981. *Criminología*. Ciudad de México: Porrúa.
- RPP Noticias. 2012. “Jaime Bayly fue insultado en la presentación de su libro *Morirás mañana*”. <https://goo.gl/uhpnUp>.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Roncagliolo, Santiago. 2013. “Yo sé quién no ganará el Nobel”. *El País*. <https://goo.gl/zkUW2u>.
- Sarlo, Beatriz. 1996. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Todorov, Tzvetan. 1974. *Tipología de la novela policial*. Traducido por Silvia Hopenhayn. <https://goo.gl/HDuHbB>.
- Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo*. Lima: Alfaguara.
- Viscardi, Nilia. 2013. “Representaciones colectivas, teoría sociológica y violencia social. La duplicidad de la novela negra”. <https://bit.ly/2X45oFC>.

Novelas citadas (1990-2013)

- Aguilar, Anuor. 2010. *Boulevard Asia*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Almeyda, Miguel. 2001. *Maten al presidente*. Lima: Casatomada.
- Anticon, Giovanni. 2001. *Lima Sur*. Lima: Estruendomudo.

- Ardito, Wilfredo. 2008. *El nuevo mundo de Almudena*. Lima: Altazor.
- Arévalo, Javier. 2007. *Gracias señor por tu venganza*. Lima: Planeta.
- . 2010. *Instrucciones para atrapar a un ángel*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Baraybar, José Pablo. 2012. *La muerte a diario*. Lima: Estruendomudo.
- Bayly, Jaime. 2010. *Morirás mañana 1: El escritor sale a matar*. Lima: Santillana.
- . 2011. *Morirás mañana 2: El misterio de Alma Rossi*. Lima: Santillana.
- . 2012. *Morirás mañana 3: Escupirán sobre mi tumba*. Lima: Santillana.
- Bossio, Sandro. 2011. *La fauna de la noche*. Lima: San Marcos.
- Bracamonte Fefer, A. 2012. *Culpa de sombras*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Cáceres Flor, Ludovico. 2008. *Asalto en el cielo*. Lima: Ediciones Novelas Latinoamericanas.
- . 2011. *Rosas para Haydée*. Lima: Pantera Negra.
- . 2013. *Los asesinos de Banquero*. Lima: Etiqueta Azul.
- Cueto, Alfonso. 1993. *Deseo de noche*. Lima: Editorial Apoyo.
- . 1995. *El vuelo de la ceniza*. Lima: Editorial Apoyo.
- . 2010. *La venganza del silencio*. Lima: Planeta.
- Cueto, Fernando. 2012. *Ese camino existe*. Lima: Petróleos del Perú.
- Del Águila, Irma. 2011. *El hombre que hablaba del cielo*. Lima: Planeta.
- Donayre Pinedo, Miguel. 2006. *Estanque de ranas*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- Elmore, P. 1995. *Enigma de los cuerpos*. Lima: Peisa.
- Ferrini, Ernesto. 2008. *Los crímenes del caso Mariposa*. Lima: Planeta.
- Galindo Rojas, P. 2008. *Como los verdaderos héroes*. Lima: Petróleos del Perú.
- Mandros Olarte, Pedro. 2011. *Tras los huitres*. Huancayo: Bisagra Editores.
- Moreno Casarrubios, Rafael. 2012. *El perseguido de la calle Gerard*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Mústiga, Juan Carlos. 2005. *Manual de pistola automática*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Neyra Magagna, Ezio. 2006. *Todas mis muertes*. Lima: Alfaguara.
- Ninapayta, Jorge. 2006. *La bella y la fiesta*. Lima: Jaime Campodónico.
- Reátegui, Roberto. 2002. *Siete pelícanos*. Lima: Alfaguara.
- . 2007. *Retro*. Lima: Alfaguara.
- Rodríguez, Gustavo. 2010. *La semana tiene siete mujeres*. Lima: Alfaguara.
- Roncagliolo, Santiago. 2006. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara.
- Ruiz Ortega, Gabriel. 2005. *La cacería*. Lima: Q Ediciones.
- Sánchez Torrealva, César. 2007. *Placeres culposos*. Lima: Zignos.
- Sumalavia, Ricardo. 2012. *Mientras huya el cuerpo*. Lima: Estruendomudo.
- Trelles Paz, Diedo. 2005. *El círculo de los escritores asesinos*. Lima: Borrador Editores.
- . 2012. *Bioy*. Barcelona: Destino.
- Ybarra, Rodolfo. 2012. *Matagente*. Lima: Ediciones del Autor.
- Yerovi, Nicolás. 2004a. *El hombre engaña*. Lima: Ediciones del Autor.
- . 2004b. *Tarjeta amarilla*. Lima: Ediciones del Autor.

Tecnologías de poder y expresionismo: leyendo a Demetrio Aguilera Malta en clave de ciencia ficción

*Technologies of Power and Expressionism:
Reading Demetrio Aguilera Malta in the Key of Science Fiction*

IVÁN FERNANDO RODRIGO-MENDIZÁBAL

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, Ecuador

ivan.mendizabal@uasb.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-6394-4752>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.4>

Fecha de recepción: 4 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Partiendo de la idea de que toda tecnología de poder, según Michel Foucault, determina la conducta de los individuos, objetivándolos, y considerando, además, la postura que el escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta adopta en el contexto del expresionismo, una estética que expone y apela a lo sensible en conflicto con lo que vive el ser ante su deshumanización, en este artículo se analiza un grupo de sus obras desde la perspectiva de la ciencia ficción. En efecto, Aguilera Malta es un autor que, hibridando los géneros narrativos, es quien se aventura a introducir elementos de la ciencia ficción en determinadas obras, unas teatrales y otras novelescas, con la finalidad de exponer sus preocupaciones sobre la mitad de siglo, cuando el ser humano ha sido testigo de la degradación tecnocientífica cuyo punto culminante es la detonación de la bomba atómica. El artículo sitúa el discurso pesimista o desencantado de *Todos los átomos* (1955), de *Muerte S.A.* (1970) e *Infierno negro* (1970), como fundantes del teatro de ciencia ficción ecuatoriano; y los contrasta con las novelas *El secuestro del general* (1973) y *Réquiem para el diablo* (1978), las cuales denotan su preocupación sobre cómo las tecnologías de poder sirven para sojuzgar.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, literatura, teatro, ciencia ficción, Demetrio Aguilera Malta, expresionismo, deshumanización, maquinismo.

ABSTRACT

Starting from the idea that all technologies of power, according to Michel Foucault, determine the behavior of individuals, objectifying them, and, also considering the position that the Ecuadorian writer Demetrio Aguilera Malta adopts, in the context of expressionism, an aesthetic that exposes and appeals to the sensitive in conflict with what the being lives before its dehumanization, a group of his works is analyzed from the perspective of science fiction. Indeed, Aguilera Malta is an author who, hybridizing narrative genres, is the one who ventures to introduce elements of science fiction in certain works, some theatrical and others novel, in order to expose his concerns about the middle of the century, when the human being has witnessed a techno-scientific degradation whose culminating point is the detonation of the atomic bomb. The article places the pessimistic or disenchanting speech of *Todos los átomos* (1955), by *Muerte S.A.* (1970) and *Infierno negro* (1970), as founders of the Ecuadorian science fiction theater; and he contrasts them with the novels *El secuestro del general* (1973) and *Réquiem para el diablo* (1978) which denote his concern about how power technologies serve to subdue.

KEYWORDS: Ecuador, Literature, Teatro, Science Fiction, Demetrio Aguilera Malta, Expressionism, Dehumanization, Machinism

INTRODUCCIÓN

EMPECEMOS CITANDO EL fragmento de una entrevista que Gerardo Luzuriaga hiciera a Demetrio Aguilera Malta (1971) para elaborar su tesis doctoral que luego derivó en un libro de referencia: *Del realismo al expre-*

sionismo: el teatro de Aguilera Malta. En tal entrevista, el autor guayaquileño dice: “la función del teatro en la sociedad de hoy es la misma de siempre. Plantearle al espectador los problemas del hombre frente a su ubicación y devenir” (201). La declaración es importante en tanto subraya que el teatro proyecta los problemas del ser humano, si bien, donde está, al mismo tiempo, en su acontecer y a dónde procura dirigirse. En otras palabras: mirar el presente de la humanidad y aproximar su horizonte de expectativas.

¿Es posible pensar, en esta alocución, la alusión a cómo se disloca la realidad y se la observa desde su evolución, quizá proyectada a tiempo y espacio distintos, logrando un conocimiento nuevo de tal realidad, propio de la ciencia ficción? La propuesta de este artículo, bajo esta pregunta, es leer algunas obras de Demetrio Aguilera Malta desde la ciencia ficción, demostrando, además, que tal escritor vendría a ser uno de los primeros de su generación —el Grupo de Guayaquil—¹ que inicia el teatro de ciencia ficción para la literatura ecuatoriana (Rodrigo-Mendizábal 2017a, b).

Sin embargo, sabemos que nos enfrentamos con algunos problemas que de antemano vale la pena esbozar. Uno de ellos es la consabida filiación de Aguilera Malta y de algunos miembros del Grupo de Guayaquil con el realismo mágico (Flores Jaramillo 2011, 137 y s.; Diez 1982, 34; Fama 1977), sobre todo por su vocación vanguardista (Heise 1975, 145). Correlativo a este, que hay quienes ven su literatura afín con lo fantástico, y otros, con el costumbrismo que raya con el surrealismo (Diez 1982, 34; Fama y Aguilera Malta 1978, 21; Carter 1974, 67). Y el tercer problema, el relativo al expresionismo, estética con la que el escritor se identificó en su trayecto más maduro (Luzuriaga 1971).

En sentido general, respecto al tema que intentamos desarrollar, y siguiendo a Silvia Kurlat Ares (2012), aunque como críticos y analistas queramos comprender y construir una teoría sobre la ciencia ficción lati-

-
1. Denominación, por otro lado, posterior dada por Jorge Icaza en su artículo: “Relato unificador en la Generación del Año 30” en la revista *Letras del Ecuador*, n.º 129 de 1965. Icaza había sugerido agrupar en tres grupos la generación de novelistas que marcaron hitos con su obra en la década de 1930, con impacto incluso posterior en la literatura ecuatoriana: el “Grupo de Quito” —con Icaza, Humberto Salvador, Jorge Fernández, Fernando Chaves, Enrique Terán—, el “Grupo del Austro” —con escritores cuencanos y lojanos como Ángel Felicísimo Rojas, Humberto Mata y Alfonso Cuesta y Cuesta—, y el “Grupo de Guayaquil” —José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Adalberto Ortiz—. (Heise 1975, 11 y s.).

noamericana y ecuatoriana, tomamos en cuenta el riesgo de ver la obra de Aguilera Malta desde el horizonte de la ciencia ficción anglosajona, o también desde cierta correspondencia de lo fantástico con el realismo mágico, además como si estos incumbieran a la ciencia ficción latinoamericana (15). El ejercicio que presentamos, en este contexto, pese a lo anotado, es aproximativo con la perspectiva de abrir futuras investigaciones sobre el trabajo de Aguilera en el marco de la ciencia ficción latinoamericana. Reconocemos, sin embargo, que ya hay breves menciones sobre la relación de Aguilera Malta con dicho género —para algunos autores, “ficción científica”—, sin que ello signifique que tales estudios estén centrados en concreto con lo que reivindicamos acá. Por ejemplo: sobre “No bastan los átomos” (1954) ya aparece una temprana alusión en Solórzano (1961, 68); lo propio en Suárez Radillo (1976, 85), además de unas líneas en una corta reseña en la mexicana revista *La Palabra y el Hombre* (1995, 158); sobre tal obra ya tanteamos un primer texto más ajustado al tema: “Teatro de ciencia ficción en Ecuador” (Rodrigo-Mendizábal 2017a). En el caso de *El secuestro del general* (1973), Rabassa la insinúa con ciertos rasgos con la ficción científica (1981, 48), al igual que Pineda, cuando revisa la obra de esta autora, recalcando que Aguilera Malta ya alude en su narrativa a “la tecnología futurista popularizada en las obras de ficción científica” (1983, 32). Fuera de estos acercamientos, cabe indicar que existen trabajos sobre Aguilera Malta como los de Luzuriaga (1970; 1971), Carter (1974), Valverde (1979), Diez (1982), Rabassa (1981), Martínez Queirolo (2009), Flores Jaramillo (2011) y Rengifo A. (2019).

DEMETRIO AGUILERA MALTA COMO EXPERIMENTADOR CON LOS GÉNEROS

Desde ya digamos que Demetrio Aguilera Malta (1909-1981) no fue muy consciente de que su trabajo estuviera relacionado con la ciencia ficción, sino hasta 1970. Sin embargo, sí sabía que era un “experimentador”, como declaró en una entrevista a Antonio Fama (1978, 21). Es decir, no quiso encasillarse dentro de ciertas estéticas literarias, a sabiendas, como constató, que “no hay una oposición entre realismo, surrealismo, realismo mágico o cualquiera otra clase de realismo, sino que todas estas realidades parciales son partes integrantes de una misma realidad total”

(18). Según sus palabras, su interés era la realidad total, o la obra total, la “novela total” (22). Se podría colegir en estas ideas que su propia vida como “hombre de múltiples facetas” (Barriga López y Barriga López 1980, I: 37) también se ha traducido en su interés por atender la variedad de escenarios de la realidad: abandonó sus estudios universitarios, exploró los artes de la imprenta y de la ilustración, fue reportero en España durante la Guerra Civil —labor que siguió practicando posteriormente—, fue marino, luego se desempeñó como funcionario público con rango de subsecretario, tras lo cual se dedicó a la diplomacia. Otra faceta de su vida fue la de cineasta, realizando tres largometrajes y una serie de documentales; fue productor y escritor de obras de teatro, a la par que cultivó la poesía, escribió cuentos, reportajes y novelas, en este último contexto, con marcada orientación “ético-político-social” (Ocampo 1988, 19), no obstante, la experimentación con diversidad de géneros literarios. En otras palabras, el conocimiento de distintos aspectos de la realidad estuvo en correspondencia con sus búsquedas estéticas.

En todo caso, para él representar tal “realidad total” era exteriorizar a sus lectores el “cosmos” latinoamericano, en el sentido de Mircea Eliade (2013, 13-4), uno realizado por seres distintos, hasta cierto punto “sobrenaturales”, el cual pudo ser portentoso con sus rasgos únicos. El mundo posible que pretendió el escritor bordeó, así, con lo mítico, pero al no poder conciliar con la imagen de un espacio-tiempo fabuloso de origen, su obra derivó en un universo paradójico donde el peso de la realidad le llevó a mostrar tal mundo mítico como si fuera apocalíptico, tal como dice Luis Diez cuando identifica dos de sus últimas novelas: *El secuestro del general* de 1973 y *Réquiem para el diablo* de 1978, esta última reescritura de su pieza teatral de 1967, *Infierno negro*.

Según Diez (1982), Aguilera Malta quiso “proyectar” la realidad latinoamericana sesentera y sesentera, dominada por “el caciquismo, el militarismo y la dominación transnacional, bajo la luz de lo grotesco, el esperpentismo, es decir, desde la distorsión antropomórfica” (35-6). El trabajo del escritor se enfocó en mostrar lo latinoamericano desde su extrañeza, aunque curiosamente humanizada. Es por eso que el grado de experimentación lo llevó a hibridar géneros literarios, a jugar con el lenguaje, a imprimir un estilo difícil de identificar, llegando al metalenguaje (35-6). Esta misma impresión la capta Rengifo cuando afirma que en el trabajo de Aguilera Malta, sobre todo la última de su trayectoria —donde

está *El secuestro del general*—, se pueden notar entremezcladas huellas del “realismo mágico, la caricatura, el esperpento, la visión estereoscópica de la realidad, la integración de la ciencia y la tecnología como actividad en el producto literario” (2019, 2). Todo ello, en sus palabras, tiene la característica de “extrañificar” la realidad —en el sentido de los formalistas rusos—, pero con la pretensión de recordar a los lectores que, aunque literatura, esta lleva recordar de manera inminente a los mismos hechos de la realidad: así, un relato “es tal vez nuestra propia bufonada que constantemente vivimos” (2).

En este contexto, habría que añadir a las ideas de Diez y Rengifo, ponderando las obras que pretendemos señalar como las de ciencia ficción, que Aguilera Malta, cumpliendo con su tesis de “usar la literatura como instrumento político o social” (Fama y Aguilera Malta 1978, 18), hizo aparecer, mediante tal distorsión, un factor operante de la política ligada a la ciencia: la tecnología de poder. Es por ello que el escritor guayaquileño, radicado en México, cuando reúne todas sus obras en 1970 en su libro *Teatro completo*, donde incluyó su vieja pieza de 1954, “No bastan los átomos”, añade a las instrucciones, al inicio de esta, una palabra con la que dio una pista de sus intenciones nuevas, a la luz de su interés político-literario. Leamos lo que escribió:

La acción transcurre en una noche de la primera mitad del siglo XX, en una isla donde se realizan investigaciones secretas. La isla está situada lejos de la costa continental de un país imaginario. La decoración es la misma para toda la acción y representa la Biblioteca de Ifigenia, ubicada en la Torre del edificio donde viven Ifigenia y su marido, Arquímedes. Todo es estilizado, para crear un ambiente de ciencia ficción. (Aguilera Malta 1970c, 103)

La frase: “Todo es estilizado, para crear un ambiente de ciencia ficción” no estaba en la edición de la *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* de 1954, ni en la reedición como libro doble: *No bastan los átomos/Dientes blancos* (1955). Es decir, se apropia del término “ciencia ficción” tardíamente, hacia 1970, enfatizando el sentido de la obra de teatro “No bastan los átomos”.

En síntesis, digamos que Aguilera Malta empezó a escribir ciencia ficción para teatro con “No basta con los átomos” (1954). Y gracias a sus exploraciones estilístico-políticas, luego escribió “Muerte S.A.” [1962]

(1970a), al igual que *Infierno negro* (1967). No contento, pronto tomó el camino de la “antinovela” (Carter 1974, 66), incitando al lector a ser reflexivo introduciendo rupturas en sus tramas. Tales antinovelas, que son desde ya de ciencia ficción, vendrían a ser: *El secuestro del general* (1973) y *Réquiem para el diablo* (1978).

Y ahora habrá quienes se preguntarán: ¿por qué estas obras son de ciencia ficción? En la pregunta inicial de este artículo se planteó una noción. Pero, para ser más exactos, recojamos la definición de Darko Suvin (1984) cuando dice que la ciencia ficción “es un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (30). El distanciamiento y, desde tal estado, la cognición, producirían una realidad que, aunque asemejase a la empírica, implica la determinación de lo nuevo, el *novum*, dado por la ciencia o la tecnología. ¿No le interesaba a Aguilera Malta proyectar al espectador o al lector la realidad del ser humano latinoamericano como si se hubiera deslocalizado y como si tal deslocalización lo hubiera llevado a otro devenir? Y, considerando a Suvin, ¿no es el *novum* de la dinámica de las tecnologías de poder que reordenan el universo latinoamericano el expuesto en sus obras?

LEYENDO A AGUILERA MALTA DESDE LA CIENCIA FICCIÓN

Abordemos, para comprender lo que planteamos, las obras citadas, y en ellas las claves de la ciencia ficción.

En “No bastan los átomos” estamos ante la llegada de un sobreviviente de la guerra. Sabe que su padre, el científico Arquímedes, inventa y hace experimentos; este ha construido una bomba letal que será empleada por el dictador. El soldado, Fausto, enloquecido, intenta acercarse a su padre y se da cuenta que ha muerto; quiere continuar su obra porque cree que la humanidad debe ser destruida. Luego comprende que el Dictador es el que produce el horror de la guerra y de la muerte. Su madre decide cumplir con el propósito de impedir que el Dictador se lleve el arma.

En “Muerte S.A.” o “La muerte es un gran negocio” vemos a un hombre que se vale de una planta que los Tsáchilas resguardan porque saben

que con ella se puede volver a vivir. Él hace experimentos con su criado y de ello resulta la fórmula para resucitar, y luego monta un negocio asociándose con otro hombre que se hace pasar por un altruista médico. Un día su amigo está enfermo, pero su sobrino lo quiere muerto para cobrar la herencia, por lo que convence al inventor para que más bien falsee la fórmula. Hay una disputa y el inventor muere; su ejecutor quiere la fórmula y cuando está por agonizar, le entregan un frasco sin aquella, porque se ha agotado.

En *Infierno negro*, y en su versión novelada, *Réquiem para el diablo*, el inventor Hórridus Nabus, tras idear un aparato para controlar el aire que la gente respira, el aerómetro, y luego del éxito de su máquina y la fábrica para convertir afros en salchichas, reclama sus regalías a los potentados de su país. Estos se burlan y más bien se apropian para su beneficio de estos y otros inventos y el general Pim Pam Pum lo mata. Cuando llega al infierno es juzgado por los afros, víctimas de sus inventos.

En *Secuestro de un general*, el dictador Holofernes Verbolifia, un esqueleto que se hace pasar por hombre, es puesto en jaque tras el secuestro de su más alto oficial, el gorila Jonás Pitecántropo. El secuestro es realizado por una guerrilla autodenominada Amauta. Esta demanda, entre otras, libras de huesos del dictador y el entierro de los personajes cadavéricos, lo que lleva a que los miembros de la dictadura pacten intentando salvar sus cabezas, en tanto la verdadera revolución estalla.

En estas obras notemos cómo Aguilera Malta realiza el distanciamiento cognitivo y con ello nos hace conocer una realidad, nueva, determinada por la tecnología de poder:

a) *El “planeta” latinoamericano*. No hay países identificables ni hechos de referencia. Tal “planeta” está representado ya sea por una isla bloqueada por toda esperanza porque allá se hacen experimentos (“No bastan los átomos”); o por un país seudoutópico donde todos han resucitado, Inmortalia (“Muerte, S.A.”); o por otro dominado por el capitalismo salvaje y el neoliberalismo, Nylonpólis (*Infierno negro* y *Réquiem por el diablo*); o por un Estado-nación, Babelandia, detentado dictatorialmente por interfectos (*Secuestro de un general*). Este planeta tiene mundos posibles donde no son viables la utopía social ni el Estado de bienestar. Allá los que gobiernan son dictadores, empresarios, falsificadores que han coagulado toda dinámica social en beneficio suyo.

b) *El sistema distópico de este “planeta” latinoamericano*. En algún momento escribimos acerca de las distopías políticas y cómo la ciencia fic-

ción las deconstruye, usando para el caso el mismo mecanismo de su potencia: mostrar el lugar aborrecible, su vida absurda, el gobierno de lo peor, el totalitarismo imperante, como si fueran las características del mundo que se podría aspirar (Rodrigo-Mendizábal 2017b; 2018). En los mundos distópicos de Aguilera Malta todo está apaciguado, la gente vive subyugada por el comercio y la ciudad, como es el caso de *Réquiem para el diablo*, incluso cuando tal ciudad es surrealista, con sus calles que atraviesan las casas, o con sus zancudos voladores que sirven de transporte, o con el aire vitaminado, etc., todo, sin embargo, construido para que todo habitante esté expuesto a las redes del poder. Así, la realidad latinoamericana es apocalíptica, esto es, en términos de la ciencia ficción, según Frank Kermode, una realidad con sus terrores y pesadillas, plagada por una angustia existencial dado el bloqueo de la historicidad porque lo decadente gobierna e impide la realización de nuevos ideales (2000, 37, 20). Ante tal bloqueo, Aguilera Malta (1973), vía el esperpento, vía la distorsión antropomórfica, idealiza la posibilidad de una salida. Un personaje de *El secuestro de un general*, Fúlgido, le dice al secuestrado, Pitecántropo: queremos “estimular una catarsis colectiva [...] [porque] no nos preocupa solo el cambio de unos gobernantes por otros, tal vez peores. Nos interesa el advenimiento de regímenes que permitan construir —o que construyan— una nueva sociedad hospitalaria. Para que el mundo sea de todos. Y no solo de unos cuantos” (244). Es decir, el autor, esgrime, ironizando la distopía, un escape.

c) *El poder y la invención*. En los mundos distópicos de las tres obras de teatro y las dos novelas señaladas, siempre hay un dictador y un inventor. Este último crea las tecnologías de poder y es el dictador el que, dominando la racionalidad técnica, se vale de aquellas para oprimir y matar. Mientras el dictador, sea este un militar, un grupo empresarial o un médico que se hace pasar por bueno, es perverso, el inventor es bienintencionado, aunque también ambicioso, porque quiere ser parte del poder, y eso lo lleva a sugerir a quienes entrega sus máquinas, el uso siniestro que se puede hacer de ellas. En “No bastan los átomos”, Arquímedes diseña un arma letal, una especie de bomba atómica; en “Muerte S.A.”, una planta sagrada es industrializada para hacer el negocio de la inmortalidad; en *Infierno negro* y *Réquiem para el diablo*, Hórridus Nabus, el inventor, crea una máquina para convertir en salchichas a los afros, o una máquina que controla el aire de los habitantes y con ello esclavizarlos al trabajo, un aparato que los convierte en robots. En *El secuestro de un general*, el

dictador ha hecho de sus ayudantes, seres serviles con “cerebros computadoras, micrométricos nidos de resortes, ruedecillas e hilos metálicos” (143). El poder solo usa el genio de los inventores, pero luego los elimina. Aguilera demuestra que los inventos y/o las innovaciones siempre tienen la finalidad del mal, pese a que sus inventores y científicos sean inocentes y crean lo contrario. El imperio de un régimen totalitario haría desaparecer toda libertad, pero, por el ejercicio de la distorsión antropomórfica, impone al dictador o al grupo de poder empresarial como si fueran los padres, los cuales definirían el grado de libertad que algún sujeto puede tener. El escritor pareciera indicarnos que el problema de la distopía latinoamericana es que los dictadores, ayudados de ciertas inteligencias, obligan a los ciudadanos a creer que las nuevas patrias, los nuevos padres —a falta de los fundadores— son ellos; y el sometimiento debido, incluso violento, es por defecto una necesidad imperiosa.

De lo anterior, el *novum* de la ciencia ficción de Aguilera Malta son las tecnologías de poder. Michel Foucault (2000) postula que tales tecnologías “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto” (48). Se trataría de la biopolítica y del control de la población (Foucault 2008, 222). ¿Qué hace toda dictadura? Estatiza lo social; pero a la vez congela, coagula su dinamismo interno; lo subsume.

En la ciencia ficción de Aguilera Malta, en la representación de la distopía latinoamericana, la dictadura y el poder empresarial neoliberal también quiere expandir sus cuerpos o sus figuras robóticas a la vida de la sociedad. En *El secuestro de un general*, *Infierno negro* y *Réquiem para el diablo* vemos que el dictador o el poder empresarial tienen una actuación racional, un trabajo científico de organización de la ciudad, de la vida de la población, de sometimiento incluso del diferente, hasta su completa exclusión. La idea es mostrar que el sometimiento y la vida aborrecible son preferibles, por lo que vemos operar cómo el poder lleva a la subjetivación del terror como algo necesario y natural. Si se es descontento, manifiestamente está la desaparición sistemática, como es el caso de *Infierno negro* y *Réquiem para el diablo*, con la revelación del poder que convierte a los afros —en realidad, Aguilera Malta usa la palabra “negros”— en salchichas para hacerlos desaparecer de la realidad, o jurar que los Amautas —pensemos en los indígenas— serán eliminados del reino de Babelandia en *El secuestro de un general*. ¿Habría alguna crítica que realiza el autor sobre

el racismo y la discriminación, como constituyentes de las dictaduras militares de su época, además determinadas por las ideas de exclusión social desde tiempos de la República? Solo digamos como apunte —y sin ánimo de responder a esta última pregunta—, para Handelsman (2001), pese a que Aguilera Malta haya tratado el tema de la “discriminación racial contra los negros [...], lo que llama la atención es cómo su solidaridad para con [ellos] no ha podido evitar ciertas contradicciones y equivocaciones, tanto de parte suya como la de muchos de sus lectores” (42). Es posible que, en su momento, la cuestión de las “minorías”, como el mismo escritor señalaba, aunque no debían ser una preocupación (Rabassa 1981, 116), sí eran figuras latentes que ponían en debate la nacionalidad ecuatoriana.

Por otro lado, los personajes de las obras de Aguilera Malta, sobre todo los inventores o los científicos, subjetivan al poder, convirtiéndose en sujetos que codician el poder, queriendo operar con su misma disposición. Es decir, se configuran en dispositivos, siguiendo a Giorgio Agamben (2015), con “la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (23). El problema es que su racionalidad científica se torna contra ellos porque la racionalidad del poder es maquínica y destructiva, minimizándoles, haciéndoles ridículos. De este modo, en principio, tales personajes están conectados al poder y son parte del sistema biopolítico representado, pero luego son desestimados porque importa más la racionalidad del poder que el de la misma tecnociencia. Lo importante de su rol es que por primera vez vemos en la ciencia ficción ecuatoriana la representación de la ciencia y la tecnología que, en manos del poder, son medios que desintegran lo social.

CONCLUSIÓN

Es posible que Aguilera Malta haya sido influenciado por H.G. Wells, en cuanto a una ciencia ficción sociológica, o por George Orwell en cuanto a la deconstrucción distópica: hay trazos de sus influjos en “No bastan los átomos” o *El secuestro de un general*. Sin embargo, ese tono denunciativo-irónico, esa mordacidad para mostrar el *modus operandi* de la tecnología de poder, tiene que ver con su admiración por el expresionismo. Este se caracteriza, de acuerdo con Luzuriaga (1970), por romper con lo

mimético representacional del realismo, por experimentar con el símbolo y la esquematización, por distorsionar para crear un mundo subjetivo y creativo; la finalidad es la expresión de la interioridad del autor (42). Pero ligado a la ciencia ficción, cabe decir que el expresionismo es una preocupación o una inquietud por el tipo de sociedad que se edifica bajo una especie de racionalismo militar-científico y un reclamo ante el imperio de la máquina y la maquinización que, en palabras de Hermann Bahr (1995) vaciarón de contenido el espíritu del ser humano (119). En este contexto, es oportuno citar un diálogo de “No bastan los átomos”, en la voz de su personaje Ifigenia:

Hombres ensimismados, que parecen evadidos de otro planeta. Gigantescas máquinas que intimidan. Temblores intermitentes, cada vez que se realiza una experiencia. Ruidos aterradores. Relámpagos artificiales que cruzan el espacio, como gigantescas sierpes de luz. [...] ¡Es horrible! Transitar cotidianamente por un mundo fantasmagórico. Sentir que, poco a poco, nos vamos volviendo minerales, sin carne y sin alma. (Aguilera Malta 1970b, 107)

El ser humano —un tipo de ser humano— se ha vuelto un dictador, el dueño del mundo y de la vida de quienes la pueblan; se han autoerigido como entidades maquínicas, es decir, sin espíritu, cuyo imperio ha ensombrecido la existencia planetaria; su ejercicio ha devaluado la calidad de vida, sembrando el terror y la angustia. Es importante decir que “No bastan los átomos” fue escrita luego de la Segunda Guerra Mundial y la detonación de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, y la sombra de ese hecho luctuoso en definitiva ha permeado el pensamiento y la acción de las sociedades y ha puesto de manifiesto que sobre la vida humana pesa el poder militar y, sobre todo, las tecnologías de poder. Frente a ello, pensamos que la propuesta de Aguilera Malta es volver a encontrar el camino de la utopía, saliendo de la oscuridad y el terror que impusieron en su época el militarismo y el neoliberalismo al querer forzar el ingreso a Latinoamérica a la modernidad con el discurso del desarrollismo. Dentro del planeta latinoamericano, para Aguilera Malta hay un espíritu que no quiere ser maquínico, sino más bien libre. 🌀

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2015. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Traducido por Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama.
- Aguilera Malta, Demetrio. 1954. “No bastan los átomos”. *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* VII (15): 333-412.
- . 1955. *No bastan los átomos / Dientes blancos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1967. *Infierno negro*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 1970a. “Muerte S.A. (La muerte es un gran negocio)”. En *Teatro completo*, 241-88. Ciudad de México: Finisterre.
- . 1970b. “No bastan los átomos”. En *Teatro completo*, 101-42. Ciudad de México: Finisterre.
- . 1970c. *Teatro completo*. Ciudad de México: Finisterre.
- . 1973. *El secuestro del general*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- . 1978. *Réquiem para el diablo*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Bahr, Hermann. 1995. “Expressionism”. En *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison y Paul Wood, 116-21. Oxford, U. K. / Malden, Mass: Basil Blackwell.
- Barriga López, Franklin, y Leonardo Barriga López. 1980. *Diccionario de la literatura ecuatoriana*. 2.ª ed. Vol. I. 5 vols. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Carter, Boyd G. 1974. “La novelística de Aguilera Malta: enfoques y pareceres”. *Chasqui* 3 (3): 66-70. <http://www.jstor.org/stable/23213569>.
- Diez, Luis A. 1982. “The Apocalyptic Tropics of Aguilera Malta”. *Latin American Literary Review* 10 (20): 31-40. <http://www.jstor.org/stable/20119292>.
- Eliade, Mircea. 2013. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. 6.ª ed. Madrid: Kairós.
- Fama, Antonio. 1977. *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta*. Madrid: Playor.
- Fama, Antonio, y Demetrio Aguilera Malta. 1978. “Entrevista con Demetrio Aguilera Malta”. *Chasqui* 7 (3): 16-23. <http://www.jstor.org/stable/29739436>.
- Flores Jaramillo, Renán. 2011. “Demetrio Aguilera Malta: el precursor del realismo mágico”. *Revista AFESE*, n.º 55: 137-51.
- Foucault, Michel. 2000. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Traducido por Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *Defender la sociedad: curso en el Collège de France (1975-1976)*, editado por Mauro Bertani. Traducido por Horacio Pons. 4.ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Handelsman, Michael. 2001. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala.
- Heise, Karl H. 1975. *El grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales*. Nova-Scholar. Madrid: Playor.

- Kermode, Frank. 2000. *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Traducido por Lucrecia Moreno de Sáenz. 2.^a ed. Barcelona: Gedisa.
- Kurlat Ares, Silvia. 2012. “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”. *Revista Iberoamericana* 78 (238): 15-22. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6884>.
- Luzuriaga, Gerardo. 1970. “La evolución estilística del teatro de Aguilera-Malta”. *Latin American Theatre Review* 3 (2): 39-44.
- . 1971. *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*. Plaza Mayor Scholar. Madrid: Playor.
- Martínez Queirolo, José. 2009. *Encuentro con los nuestros: adaptaciones teatrales de Joaquín Gallegos Lara, Ángel Felicísimo Rojas y Aguilera Malta*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- “Noticia: Demetrio Aguilera Malta”. 1995. *Revista La Palabra y el Hombre*, n.º 97 (septiembre): 153-8.
- Ocampo, Aurora Maura. 1988. “Demetrio Aguilera Malta”. En *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: A-CH*, I: 19-22. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Pineda, Hugo. 1983. “Review of ‘En torno a Aguilera Malta’ de Clementine C. Rabassa”. *Afro-Hispanic Review* 2 (1): 32. <https://www.jstor.org/stable/23052827>.
- Rabassa, Clementine C. 1981. *En torno a Aguilera Malta*. Nuestra América. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Rengifo A., Alberto B. 2019. *El universo novelesco en “El secuestro del general” de Demetrio Aguilera Malta*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2017a. “Teatro de ciencia ficción en Ecuador”. Revista digital. *Amazing Stories* (21 de septiembre). <https://amazingstories.com/2017/09/teatro-de-ciencia-ficcion-en-ecuador/>.
- . 2017b. “Distopías ecuatorianas”. Revista digital. *Amazing Stories* (8 de diciembre). <https://amazingstories.com/2017/12/distopias-ecuatorianas/>.
- . 2018. “Distopías andinas: cuando el futuro no se asemeja a los deseos”. *Latin American Literature Today* (julio de 2018). <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/agosto/distop%C3%ADas-andinas-cuando-el-futuro-no-se-asemeja-los-deseos-de-iv%C3%A1n-rodrigo-mendiz%C3%A1bal>.
- Solórzano, Carlos. 1961. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. 1976. *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Equinoccio.
- Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Traducido por Federico Patán López. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valverde, María E. 1979. *La narrativa de Aguilera Malta*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

**La literatura fantástica de Bioy Casares
según la tríada hombre-razón-destino propuesta
por el crítico Bernardo Ruiz**

*Bioy Casares Fantastic Literature in Accordance with the triad
Man-reason-fate Proposed by the Critic Bernardo Ruiz*

RICARDO LÓPEZ DÍAZ

Sorbonne Université
París, Francia
riclopezd@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6088-1020>

Artículo de investigación

[https://doi.org/ 10.32719/13900102.2023.53.8](https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.8)

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este trabajo se propone analizar un corpus de quince piezas del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) a partir de un postulado pronunciado en 1976 por el crítico mexicano Bernardo Ruiz. Este ejercicio de reflexión nos permite confrontar al yo narrado de *La invención de Morel* (1940) y de las *Historias fantásticas* (1972) en un movimiento centrífugo y centrípeta que cuestiona a la vez las fuerzas de la razón y las interrogantes del destino. Como conclusiones principales podemos destacar que, si bien el sujeto de la narración es capaz de enfrentarse y de cuestionar las significaciones propuestas por estas dos instancias —razón y destino—, una reestructuración perpetua de ese entorno se requiere constantemente para redefinir una y otra vez algunos parámetros de la literatura fantástica.

PALABRAS CLAVE: Argentina, Adolfo Bioy Casares, literatura fantástica, crítica, filosofía, creación, razón, destino.

ABSTRACT

This paper aims to propose an analysis of fifteen pieces created by the Argentine writer Adolfo Bioy Casares (1914-1999) based on a postulate pronounced in 1976 by the Mexican critic Bernardo Ruiz. This exercise of reflection allows us to confront the narrated self of *La invención de Morel* (1940) and *Historias fantásticas* (1972) in a centrifugal and centripetal movement that questions both the forces of reason and the demands of destiny. As main conclusions, we can highlight that, although the subject of the narrative is capable of confronting and questioning the meanings proposed by these two instances —reason and destiny—, a perpetual restructuring of that environment is constantly required to redefine, again and again, certain parameters of fantastic literature. **KEYWORDS:** Argentina, Adolfo Bioy Casares, fantastic literature, critic, philosophy, creation, reason, destiny.

ESTE ANÁLISIS SE centra concretamente en un postulado del crítico mexicano Bernardo Ruiz (1976, 21) a propósito de la obra de Adolfo Bioy Casares:

Las narraciones de Bioy necesitan, para conseguir su efecto, apartarse de recursos periodísticos. Para él, el mundo y los acontecimientos son la forma de sitiar al hombre en un sector preciso del universo donde se enfrentan poderosas entidades: la razón y el destino. Ningún personaje de su obra escapa a estas condiciones de existencia; desde “Luis Greve muerto” hasta “la pasajera de primera clase”, los protagonistas —surgidos de cualquier condición social— enfrentan su razón al mundo. Descubren, esencialmente, que, por encima de su inteligencia, fuerzas superiores gobiernan el aparente caos del cosmos: poderes telúricos, dioses ignorados, leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados.¹

1. Esta cita forma parte de la obra *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus*

Pareciera que esta idea se propusiera descubrir algunos de los aspectos que definen al género fantástico cultivado por el autor de *La invención de Morel* durante su carrera literaria. En este caso, Ruiz (1976) considera que la narrativa de Bioy Casares sitúa al hombre “en un sector preciso del universo” para enfrentarlo a dos “poderosas entidades: la razón y el destino”. Antes, para que esto ocurra, y para que las narraciones consigan “su efecto”, el hombre es apartado de los llamados “recursos periodísticos”, según la idea citada. Este elemento no deja de llamarnos la atención puesto que permite que nos preguntemos con propiedad cuáles podrían ser estos recursos a los que se hace referencia. ¿Son, acaso, las formas convocadas para representar la realidad y el orden establecido según lo conocemos? ¿Hablamos aquí de un tipo de lenguaje que es directo y que privilegia una sintaxis centrada en el verbo, en la acción, como eje de representación y reinterpretación del mundo? Los “recursos periodísticos” podrían definirse simplemente como los medios empleados para describir el aquí y el ahora. Es por ello que Ruiz admite que la ubicación del hombre en un lugar concreto del cosmos debe forzosamente acarrear una ruptura de lo real, lo conocido, lo natural.

En este acto de enfrentarse a la razón —Ruiz precisará que se trata de la “razón”, la capacidad de interpretar del individuo— se produce un acto de descubrimiento de “fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos”. Tales fuerzas son definidas por los “poderes telúricos”, los “dioses ignorados” y las “leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados”. Debemos recordar que hombre y razón determinan un tercer elemento ya mencionado: el destino. Cuando mencionamos el vocablo “hombre” aludimos en este caso a un yo que puede ser narrador o espectador; por otro lado, el destino evoca la idea de un camino, de una trayectoria que se dirige hacia un punto lejano situado en el futuro. De este modo, el resultado de esta tríada (hombre-razón-destino) procede del “mundo y sus acontecimientos” y está constituido por el descubrimiento de todo aquello que puede ser sobrenatural y fantástico, aspectos que trataremos posteriormente y que, de entrada, aquí no consideraremos sinónimos.

temas fundamentales. Este texto, cuya edición impresa es hoy casi imposible de encontrar, “tiene como origen”, según su autor, Bernardo Ruiz, “la tesis de licenciatura” presentada en 1976. La edición que hemos utilizado es una digitalizada y que aparece en línea con fecha de 2003. No obstante, hemos conservado la fecha original de un postulado a la literatura de Bioy Casares que hoy tiene 45 años.

Entre 1940 y 1972, Bioy Casares publicó su novela corta *La invención de Morel* y una serie de catorce ficciones breves que posteriormente fueron reunidas en la antología titulada *Historias fantásticas*. Aquí nos centraremos en este corpus de quince piezas cuyos títulos evocan el terreno natural por excelencia de la creación (“la invención”) y la narración (“historias”) conforme al género fantástico. En consecuencia, nos preguntaremos de qué manera la literatura de Bioy Casares puede estudiarse a partir de la relación estrecha que se produce entre el hombre, su razón y su destino. Y, para comenzar, consideraremos que esta relación multidireccional y que admite no pocas posibilidades de análisis se basa en tres argumentos esenciales: el enfrentamiento propiamente dicho, la pérdida y la recreación.

Así, en una primera parte, analizaremos en qué medida el hombre se enfrenta a su razón y al destino. Esta acción requiere primero que el individuo se aparte del “mundo y sus circunstancias” para, posteriormente, descubrir la existencia de las llamadas “fuerzas superiores”, que aquí centraremos en dos aspectos fundamentales que pueden ilustrar un arco que va del cosmos a lo más profundo del hombre, esto es, el sentido de la eternidad y el instinto animal. En la segunda parte veremos cómo el sujeto, una vez expuesto a este enfrentamiento que bien puede poseer las connotaciones del duelo, pierde totalmente la razón y la noción de su destino en un doble movimiento de enajenación y alienación. Así, consideraremos que el “mundo y sus circunstancias” tienen un reverso, una copia en negativo a la imagen de una fotografía. Es en este reverso donde las “fuerzas superiores” adquieren dimensiones que van de la multiplicidad de los mundos y la transmigración de las almas y los pensamientos a los prodigios del infierno, el apocalipsis representado en un balneario argentino y los fantasmas que pueblan una isla perdida en el mar. En la tercera parte, como consecuencia de lo anterior, de esa fluctuación entre el duelo y el desquiciamiento, explicaremos cómo el hombre es capaz de (re)crear una nueva razón y un nuevo destino. Para ello, se precisará que el tema recurrente de la proyección de imágenes puede estudiarse —conforme la crítica ya lo ha señalado— como una metáfora de la creación artística según la cual la literatura de Bioy Casares deviene metaliteratura y suma de símbolos. Así, algunos personajes principales, todos creadores, como un inventor, un poeta o un escritor fracasado y destruido por los celos, son capaces de convertirse en artistas demiurgos, autores de una forma renovada de describir el lugar ocupado por el yo en las infinitas constelaciones del universo.

EL ENFRENTARSE A LA RAZÓN Y LA INTERPELACIÓN AL DESTINO

La tesis central de esta primera parte considera, pues, que el sujeto está compelido a enfrentarse a todo aquello que desconoce. Si consideramos que en ese afán de apartarse del mundo y de todo lo que puede representarlo subsiste uno de sus cuestionamientos más básicos —el relacionado con el porqué de su existencia—, entonces resulta coherente y natural esa búsqueda de un espacio solitario, remoto y cerrado. En la supuesta versión de la incursión a la estancia La Adela relatada por el poeta Carlos Oribe, en “El perjurio de la nieve”, leemos: “Oribe dijo que al penetrar en la casa tuvo la sensación de penetrar en un recinto incomunicado, más incomunicado que una isla o que un buque” (Casares, 2015, 82). Entre las posibles interpretaciones de este pasaje resalta la idea del “recinto incomunicado”, lugar en el cual el individuo está o vive en una situación de soledad absoluta, aunque en apariencia se crea acompañado por terceros. Este espacio es comparado por Oribe a una isla o un buque.

En *La invención de Morel*, el yo narrador cuenta sus experiencias desde su posición de náufrago en una isla a la que es conducido por su necesidad de apartarse. Recuérdese que el apartamiento en este caso obedece al impulso de huir, literalmente, del “mundo y sus acontecimientos”. Las referencias, breves pero repetidas, a una vida en Venezuela, a su condición implícita de miembro de una resistencia a un régimen opresivo que termina por obligarlo a escaparse, a convertirse en un fugitivo, ilustran esta necesidad humana de regresar a las raíces mismas del origen. El individuo es gestado y formado en soledad en las entrañas maternas; la isla y el buque, por su condición de entidades solitarias rodeadas de agua, representan este viaje a los inicios como una necesidad de desprendimiento de las circunstancias. Ocurre lo mismo con el danés Vermehren y su estancia incomunicada, cerrada al mundo como una caja fuerte. La construcción de un espacio semejante tiene, entre otras consecuencias, la facultad de producir una nueva percepción del tiempo. Se recordará que Vermehren, para prolongar la vida de su hija desahuciada, decide instaurar en su hogar un mecanismo de repetición de acciones y movimientos cotidianos que termina convirtiéndose en un ciclo rutinario. El cuadro producido motiva a Oribe a decir, tras su visita a la estancia, que las decisiones del estanciero

tenían como finalidad “que en su casa no pasara el tiempo”. El individuo, expuesto a estas condiciones de incomunicación y de un tiempo suspendido, queda forzosamente enfrentado a su razón para interrogarse sobre el fin último de su destino. El patriarca danés busca por todos los medios evitar la muerte de su hija enferma; su razón lo obliga a encerrarse y a poner bajo llave cualquier noción del tiempo. Ya no hay días ni semanas ni años. Desaparecen las estaciones. El tiempo se concentra y deja de pasar, y si lo hace, se extiende a una duración muy precisa para recomenzar una y otra vez el ciclo. Es lo que ocurre con los supuestos fantasmas de la isla de Morel, que son figuras proyectadas destinadas a vivir y revivir los mismos instantes: la contemplación de una puesta de sol, conversaciones banales, el momento supremo en el que se revelan los pormenores de la invención del científico.

A partir de este instante se produce una fractura. El individuo sometido a este enfrentamiento de su razón y apartado del mundo se convierte, a su vez, en el descubridor de las “fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos”. Creemos que es posible considerar que la primera de esas fuerzas tiene que ver con la concepción de la eternidad, del más allá; la segunda concierne a la resistencia humana, a sus pulsiones animales, a ese aspecto profundo, psíquico, a ese estado en el que su materia primigenia se confronta a los dictados de la civilización.

Así, Morel, ante su auditorio de “cobayas”, reconoce en un momento que “la eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos” (Casares 2001, 107). La eternidad se concibe como un espacio sin tiempo ni noción de futuro. La vida se transforma en un ciclo destinado a repetirse. Morel se contenta con decir que se trata de “una eternidad agradable” (84); el narrador, llegado un punto, interpretará todo aquello como “el atroz eterno retorno” (53). Este guiño a la filosofía nietzscheana reaparece en un contexto muy diferente en “El lado de la sombra”: “te recuerdo el eterno retorno del que hablan Nietzsche y otros” (233). El eterno retorno preconizado por el filósofo alemán alude más bien a la posible certeza según la cual los instantes bien aprovechados de una vida deben motivar al individuo a querer repetir esos momentos infinitamente. Esta cualidad próxima a la visión del superhombre adquiere en Bioy Casares otra interpretación, matizada por su afición literaria al terreno de lo sobrenatural y ante todo por su particular enfoque irónico y humorista. Los personajes de Bioy no son filósofos ni tampoco

proponen cuestionamientos metafísicos, aspecto que fue más bien desarrollado por Borges. Para Bioy, sus personajes son víctimas de una red urdida por esas “fuerzas superiores” que los mantienen obligados a modificar sus razonamientos, pero no a interrogarlo. La eternidad se concibe como una especie de sátira de la vida sin final. Y, dado que el sujeto se encuentra en una situación inexplicable, la potencia de las fuerzas citadas lo obligan también a regresar a sus raíces animales, lo que se puede traducir también como otro “eterno retorno”, que es también “atroz”, dicho sea de paso.

La presencia de una fiera que se escapa del zoológico y penetra en las adyacencias de un club de burgueses es el tema central de “Un león en el bosque de Palermo” (vale la pena destacar el título de esta ficción que evoca los “recursos periodísticos” mencionados antes; el autor, quizá para despistar al lector, presenta la historia como si se tratara de una información publicada por un periódico). El león no aparece en ningún momento, pero su influencia ocasiona un hilarante “llamado de la selva”, por así decir. Orlandito, el niño que cuida Renata, en algún momento “chilló” y “aulló”, comportándose “como mono o como marmota” (2015, 239; 241; 244). Los adultos van más lejos; algunos se desnudan, comen carne cruda, se bestializan y se transforman en una manada que se disputa el trofeo: la voluptuosa Renata, la hembra única. Todo se acaba cuando llega el anuncio de la oportuna captura del felino. Este cuento parece querer constituir una moraleja acerca de la represión de los impulsos por la civilización que “devora” al hombre. Enfrentado a su razón, sin ninguna respuesta al respecto, el individuo fabrica posibles destinos, todos deformados y sacados de una reinterpretación del mundo. Se hace entonces un remedo de la eternidad, un período determinado se repite; los hombres quieren huir del mundo transformándose en animales. Asistimos a la exposición literaria de fenómenos sobrenaturales, situados por encima de lo que se considera natural y aceptado. Tal estado está revestido de una fragilidad destinada a saltar por los aires. Es aquí cuando lo sobrenatural comienza a ser fantástico.

ENAJENACIÓN Y ALIENACIÓN: LA DESTRUCCIÓN DE LA RAZÓN

El enfrentamiento del hombre a su razón y destino acaban, como hemos visto, en una derrota. A continuación, el individuo pierde su razón

y se sumerge en el terreno de la enajenación; el concepto de su propio destino termina resultando borroso. Sobre estos dos ejes construiremos la segunda parte de nuestro análisis. Cabe precisar antes que aquí consideramos que existen diferencias entre lo sobrenatural y lo fantástico. Monges (2008, 29) indica que los cuentos de Bioy Casares pueden comprenderse gracias a los recursos propuestos por una explicación. Así, en primer lugar, y siguiendo a esta autora, podemos hablar de una explicación basada en la presencia de un hecho o ser sobrenatural; en segundo lugar, de una explicación que puede ser fantástica, pero no sobrenatural; tercero, una explicación que insinúa una posible explicación natural. Aunque estas ideas puedan resultar discutibles, puesto que forman parte de la subjetividad del interpretante, es posible afirmar que lo sobrenatural procede —es una consecuencia, una prolongación lógica— del mundo natural y conocido. Lo fantástico se relaciona más bien con la reinención del mundo, la fabricación de un espacio totalmente nuevo dotado de sus propias reglas y dimensiones. Hablamos, pues, de un reverso del universo, de una copia en negativo del mundo, como si se tratara de una fotografía.

Los ejemplos de nuestro corpus son elocuentes en este sentido. Un artista que desafía el sistema de creencias inspirado en el bien y el mal termina siendo conducido al infierno en medio de una humareda de azufre y un correr de cadenas, tras un duelo a muerte con el diablo, en “Historia prodigiosa”. Un ser venido de otra galaxia parece prometer la salvación del mundo en “El calamar opta por su tinta”; al final, el extraterrestre, comparado a un “bagre”, muere de inanición, una vez cortado el suministro del agua que necesitaba para vivir. Un hombre empequeñecido por una tribu de jíbaros se convierte en el tirano de una mujer en “La sierva ajena”. “La trama celeste” nos presenta una posible “teoría de la pluralidad de los mundos”, fundamentada incluso en los postulados de Cicerón, para quien, “según Demócrito, hay una infinidad de mundos entre los cuales algunos son, no tan solo parecidos, sino perfectamente iguales (*Primeras académicas*, II, XVII)” (Casares 2015, 65). Un viajante de comercio, en “El atajo”, repite el esquema del capitán Morris, pero en una versión en coche, en una ruta perdida hacia Rauch que termina conduciéndole a una insospechada Argentina en la que hay un cuartel-calabozo comandado por una mujer militar dispuesta a abusar de sus reclusos y a conducirlos irremediabilmente ante el pelotón de fusilamiento. El narrador de “El lado de la sombra” concluyó que “había varios ejemplares de una misma cara,

perdidos por el mundo” (210). El alma de un perro y de su amo se encierra en un bastidor en “Los afanes”. En “El gran Serafín”, “la hora del fin del mundo” llega a la hostería de un balneario ante la mirada impotente de un profesor de historia (316). Una dama holandesa en silla de ruedas tiene el poder de modificar y sugestionar los pensamientos y sueños en “Moscas y arañas”.

Toro (2002, 138) se hace eco de los postulados de Todorov y de una amplia lectura al aparato teórico de la materia cuando dice que lo fantástico solo se comprende “en el contexto de la oposición ‘realidad versus sobrenatural/maravilloso/extraño’”. Este movimiento opone la realidad —lo que hemos considerado hasta ahora como lo conocido y natural— a una serie de fenómenos que podrían no ser sinónimos —lo que es maravilloso no es necesariamente extraño, por ejemplo—; la suma de esta relación antagónica se reúne en todo caso bajo la etiqueta de “lo fantástico”. De esta manera, podríamos también suponer que lo sobrenatural es una consecuencia de lo fantástico, y viceversa. Según Caillois (1965, 161; citado por Toro 2002 136), lo fantástico es parte de “[l’]irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”. Por su lado, Vax (2002, 6; citado por Toro, 136) afirma que “le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable”. Irrupción de lo inadmissible; enfrentamiento —una vez más— ante lo inexplicable. Para Caillois, la literatura fantástica se centra en aquello que no podemos o incluso queremos admitir. La presencia de estos elementos no aceptados es, asimismo, inexplicable o, en el mejor de los casos, solo admite una explicación fantástica, siguiendo a Monges (2008).

En este caso, algunos personajes de las piezas citadas ilustran la enajenación del individuo ante la posibilidad de otro mundo, que intuye a su vez la débil certeza de un destino. Es el caso del poeta incrédulo de “Historia prodigiosa”, quien tras un baile de máscaras termina batiéndose en duelo con el mismo demonio para de ahí partir en un viaje sin retorno al infierno. El infierno es el inframundo, el mundo, literalmente en negativo. El infierno adquiere otras versiones o adaptaciones como ocurre en el apocalipsis de “El gran Serafín”. En este relato, llegado un momento, el profesor de historia Alfonso Álvarez trata de asirse a las falsas esperanzas de quienes creen en los relatos sobrenaturales cuando comprende que “en la hora del fin del mundo se hallaría más protegido en la hostería que en la intemperie” (Casares

2015, 316). El fin de un mundo es, naturalmente, un postulado fantástico que contrasta con el diálogo que sostienen los dos viajeros en la ruta sin fin hacia Rauch, en “El atajo”: “¿Hay varios mundos posibles? [...]. Varios mundos, varias Argentinas, varios futuros que nos esperan: en uno u otro desembocaremos de pronto” (355). Podemos repetir la pregunta: ¿Existen, de verdad, varios mundos posibles? No estamos hablando aquí de una intuición científica o razonada, que pudiera ilustrar por otro lado la sospecha de un ser venido de otro mundo con una supuesta promesa de salvación en “El calamar opta por su tinta”; todas estas son, de una u otra manera, concepciones fantásticas que solo admiten una sucesión infinita de prodigios.

La enajenación provocada por las múltiples posibilidades de mundos y destinos dirige la razón fragmentada del hombre hacia una pérdida de su identidad. La alienación es evidente en el yo narrador de *La invención de Morel*, quien termina convirtiéndose en una de las imágenes proyectadas por el ingenio del científico. Su identidad es abolida; se difumina en el espejismo. Es tan solo una imagen, una proyección de sí mismo. El hombre se ve destinado a devenir un fantasma. Esta implosión identitaria se produce en otros términos en “Los afanes”, en donde otro científico, Eladio Heller, logra capturar la esencia del pensamiento en un bastidor, el caparazón que asegura la supuesta inmortalidad del pensamiento. La suposición, obviamente, es vana, como lo demuestra la despechada Milena, la viuda de Heller que destruye el bastidor para liberarse del pensamiento dominante del marido y así poder casarse con Diego, su antiguo cuñado. Pero no todos corren con la misma suerte. Raúl Gigena, en “Moscas y arañas”, acaba transformado en la marioneta de la holandesa Helene Jacoba Krig, la misteriosa inquilina dotada de poderes telepáticos, la araña que transmite su pensamiento para dominar a su antojo la voluntad y los sueños de las moscas de su entorno —constituido generalmente por hombres, posibles candidatos a desposarla—. Pareciera que en estos ejemplos la alienación resulta de la interacción con la ciencia. No obstante, siempre hay un lugar para el misterio, como ocurre en “La sierva ajena”, con el hombrecillo-pigmeo que manipula a Flora, dejando ciego a su pretendiente y obligando a su esclava a dejarlo sin remedio en un barco rumbo a Europa. El invidente, perdido en la triple negrura de su ceguera, su despecho y su viaje a ninguna parte, es otro caso de una identidad sepultada.

Recordemos la cita de Bernardo Ruiz (2003): ante su razón y el destino, creemos que el hombre se enfrenta a una pérdida absoluta; aquí

hemos intentado demostrar que los destinos posibles son el desquiciamiento y, en el mejor de los casos, una nueva identidad.

LA RECREACIÓN DE OTRA RAZÓN Y DE UN NUEVO DESTINO

Ahora bien, si el trastorno provoca a su vez una alteración, esta no es más que una antesala a la recreación: el sujeto (re)crea una nueva razón y un nuevo destino. Aquí reside nuestra propuesta basada en la literatura fantástica como fuente y soporte para una teoría metaliteraria. La creación artística es el núcleo central de esta metaliteratura. La propuesta, desde luego, no es nueva y ha sido abordada por la crítica de Bioy Casares. No obstante, es posible que añadamos a la estructura abismal de las narraciones estudiadas, a la manera de las muñecas rusas, la hipótesis según la cual el yo es, en resumidas cuentas, un creador, un artífice. Un hacedor al mejor estilo borgiano.

Morel es tal vez el ejemplo más evidente, pero no el único. El científico actúa como un artista demiúrgico. Destruye un mundo para crear uno nuevo. El hilarante remedo de la eternidad es también una obra fabricada a partir de elementos y conocimientos preexistentes. Si hemos dicho que los fantasmas de la isla son individuos alienados, es posible asegurar que son sobre todo criaturas salidas de una mano creadora, de un nuevo dios que evoca aquí, pero desde otro enfoque, el postulado de Ruiz que menciona la existencia de “dioses ignorados” y de “leyendas que representan ritos olvidados”. Todo aquello que se cree perdido regresa gracias al poder creador. La nueva razón es portadora de otra concepción del mundo, de nuevos y también múltiples destinos. Morel crea a sus criaturas; Bioy recrea a su vez la isla. Y, sin duda, también una inteligencia renovada. Tal vez en esto tenga algo que ver un fragmento del prólogo firmado por Borges, para quien la novela de su amigo era asimismo una obra de “imaginación razonada”.

La proyección de imágenes como argumento estético figura también en la narración de “En memoria de Paulina”. El narrador acaba su relato convencido de que había abrazado una proyección de los celos de su rival, Julio Montero, un segundo Morel transmutado en escritor sin futuro. Las imágenes de los celos consiguen fabricar una nueva versión de Paulina, la mujer objeto del deseo masculino, construyéndose así la triple

relación creador-obra-receptor. Visto de este modo, tanto *La invención de Morel* como las *Historias fantásticas* aluden al museo de la isla en calidad de espacio de exhibición de lo creado.

La configuración de una nueva razón, por otra parte, puede emparentarse con la lucidez del artista que reescribe la realidad. Es el caso de las tres voces narradoras de “El perjurio de la nieve”. Villafañe es el verdadero testigo y, por tanto, la primera voz narradora de los acontecimientos; pero su relato es reescrito, traicionado y falseado (perjurado) por el poeta Carlos Oribe, la segunda voz narradora que asume el protagonismo de los acontecimientos en su afán de dejar una constancia de su imaginaria aventura poética en la estancia del danés. El manuscrito de Villafañe queda inconcluso y repleto de enigmas; se hace imperiosa la entrada de una tercera voz narradora, A. Berger Cárdenas, quien expondrá a la luz del mediodía los sucesos que, recordando a Monges (2008), se esclarecen gracias a una explicación que insinúa simples fenómenos naturales. Las tres inteligencias se enfrentan y multiplican al reescribir la realidad, y aseguran la infinidad que solo pueden prometer los espejos.

Recuérdese también la afición de Bioy por tratar temas externos a él; casi todos sus personajes son extranjeros y todos pertenecen a una clase social elevada o con sólidas competencias lingüísticas. “Escribo para gente culta”, dirá una de las voces narradoras de “La sierva ajena” (2015, 139), haciéndose eco del propio Bioy, quien destinaba sus creaciones, al igual que Borges, a “lectores intelectuales” (Casares 1996; citado por Toro 2002, 135). Esta visión de una inteligencia elitista queda plasmada en los argumentos hasta cierto punto chocantes de la rica viajera del cuento más breve de las *Historias fantásticas*: “La pasajera de primera clase”. La narradora asume que otros viajantes como ella, pasajeros de primera, se exponen por las noches a la posibilidad de ser arrojados por la borda, a cuenta de algunos pasajeros de segunda, a esa oscuridad del mar “poblado por los terroríficos monstruos de nuestra imaginación” (2015, 377). En el relato de la dama se aprecia su deseo apenas reprimido por contarse entre uno de aquellos polvorientos ricachones lanzados al mar de la creación artística, a ese mar en el que se puede llegar a nado a islas pobladas de fantasmas, a nuevos mundos, plurales e idénticos, y en el que yacen, en lo profundo, las imágenes de una recreación de la razón y el destino del hombre.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En su prólogo a *La invención de Morel*, Borges anuncia que la solución del enigma propuesto por Bioy en su novela puede lograrse mediante “la alucinación” y “el símbolo”. Las dos primeras partes de este análisis han querido vincularse a los fenómenos que atañen a lo sobrenatural y lo fantástico, respectivamente, fenómenos que pueden interpretarse como la presencia de agentes invisibles que son imaginarios o inexplicables; la tercera parte, por su relación directa con la creación artística expuesta en las narraciones de Bioy, se manifiesta en las singularidades ya reveladas a propósito del símbolo. Queda así descrita nuestra particular visión de la literatura fantástica entendida por el autor argentino a partir del triple eje, propuesto por Bernardo Ruiz (1976), constituido por el hombre, su razón y el destino.

No obstante, es importante recordar que tanto para Borges como para Bioy Casares las fronteras entre los géneros literarios estaban mucho más que difuminadas, por no decir casi inexistentes, y que la literatura fantástica que aquí hemos estudiado debe también comprenderse a partir de la influencia de la novela policial en el arte narrativo cultivado por ambos escritores. Aunque sobre este particular la crítica ha sido también pródiga, y que Bioy, en colaboración con Borges, participara en varios proyectos de literatura policiaca —de los cuales la creación de Bustos Domecq es solo uno de los más conocidos y estudiados—, sería interesante considerar cómo es posible yuxtaponer ambos géneros narrativos siguiendo las obras del artífice de “La trama celeste” a partir de un denominador común: el efecto sorpresa. Entendida así, en estos términos, se recordará una vez más que el dúo de creadores argentinos consideraba que sus creaciones se destinaban a “lectores intelectuales”. La literatura de Bioy Casares podría definirse como un juego especular en el que se ven reflejadas las pasiones e inquietudes de su autor, dispersas en los haces infinitos provocados por esos espejos venecianos que han sido y son los lectores que se sumergen en una obra construida a la manera de un puzzle con el fin de encontrar un sentido o, en el mejor de los casos, una feliz elucidación. 🌀

Lista de referencias

- Bioy Casares, Adolfo. 1996 [1940]. “Introducción”. En Jorge *Antología de la literatura fantástica*, editado por Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Barcelona: Edhasa.
- . 2001 [1972]. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza.
- . 2015 [1976]. *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.
- Caillois, Roger. 1965. *Au cœur du fantastique*. París: Gallimard.
- Monges, Hebe. 2008 [1987]. “Introducción, notas y propuestas de trabajo”. En Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Colihue.
- Ruiz, Bernardo. 2003 [1976]. *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. Ciudad de México: Sociedad General de Escritores de México [edición digitalizada].
- Toro, Alfonso de. 2002. “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual”. En *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, editado por Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni. Fráncfort: Vervuert: 135-55.
- Vax, Louis. 1970. *L'art et la littérature fantastique*. París: Presses Universitaires de France.

Resistencia y subversión en los modelos narrativos de Solange Rodríguez Pappe

*Resistance and Subversion in Solange Rodríguez
Pappe's Narrative Models*

MANUEL MEDINA

University of Louisville
Louisville, Estados Unidos
manuel.medina@louisville.edu
<https://orcid.org/0000-0001-9618-3822>

Artículo de investigación

[https://doi.org/ 10.32719/13900102.2023.53.6](https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.6)

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente trabajo estudia cuentos de la colección *La bondad de los extraños* (2014), de Solange Rodríguez Pappe. Propone que la obra de la escritora guayaquileña se coloca en espacios intermedios de los esquemas de contar para desde allí resistir a la tradición al mismo tiempo que se nutre de sus logros para proponer maneras que renuevan y avanzan los patrones establecidos. El trabajo emplea un marco teórico basado en los emulados de la crítica de la ciencia ficción desde un acercamiento muy inclusivo que permite resaltar la amplitud y extensión de la manera de escribir de Solange Rodríguez Pappe.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Solange Rodríguez Pappe, cuento, resistencia, ruptura, tradición, distopía, ciencia ficción.

ABSTRACT

This paper studies short stories from the collection *La bondad de los extraños* (2014) by Solange Rodríguez Pappe. It places the work of this Ecuadorian writer in the in-between spaces of traditional and subversive narrative models from where she operates to propose innovate ways of telling stories. This essay uses a theoretical framework based on science fiction cultural studies that allows highlighting the breadth and depth of the scope of Solange Rodríguez Pappe's writing.

KEYWORDS: Ecuador, Solange Rodríguez Pappe, story, resistance, ruptura, tradition, distopia, science fiction.

JUNTO A GABRIELA Alemán, Mónica Ojeda Franco y Leonardo Valencia, entre otros contados autores, Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976) se ha constituido en referente de la literatura ecuatoriana ultratemporánea. La autora ha publicado una decena de colecciones de cuentos que incluyen *Tinta sangre* (2000), *Dracofilia* (2005), *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas* (2010), *La bondad de los extraños* (2014), *Caja de magia* (2015), *Episodio aberrante* (2016), *Levitaciones* (2017), *La primera vez que vi un fantasma* (2018) y el más reciente *De un mundo raro* (2021).

Ganadora del premio nacional Joaquín Gallegos Lara al mejor libro de cuentos del año 2010, su obra consta en antologías de narrativa latinoamericana. Su inclusión en *The Valancourt Book of World Horror Stories* sirve como ejemplo de su relevancia en el ámbito global. La antología adoptó como patrón editorial incluir destacadas obras de ciencia ficción creando un espacio para voces que circulan con menos alcance, pero cuya calidad estética las coloca a la par con autores más conocidos por vivir en mercados más accesibles (Jenkins y Cagle 2020, 11-3). Su inclusión la ha colocado entre las escritoras más destacadas del género y afirmado su

calidad como narradora de gran calibre. Leonardo Valencia (2022) en su reseña “Rodríguez Pappe y la melancolía del asombro” agrega su elogio al talento artístico de Solange Rodríguez:

Es la escritora de cuentos más prolífica de Ecuador, y si me apuran podría decir de cualquier sitio. Pero esto no debería asombrar, sino la capacidad de asombro que tiene ella como escritora. Sus historias rondan muchos registros y temáticas, donde destaca el aspecto fantástico, una cierta oscuridad de mundos inauditos que debería recordar la gradación ineludible entre fantasma, fantástico y ciencia ficción.

El presente texto se centra en la colección de cuentos *La bondad de los extraños* y se concentra en los cuentos “¿Qué hace una chica como tú en un lugar como este?”, “El peor apocalipsis”, “Confeti en el cielo” y “Autodiagnóstico”, para incorporarse en esta conversación cultural sobre los modelos narrativos innovadores de Solange Rodríguez Pappe. Se propone que la obra de la escritora guayaquileña se coloca en espacios intermedios de los esquemas de contar para, desde allí, resistir a la tradición al mismo tiempo que se nutre de sus logros para proponer maneras que renuevan y avanzan los patrones establecidos. El trabajo emplea un marco teórico basado en los emulados de la crítica de la ciencia ficción desde un acercamiento muy inclusivo que permite resaltar la amplitud y extensión de la manera de escribir de Solange Rodríguez Pappe. En su singular modelo narrativo, Rodríguez Pappe utiliza la ficción para entregar textos que le ayudan a tomar una actitud crítica que impacta mucho más al lector por crear mundos a partir de espacios insertados en territorios que operan bajo su propia lógica, que dificultan la labor de asignarle etiquetas o ubicarla fácilmente dentro de subgéneros literarios. Incluso en sus originales incursiones en la ciencia ficción, se percibe que deambula entre espacios de diferentes estilos de narrar. En general, sus cuentos crean anticipación en el lector, los premia con finales inesperados que resisten y renuevan los patrones tradicionales de estructurar la presentación de historias. Ordinariamente, se trata de una estética de resistencia que le sirve de brújula porque constantemente subvierte la tradición, como lo confirma Marcelo Báez Meza en la contraportada de *Levitaciones*:

Su apuesta es evitar el peso de lo convencional, empujando al lector al abismo de lo insospechado. No lo hace desde la ciencia o la religión, desde la mecánica cuántica o los ritos chamánicos. La escritura flota

entre temas cotidianos, amorosos y eruditos, en textos de aparente levedad pero que siempre ocultan más de lo que enseñan. (Rodríguez Pappe 2019)

Su uso del humor en ocasiones nos recuerda a Gilda Holst por depender del ataque al lector con desenlaces insospechados. Como estudiosa y profesora de literatura, Solange Rodríguez se coloca dentro de la inevitable conversación cultural fraguada entre escritores con similares credenciales cuyo dominio de los artificios narrativos le permite resistir, innovar y empujar los límites de diferentes géneros. Las dedicatorias de sus cuentos se leen como abierto homenaje a los escritores que aprecia, imita o emula. Marcelo Báez los lee como una manera de alejarse de la tradición patriarcal y enfatizar su predilección por la obra de mujeres cuya producción literaria se alcanza o sobrepasa la de escritores a los que ordinariamente se alaba (Báez Meza 2019, 149). Menciona cómo en la alusión a narradores masculinos se los conecta con referencias a dinosaurios, por ejemplo. Cita específicamente el caso del texto que menciona al “Hotel Tradición” que cae por el “peso histórico de haber recibido a celebridades que lograron escribir obras maestras” (149). La narradora se pinta como la esperanza de la literatura para escapar del peso ancestral de lo clásico: “La voz narrativa femenina renta el cuarto con la intención de escribir ‘la gran obra literaria que mi país espera desde 1950 porque soy la esperanza que no pudieron ser otras mujeres y otros hombres’” (149). Báez cita la múltiples maneras en que la narradora sugiere que las mujeres representan la opción del futuro para romper el peso abrumador y de encadenamiento de la tradición: “Esa *mise en scene* de Rodríguez Pappe trata de evitar el peso de lo convencional, rompiendo patriarcalismos inútiles, empujando al lector al abismo de lo insospechado” (150).

Báez cierra su reseña con un comentario que conlleva una significativa clave para entender la naturaleza en constante cambio de su estilo narrativo: “No lo hace desde la ciencia o la religión, desde la mecánica cuántica o los ritos chamánicos” (150). Resume las características de los patrones narrativos de *La bondad de los extraños* en que los cuentos se destacan por su abrumadora variedad, que no permite encasillarlos en los modelos clásicos. Por ejemplo, Alicia Ortega (2014), en su reseña sobre estos cuentos, nota la variedad y extensión del proyecto que podría pertenecer a lo fantástico, pero al que Solange Rodríguez le da un acento femenino y que se puede interpretar como la parte innovadora del proyecto:

En la escritura de Solange se advierte la irrupción de lo fantástico en medio de una realidad con marcas de una subjetividad femenina; construye personajes femeninos atravesados por la certeza de no poder ser mujer de una sola manera. Dado que los cuentos fantásticos son portadores de un sentido metafórico, intuimos que la pregunta por la condición femenina, en clave fantástica, se convierte en instancia dinamizadora de este proyecto de escritura.

En la conclusión de su artículo, Ortega recalca la naturaleza fantástica de los cuentos al mismo tiempo que anota su diversidad con una lista que podría servir como nota de pie de página para contextualizar su declaración sobre el libro:

En suma, *La bondad de los extraños* es un libro de relatos fantásticos, de amplio registro y diverso aliento. La autora revela un oficio que sorprende y cautiva al lector en el encuentro con lo inesperado. El libro cifra muchas cosas: mujeres subterráneas, ciudades postapocalípticas, pequeñas mujeres que trepan fascinadas por un falo, extrañas colecciones, cacerías sangrientas, viajeros de armarios, locas enfurecidas de amor; un fascinante y rico universo que invita a perderse en él.

Efectivamente, los cuentos de la colección se destacan por la presencia de esa “subjetividad femenina” que indican Ortega y Báez, aunque se refiere a *Levitaciones* en vez de *La bondad de los extraños*. Además de la presencia de lo fantástico, se observan características de la amplia gama de manifestaciones de la ciencia ficción, tales como distopía, utopía, apocalipsis y posapocalipsis que permiten interpretaciones usando marcos teóricos afines como el poshumanismo y lo antropoceno, para citar solo dos. En su base, la ciencia ficción por definición abarca textos que simultáneamente entretienen y ofrecen posibilidades alternas que acontecen en escenarios que no se parecen a los espacios que tradicionalmente presumimos como comunes o habituales. Narra tramas basadas en la ciencia y su extrapolación en una época futura (Roberts 2000, 31). Samuel Delany (1994) lo percibe como un género simbolista porque busca “representar” el mundo en vez de “reproducirlo” (123). La lista de ciencia ficción ecuatoriana se destaca precisamente por limitarse a un pequeño corpus que asimismo ha recibido poca atención de parte de la crítica. Sin embargo, Iván Rodrigo Mendizábal, crítico y autor de obras de ciencia ficción, expone que en los últimos años se percibe un incremento en la publicación de ciencia ficción por autores reconocidos como Gabriela Alemán, Erwin Buendía, Santiago

Páez y Solange Rodríguez Pappe. Este auge se puede explicar como un afán de los escritores de valerse del modelo narrativo de la ciencia ficción para resistir los sistemas de control a través de la ideología estética.

Terry Eagleton (1988) en “The Ideology of the Aesthetics” demuestra que las normas estéticas de determinado momento siempre han servido para validar el orden político establecido:

What happens, in the early development of the bourgeoisie, is that its own secularizing material activities bring into increasing question the very metaphysical values it urgently needs to validate its own political order. The birth of the aesthetic is in part a consequence of this contradiction.

Lo que sucede, en el desarrollo temprano de la burguesía, es que sus propias actividades materiales secularizadoras cuestionan cada vez más los mismos valores metafísicos que necesita con urgencia para validar su propio orden político. El nacimiento de la estética es en parte consecuencia de esta contradicción. (338)

Michel Foucault denomina como discurso a estas estructuras de poder que controlan por medio de reglas de exclusión y prohibición; expone que esas limitaciones se extienden a la libertad de expresarnos, lo que se incluye o rechaza (la diferencia y definición entre locura y cordura), y lo que se define y acepta como verdad y falsedad. Foucault explica que estas prohibiciones se interrelacionan, refuerzan y se complementan formando una compleja red (Foucault y Sheridan 1972, 216-7). Consecuentemente, la ideología de la narrativa de Rodríguez Pappe representa una subversión a la estética del discurso establecido, tal como lo anotan Báez y Ortega en la discusión ya mencionada. Sus cuentos resaltan como un enunciado que de manera sutil protesta contra las reglas de exclusión y prohibición de las estructuras de control vigentes. La estética de la escritora se alinea con una ideología liberal que defiende cambios por el bien común, pero sin que se despoje al individuo de sus derechos.

“¿Qué hace una chica como tú, en un lugar como este?”, cabe dentro de esta propuesta estética. En su plano más básico califica como una obra de ciencia ficción que cuenta tramas basadas en la ciencia y su extrapolación en una época futura (Roberts 2000, 31). Por ende, posee los elementos clásicos del género: Acontece en un tiempo futuro en un período postapocalíptico y distópico cuando los seres humanos tienen mala fama y deben disfrazarse para poder movilizarse entre galaxias. Los proteicos,

los energéticos o los polimórficos que han tomado posesión de la galaxia los persiguen, someten y controlan por completo: “El problema de ser humano y también agente viajero es la mala popularidad que tiene nuestra especie, por eso debemos usar trajes falsos para tomar cruceros espaciales. Desde la gran peste, no éramos precisamente la especie más querida de la Vía Láctea” (Rodríguez Pappe 2014, 65).

Los humanos deben vacunarse antes de que se les permita compartir los espacios con los demás miembros del imperio ORBICOP. Les han impuesto reglas que les dictan cómo deben comportarse en público. Se les ha prohibido liberar olores, reírse a carcajadas y deben bañarse tres veces al día. Las bacterias humanas sirven para crear armas de destrucción masiva y por tanto poseen mucho valor en la galaxia: “Visto desde ese ángulo, hemos resultado ser una raza perniciosa, devastadora y prolífica” (67). El imperio opera bajo una ideología conservadora y ha impuesto leyes para el beneficio de los habitantes de la galaxia y mantener el orden. Se permite lo que la oposición podría nombrar violaciones o restricciones completas de los derechos de ciertos grupos. Se acepta a los humanos porque el imperio se beneficia de su trabajo y más que nada de su composición químico-biológica. Se han adoptado reglas de exclusión y prohibición que les permiten movilizarse dentro del discurso sin recibir represalias. Estas reglas se pueden resumir en que deben rehusarse, precisamente, a actuar como humanos.

La estructura de la historia se apega a los postulados de la crítica marxista por su mensaje antiimperialista que aboga y alaba una liberación de seres a los que se ha esclavizado y restringido dentro de un imperio. El mensaje del cuento hace eco del artículo “Progress versus Utopia”, de Frederic Jameson (1982), en el que clasifica como totalidad negativa a la ciencia ficción que se encarga de estos acercamientos en contra del sistema establecido o los organismos de control. Jameson adopta la posición que la ciencia ficción simplemente desplaza a una época futura o a un mundo distante los problemas de relaciones humanas provocadas por el capitalismo:

That particular Utopian future has in other words turned out to have been merely the future of one moment of what is now our own past. Yet, even if this is the case, it might at best signal a transformation in the historical function of present-day SF.

En otras palabras, ese futuro utópico concreto ha resultado ser simplemente el futuro de un momento de lo que ahora es nuestro propio

pasado. Sin embargo, incluso si este es el caso, como mucho podría señalar una transformación en la función histórica de la SF actual". (Jameson 1982, 151)

Declara que, en su mejor esfuerzo, las obras sobresalientes de ciencia ficción nos demuestran que carecemos de la habilidad para inventar o imaginar un sistema socioeconómico que no dependa del trabajo de los más débiles (en términos económicos) para el beneficio de los que controlan las riquezas. Los escritores de ciencia ficción no pueden inventar una utopía, solo pintar mundos distópicos en otros lugares:

For the apparent realism, or representationality, of SF has concealed another, far more complex temporal structure: not to give us "images" of the future-whatever such images might mean for a reader who will necessarily predecease their "materialization"—but rather to defamiliarize and restructure our experience of our own present, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization.

Porque el realismo aparente, o la representatividad, de la SF ha ocultado otra estructura temporal mucho más compleja: no para darnos "imágenes" del futuro —cualquiera que sea el significado de esas imágenes para un lector que necesariamente precederá a su "materialización" sino para desfamiliarizar y reestructurar nuestra experiencia de nuestro propio presente, y hacerlo de formas específicas distintas de todas las demás formas de desfamiliarización. (151)

El cuento desfamiliariza (una característica de la ciencia ficción) la situación, pero Jameson propondría que se trata de una situación ya conocida, presentada en otro espacio.

Si bien, "¿Qué hace una chica como tú en un lugar como este?" no puede crear un mundo sin imperios, se esfuerza por emitir un mensaje de resistencia al poder establecido. El cuento sobresale por tratarse de una serie de actos subversivos que literalmente terminan con una explosión. El narrador, desde el comienzo, relata los problemas que enfrentan los seres humanos a partir de que cayó su imperio y la historia se concentra en dar detalles del mundo distópico caracterizado por la miseria, opresión, enfermedades y hacinamiento en que se deben desenvolver. No obstante, desde el comienzo del cuento el narrador/protagonista comete el acto subversivo de desobedecer las normas porque sabe que posee ese poder y el imperio por más que lo intente simplemente no lo puede controlar. El cuento muestra lo absurdo de las leyes de control que dictan que se des-

precia por su mera condición innata, que se le demanda que oculte para el bienestar de los que han heredado el control de la sociedad. Nótese en la cita que emplea el término “humano” como un insulto que describe el temor que siente porque reconoce el peligro que representa la estructura biológica humana que puede terminar con su vida:

El poliformo que estaba delante de mí en la hilera giró y me miró con ojos amarillos resumiendo “humano” dijo con un chasquido viscoso de sus valvas [...] Pero el narrador socava el sistema y actúa en contra de lo que se le asigna: “nada podían hacer ni el tinte verdoso ni la Corteza cuidadosamente adherida centímetro a centímetro sobre mi piel para cubrir mis respuestas hormonales ni mi risa nerviosa. (Rodríguez Pappe 2014, 65)

El cuento culmina otro acto de resistencia de mayor envergadura que demuestra que el imperio en realidad carece de la capacidad de ejercer control sobre los seres humanos que no pueden abandonar su esencia biológica para evitar contaminar a los poliformos. El narrador seduce a una humana e inducidos por la pasión propia de su grupo, se tocan la piel lo que provoca una alteración del orden establecido:

[La fila] ya lanzaba voces guturales y alaridos porque dos humanos se habían tocado y sus bacterias, sus peligrosas bacterias empezaban a reproducirse de manera parasexual, conjugándose y bipartiéndose hasta posiblemente infectar la estrella y esa parte de la galaxia. [...] dando saltos para ponerse a salvo de nuestro nefasto encuentro, y ni la voz neutra de uno de los vigilantes del ORBICOP que intentaba poner orden desde los parlantes pudo tranquilizar el pavor general porque de nuestro contacto nacieran millones de bebés humanos. (71)

“¿Qué hace una chica como tú, en un lugar como este?” propone que un imperio extraterrestre puede conquistar, pero no controlar. El mecanismo de control del poder carece de la habilidad de restringir ni la pasión ni el deseo sexual, presentes solo en los humanos. Estos dos seres que vivían bajo estricta represión se tocan y este acto provoca la regeneración y reivindicación de la especie humana. Termina con un mensaje de esperanza; se alcanzará la libertad luchando contra el imperio que los ha dominado. Siguiendo la alegoría de nuestra lectura podemos conectarlo con la atmósfera que reina entre intelectuales, artistas y creadores que sufren al implantar leyes diseñadas para restringir el proceso creativo. Aunque el

mensaje por extensión se aplica a todos los sistemas de gobierno y organismos de control que dictan normas que rigen sistemas institucionalizados tales como el racismo, la discriminación y el abuso del poder. El párrafo final cuenta una victoria, aunque parcial, de estos seres humanos que dan rienda suelta a su naturaleza carnal y sobrepasan el control del imperio:

Ella alzó su rostro de piedra y, por la forma alargada que tomaron sus ojos tras la falsa máscara de cal, me sonrió. Antes de que vinieran guardas estelares y médicos a someternos a un coctel intensivo de vacunas y enjuagues de alcohol que retrasarían nuestros vuelos y planes por quizás un par de años; juro que esa extraña soltó una risa suave y sonó como la mejor música que podía haber escuchado en la vida, mucho mejor que la “sinfonía estelar” a la que el ORBICOP aconsejaba estar atento. Muchísimo, muchísimo mejor. (71)

Volviendo a las afirmaciones de Jameson (1982) sobre el rol de la ciencia ficción y su relevancia al pintar mundos que rápidamente se convierten en realidad en nuestras vidas (151), simplemente predicen el futuro que llega y rápidamente se transforma en un pasado. Los paralelismos con las leyes adoptadas, adaptadas e impuestas para lidiar con las consecuencias letales del COVID-19 por ciertos gobiernos evocan las medidas del ficticio ORBICOP que Solange Rodríguez ya había imaginado en su colección de 2014. Inventa o predice las circunstancias vividas durante la pandemia del COVID-19. Las relaciones cotidianas entre los seres humanos se volvieron afectadas por el riesgo que representa la cercanía de una persona que pudo haberse contaminado. Las reglas de control de diseño de espacios, a menudo reacondicionados para evitar la contaminación, revolvió alrededor del objetivo común de controlar la contaminación masiva y evitar muertes masivas. El tacto humano se tornó un acto prohibido y letal, tal como en el mundo del cuento en que la emisión de fluidos y olores humanos ponían en riesgo de exterminio a la sociedad de ORBICOP.

La otra vertiente de los cuentos de Rodríguez se refiere a la presentación de mundos apocalípticos o posapocalípticos que se convirtieron brevemente en tema-tendencia de escritores. Por ejemplo, Jorge Velasco Mackenzie en *Ríos de sombras* narra la inundación de Guayaquil en un tiempo futuro en que los personajes aparecen como zombis o fantasmas que intentan reconstruirla o salvarse. Rodríguez Pappé (2014) en su brevísimo cuento “El peor apocalipsis” narra lo que ocurre después de que arcángeles suenan la trompeta indicando el principio del fin, sucede lo peor y menos esperado:

Pero hay una conjetura sobre el fin del mundo aún más aterradora. Sus teóricos sostienen que no sucederá absolutamente nada, que el hombre y su espacio sufrirán de un apocalipsis donde el estado de las cosas permanecerá tal cual lo percibimos, sin progresión ni contraste, inamovible por los siglos de los siglos. (127)

Este cuento breve ilustra el talento estético de Solange Rodríguez por su manera de presentar sus historias. El desenlace de “El peor apocalipsis” resalta como magistral por la manera en que subvierte el género de la ciencia ficción. El cuento parte de la alusión a “La escatología bíblica”, que representa entre las religiones cristianas la motivación de llevar vidas apegadas a un código moral, porque eventualmente los seres humanos tendrán que rendir cuentas a su creador. Se refiere al momento catastrófico en que después de la llegada de Cristo habrá una destrucción total que precederá a una renovación de la Tierra y el comienzo de un milenio en que reinará la paz y armonía entre los que han resucitado luego de la destrucción que ocurrirá después de la segunda venida del mesías:

The word “eschatology” comes from the Greek word *eschatos*, which mean “last” Eschatology is this the stud of the final end of things, the ultimate resolution of the entire creation. [...] Personal eschatology concerns the final state of individual persons and what will become of them at the end of time.

La palabra “escatología” viene de la palabra griega *eschatos*, que significa “último”. La escatología es el estudio del final de las cosas, la resolución última de toda la creación. [...] La escatología personal se refiere al estado final de las personas individuales y a lo que será de ellas al final de los tiempos. (Walls 2010, 4)

En términos de la teología cristiana, sin un fin escatológico, la noción de la resurrección de Cristo y su rol dentro de las religiones cristianas pierde su noción. Representa la esperanza que nutre las vidas de las personas que dependen de ella para soportar el sufrimiento de este estado terrenal:

For our world, though fallen, was originally a gift from an infinitely powerful and loving Creator who has redeemed it and promised to restore it as the perfect gift it was intended to be.

Porque nuestro mundo, aunque caído, fue originalmente un regalo de un Creador infinitamente poderoso y amoroso que lo ha redimido y ha prometido restaurarlo como el regalo perfecto que estaba destinado a ser. (6)

Solange Rodríguez se imagina un fin escatológico con repercusiones que invierten la naturaleza de un concepto teológico que representa la fundación de teorías como el fatalismo y que se ha empleado por siglos como elemento esencial para que opere la brújula moral de los cristianos. El sufrimiento en este mundo representa una mayor recompensa en el futuro. El mensaje novedoso de Rodríguez propone una situación que no se puede imaginar porque no cabe dentro de las opciones. En general, la ficción se concentra en la vida en mundos posapocalípticos que surgen a raíz de una destrucción. Se reemplaza la llegada de Cristo con una destrucción masiva provocada por los seres humanos, como una bomba atómica, por ejemplo. Solange Rodríguez se imagina lo opuesto. La amenaza más terrible del apocalipsis la constituye una inercia eterna en que los moderadores sirvan en condena perpetua de vivir en el presente actual sin esperanza de que nadie cambie. La alegoría o el referente del cuento podría interpretarse como el estado presente de un país en que las condiciones socioeconómicas se vuelven deplorables. El castigo representa vivir sin la esperanza de un cambio porque todo permanecerá estático y se ha adoptado esa condición como una “nueva normalidad”.

Aunque “Autodiagnóstico” no cabe dentro de las definiciones de ciencia ficción, depende de dos características de textos que limitan sus bordes. En *Metamorphoses of Science Fiction*, Darko Suvin (1979) presenta una serie de ideas que han permanecido como centrales en la ciencia ficción, y el extrañamiento cognitivo (*Cognitive estrangement*) aparece primero en la lista. Se refiere a la manera en que los escritores de ciencia ficción transforman lo familiar en un evento que se perfila como raro o extraño. El concepto se asemeja a la desfamiliarización de los formalistas rusos, pero se diferencia por involucrar elementos de la ciencia ficción: la situación familiar (es decir, naturalizada) se extrapola racionalmente para revelar sus normas y premisas ocultas (13).

La historia comienza con una declaración del protagonista/narrador: “Tras la segunda operación me dieron la noticia de que no iba a volver a caminar. El desastre siempre alcanza para todos y una parte de mí se tranquilizó: ya había cumplido con mi cuota de desastres en esta vida” (9). El tono casual con el que la protagonista inicia la narración invita al lector a conocer más detalles sobre su situación actual, pero manipula la entrega de información para que el lector preste total atención a los detalles necesarios para satisfacer su deseo narrativo al culminar de leer la historia.

En “Autodiagnóstico”, la protagonista, una paciente de un hospital, observa cómo los enfermos que yacían a su lado empiezan a morir. Observa cómo los médicos de planta, los médicos residentes y los enfermeros evitan lidiar con cuerpos inertes para evitar reconocer su propia fragilidad y temporalidad. Se asigna al siguiente turno la tarea de procesar los cadáveres colocándolos en un lado de la sala. Por equivocación, a la protagonista la dejan entre los muertos:

Una vez, me desperté y estaba del lado de los muertos. Me había quedado tan quieta, tan quieta que algún estudiante de Medicina, de esos que abundan en los hospitales públicos y meten mano en todo, había dado por sentado que ya estaba muerta y me colocó en el lado más lejano del salón, entre los otros cadáveres de verdad. (Rodríguez Pappe 2014, 11)

Esta situación provoca un conflicto existencial en ella, porque rodeada de tanta muerte y enfermedad decide morir por voluntad propia, simplemente deseando hacerlo:

Pensé, estando del lado de los difuntos, que la muerte era una voluntad. Así como hay gente que dice que hay que echarle ganas a la vida —eso repetían mucho los familiares de un parapléjico apostado frente a mí en la sala común—, yo entendía que también se podía echarle ganas a la muerte. (12)

Prefiere la muerte a la vida que lleva y escoge terminar con su vida con solo escoger acabar así sus días. La situación provoca desconcierto entre los médicos que intentan diagnosticarla sin éxito. Hasta que una médica eventualmente le atina: “A veces la muerte es una voluntad”, sentenció una voz femenina. Entonces yo abrí los ojos deslumbrada porque creía exactamente lo mismo que ella había dicho” (13).

El cuento resalta como un comentario muy agudo sobre los roles y patrones de conducta de enfermos avanzados próximos a fallecer y de las reacciones de sus familiares. Las situaciones presentadas provocan risas por los comentarios inesperados de la protagonista. Las escenas desfamiliarizan las reacciones que se espera en estos casos y eso sobresale como novedoso. Este texto de Rodríguez se destaca por trivializar momentos serios pero que esconden el verdadero propósito del cuento: hacer que se reflexione sobre el fin de la vida de cadáveres que se deterioran y cuyo

próximo destino es el fin de su ciclo vital. El cuento invita a reflexionar sobre el proceso de sobrellevar estos episodios que provocan respuestas diferentes en cada individuo, tanto los que van a morir como sus futuros deudos. La protagonista vacila en ofrecer noticias de su mejoría porque no quiere afectar el ánimo de sus familiares que ya cuentan con su partida:

De madrugada hice el intento de flexionar las piernas por primera vez y tuve éxito: las estiré y volví a recogerlas docenas de veces pensando cómo iba a dar la noticia al médico y a mi familia. Ya se sabe lo malgeniada que se pone la gente cuando se ha hecho una idea de la vida y se la cambian. (13)

Su compañero de cuarto oculta su mejoría porque quiere estirar lo más posible el recibir las atenciones de sus familiares:

“¿Y tú por qué no les dices que puedes hablar?”. “No sé”, me replicó; tenía una voz bella: clara y poderosa, que se apreciaba mejor en la oscuridad. “Nunca se han tomado demasiadas molestias conmigo, y ahora verlos atareados y furibundos es divertido. (13)

En un intercambio con su marido, se nota que le molesta que se vaya mejorando porque esto interfiere con lo que ha empezado a planear: una vida nueva sin ella. La única comunicación genuina ocurre entre ella y su compañero de sala, con quien se entiende porque atraviesan la similar condición de encontrarse al final de su período de vida y deben lidiar con todas las consecuencias colaterales que conlleva el asunto. Al final parte del hospital, en una escena que podría interpretarse que finalmente muere y pasa a un limbo en el que sigue interactuando con los demás (médicos y enfermeras), por eso camina y siente raros los pies. La otra opción, la que favorece la versión literal, indica que, efectivamente, se marcha: “Al final gané yo y pude seguir, mucho más tranquila, hasta la puerta donde la enfermera de guardia dormía. Antes de salir de la sala, apagué el televisor” (17).

La historia le permite a Solange Rodríguez invitar al lector a reflexionar sobre una situación cotidiana que se la presenta desde una perspectiva diferente: la de enfermos casi desahuciados que se focalizan en el mundo de los familiares que empiezan a hacerse a la idea de su inminente fallecimiento. Generalmente, la ficción se centra en las reacciones de los familiares al mirar a los que se preparan para morir. Solange Rodríguez le imparte al cuento su característico humor que depende de la exageración

de las escenas que expone más que de los elementos chistosos de las mismas.

En resumen, la ficción de Rodríguez Pappe explora las posibilidades ilimitadas que ofrece la ciencia ficción respecto a la existencia de vida en sociedades alternativas, en lugares que difieren de la realidad conocida como normal en nuestras sociedades. La narrativa de Solange Rodríguez se destaca por su apuesta a experimentar, no tanto con la forma narrativa como en artificioosamente manejar las historias contadas, estructuradas y presentadas para divertir, escandalizar, provocar y causar reflexión. Su obra le apuesta a subvertir y resistir a los modelos tradicionales de narrar. Sus cuentos parten de los modelos clásicos, incluso de los de la ciencia ficción, para alterar el orden establecido, tanto las formas, estructuras y el contenido de las historias. Todas invierten, alteran o modifican los patrones acostumbrados para ofrecer escenas, personajes y finales inesperados que se quedan con el lector. El humor, del que depende Rodríguez para impactar con el efecto que provoca, se basa en lo raro e inusual de las situaciones que cuenta. Las historias tienen un ritmo que hace que los lectores sigan leyendo no solo para conocer el final de la historia (la coherencia final), sino por la fascinación casi mágica que provoca la experiencia de lectura. Mezcla magistralmente distintos códigos con el fin de captar toda la atención del lector. 🌟

Lista de referencias

- Báez Mesa, Marcelo. 2019. "Reseña de *Levitaciones* de Solange Rodríguez Pappe". *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 46: 149-50.
- Delany, Samuel R. 1994. *Flight from Nevéron* [Middletown]. Hanover: Wesleyan University Press / University Press of New England.
- Eagleton, Terry. 1988. "The Ideology of the Aesthetic". *Poetics Today* 9 (2): 327-38.
- Foucault, Michel, y Alan Sheridan. 1972. *The archaeology of knowledge & The discourse on language*. Nueva York: Pantheon Books.
- Jameson, Fredric. 1982. "Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?". *Science Fiction Studies* 9 (2): 147-58. <http://www.jstor.org/stable/4239476>.
- Jenkins, James D., y Ryan Cagle. 2020. *The Valancourt book of world horror stories*. Vol. 1, 2 vols. Richmond: Valancourt Books.

- Ortega, Alicia. 2014. “Reseña de *La bondad de los extraños* de Solange Rodríguez Pappe”. *Cartón Piedra*, diario *El Telégrafo*, 15 de septiembre. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-bondad-de-los-extranos-de-solange-rodriguez>.
- Roberts, Adam. 2000. *Science fiction*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Rodríguez Pappe, Solange. 2014. *La bondad de los extraños* [Guayaquil]: Ediciones Antropófago / Cadáver Exquisito Ediciones.
- . 2019. *Levitaciones*. Guayaquil: Micrópolis.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Valencia, Leonardo. 2022. “Rodríguez Pappe y la melancolía del asombro”. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/opinion/columnistas/rodriguez-pappe-y-la-melancolia-del-asombro-nota/>.
- Walls, Jerry L. 2010. *The Oxford handbook of eschatology. Oxford handbooks*. Nueva York: Oxford University Press.

DE LA ESCENA

contemporánea

Ayllu: tensiones en la literatura y la política en los Andes

Ayllu: Tensions in the Literature and Politics of the Andes

BETTY AGUIRRE-MAIER

University of Utah
Salt Lake City, Estados Unidos
bbde.maier@utah.edu
<https://orcid.org/0000-0001-9050-711X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.7>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 1 de abril de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este ensayo explora el concepto andino de *ayllu*, su importancia, función y evolución en el campo de la literatura, la cultura, la política, la antropología y la sociología. El escritor Inca Garcilaso de la Vega nos da una clara idea del significado de este concepto en *Comentarios reales* (1609) como filosofía comunitaria y la importancia que tuvo en el período de la conquista. No obstante, este estudio busca ampliar el conocimiento que tenemos hasta ahora de este concepto y generar una discusión que amplíe el concepto más allá del campo de la etnografía o la antropología. El concepto de *ayllu* ha tocado todos los espacios de la vida de los pueblos originarios en los Andes, especialmente en Ecuador, Bolivia y Perú, y se lo ha visto representado en la literatura *indigenista* que, además, impulsó el Primer Congreso Indigenista Interamericano en 1940, políticas públicas educativas, culturales, de salud, etc., en todos los países involucrados, y ha sido también el eje de políticas gubernamentales como el *sumak kawsay* en Ecuador y el *sumaq qamaña* en Bolivia. Hoy, el concepto *ayllu* continúa generando discusiones en torno a la cultura, la política y la educación, por lo que es un tema que debe ser de permanente análisis en el espacio académico y cultural.

PALABRAS CLAVE: literatura, cultura, política, antropología, sociología, comunidad, filosofía, Andes, indigenismo, educación.

ABSTRACT

This essay explores the Andean concept of *ayllu*, its importance, function and evolution in the fields of literature, culture, politics, anthropology and sociology. The writer Inca Garcilaso de la Vega gives us a clear idea of the meaning of this concept in *Comentarios reales* (1609) as a communitarian philosophy and the importance it had in the period of the Conquest. However, this study seeks to broaden the knowledge we so far have of this concept and generate a discussion to expand the concept beyond the field of ethnography or anthropology. The concept of *ayllu* has touched all spheres of life of Indigenous peoples in the Andes, especially in Ecuador, Bolivia and Peru, and has been represented in indigenist literature, which also prompted the First Inter-American Indigenist Congress in 1940, public policies on education, culture, health, etc., in all the countries involved, and has also been the axis of government policies such as *sumak kawsay* in Ecuador and *sumaq qamaña* in Bolivia. Today, the concept of *ayllu* continues to generate discussions around culture, politics and education, making it a topic that should be permanently analyzed in academic and cultural spaces.

KEYWORDS: literature, culture, politics, anthropology, sociology, community, philosophy, Andes, indigenism, education.

EN UNO DE LOS apartados de *Comentarios Reales* (1609), “Abastecimiento y mendicidad”, el Inca Garcilaso de la Vega nos da una clara idea del significado de *ayllu* o filosofía comunitaria en el incario. Según Garcilaso, durante el poder incaico se dieron órdenes explícitas de que todos tuvieran

“lo necesario para la vida humana, de comer, de vestir y de calzar” (175), lo cual se cumplía sobre la base del trabajo comunal de recolección de alimentos, leña y lana, lo que hoy conocemos como colectivismo. Para asegurarse de que esto fuera cumplido en cada *ayllu*, se prohibía la mendicidad. Pero, si llegaba a darse y Garcilaso da un ejemplo, la comunidad estaba en la obligación moral de proveer. Del mismo modo, Garcilaso valora la organización del *ayllu* al punto de colocarla sobre el sistema imperial español: “Ningún hombre de consideración habrá que no se admire de tan noble y pródigo gobierno, pues sin ser religiosos ni cristianos los indios, en su manera guardaban aquella tan alta perfección de no tener cosa propia, y proveer todo lo necesario” (176). Esta red comunitaria de apoyo también fue observada en el sistema de caminos en los que se encontraban los *corpahuaci* o *tambos*, refugios en los que los viajeros podían descansar, ser alimentados y ser atendidos en caso de enfermedad. El *ayllu* fue fundamental en el desarrollo del Imperio inca y fue perfeccionado a tal punto que los españoles vieron muchas ventajas y decidieron preservar varios elementos de este sistema para su propio beneficio como fueron los cacicazgos, pero sobre todo en el sector agrícola, ganadero y minero. Aunque Garcilaso no menciona en este apartado el término quechua *ayllu*, es evidente que se refiere a este sistema de organización que abarca todos los aspectos de la vida andina, pre y posconquista.

Cabe mencionar que un dato histórico que no registra el Inca Garcilaso es la participación del *ayllu* en la caída del Tahuantinsuyo, pero que lo hacen las crónicas, entre ellas las de Cabello de Balboa (Espinoza 1973). Según esta crónica, el *ayllu* fue de gran importancia en el período de conquista y resistencia del incario que duró aproximadamente 40 años y que terminó con la muerte de Túpac Amaru en 1572. Esta red comunitaria sirvió de apoyo tanto a Atahualpa como a Pizarro. En *El reverso de la conquista: relaciones aztecas, mayas e incas*, Miguel León-Portilla menciona cómo varios pueblos indígenas desafectos al Inca, entre ellos los huancas, xauxas, tarumas y laraws vieron en los españoles la oportunidad de liberarse del poder incaico. Para ello usaron estrategias comunitarias del *ayllu* para apoyar a Pizarro en su marcha hacia el Cuzco, la ciudad imperial: “La articulación andina que conjugaba la reciprocidad y la jerarquía sirvieron para convocar fácilmente a tropas y avituallamiento para los europeos que marchaban hacia el Cusco” (Plasencia 2013, 255). Esto, además, demuestra que el *ayllu* no fue exclusivo de los incas, ya que todas o casi todas las culturas andinas lo han practicado por largo tiempo (De la Torre 2004, 22). Por otro lado, el apoyo de

estos pueblos a los conquistadores les permitió mantener el sistema del *ayllu* y la casi nula ausencia de haciendas en zonas como el valle de Mantaro en Perú o del Tomebamba (Guapondelig) en Ecuador con la resistencia cañari (Plasencia 2013, 255), lo que permitió una economía y orden social diferente al de Mesoamérica. En el Perú, Ecuador y Bolivia, los linajes que dieron apoyo a la conquista mantuvieron el control de las tierras hasta el siglo XVII a través de matrimonios y pactos entre criollos y la realeza indígena. No obstante, a finales del siglo XVIII hay un giro político y el poder deja de estar en manos de los cacicazgos debido al mestizaje y la incorporación de los indígenas en otras jerarquías sociales; pero el sistema del *ayllu* permaneció en las comunidades y el campo más allá de dichos cambios.

Por lo anterior, interesa a este estudio definir el concepto del *ayllu*, su importancia, función y evolución en el campo de la política, la sociología, la antropología, la literatura y la cultura. El *ayllu* ha sido generalmente definido como el motor de la cosmovisión andina en el que se concentran sus principios más elevados como el de la reciprocidad. Luz María de la Torre y Carlos Sandoval (224) en *La reciprocidad del mundo andino*, lo definen:

En los Andes el principio de organización social es el Ayllu, la familia ampliada en donde no solo son parientes los runas (los seres humanos), sino todo lo que en la naturaleza coexiste con ellos: los ríos, los cerros, las piedras, las estrellas, las plantas, los animales, etc. Bajo esta concepción todos los integrantes del Ayllu, animados o inanimados, son equivalentes, iguales y equitativos, se interrelacionan entre sí y se transmiten sus saberes. (22)

Como se explicó anteriormente, este principio de organización lo entendieron los conquistadores al llegar y observar el desarrollo y armonía en que vivían los incas y otras comunidades, y por lo tanto intentaron conservarla a su favor promulgando leyes que aseguraran su supervivencia, como lo señala José Carlos Mariátegui (2002) en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “Las leyes de Indias amparaban la propiedad indígena y reconocían su organización comunista” (58). La emisión de esta ley imperial logró que, en el siglo XVII, congregaciones religiosas que llegaron a Latinoamérica, como los jesuitas, aprovecharan este sistema como base para implementar tecnologías más modernas en la producción agrícola, así como “para sus fines de catequización” (59) y educación.

Como lo señala el mismo Mariátegui, más tarde en el siglo XIX, durante el período republicano hubo un cambio en la apreciación del *ay-*

llu: “los escritores y legisladores nacionales han demostrado una tendencia más o menos uniforme a condenar la “comunidad” como un rezago de una sociedad primitiva o como una supervivencia de la organización colonial” (73). Fue durante este período que los pueblos indígenas sufrieron las mayores represalias y fueron despojados de grandes extensiones de tierra. Los criollos, quienes entonces controlaban el poder de las nuevas repúblicas, reclamaron su derecho a la tierra y a las grandes haciendas sometiendo nuevamente a poblaciones enteras a la servidumbre.

Sin embargo, a principios del siglo XX con la llegada de la modernización, las nuevas ideas y las clases medias emergentes de las que surgieron los nuevos intelectuales, se inicia una defensa del *ayllu* en los Andes. Hildebrando Castro Pozo (1924) es uno de los primeros en hacerlo en su estudio *Nuestra comunidad indígena*, en el que no solamente defiende el *ayllu*, sino que lo redescubre como posibilidad de recuperar la cultura indígena, una organización viva, “que a pesar del medio hostil dentro del cual vegeta, sofocada y deformada, manifiesta espontáneamente evidentes posibilidades de evolución y desarrollo” (Mariátegui 2002, 74). Estos apuntes dan origen al movimiento indigenista.

De este modo, el concepto del *ayllu* llega al siglo XX como un tema relevante que luego se traslada a la política y a la literatura. Para los intelectuales de las primeras décadas la figura del *ayllu* es el dispositivo que interpreta y representa la cosmogonía indígena, al tiempo que lo captura como pensamiento, como filosofía; pero también como una organización social que incorpora valores, hábitos, leyes, credos e instituciones. De este modo, el *ayllu* surge como la figura literaria desde la que se propone la transformación de la realidad preservando su raíz nativa, como bien lo propone Mariátegui. No obstante, y como lo manifiesta Cornejo Polar (1980) en su ensayo “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, los intelectuales y revolucionarios que produjeron *el indigenismo* no pudieron “dejar de advertir su inserción dentro del sistema feudal o semifeudal —que es el sistema que recibe el más severo enjuiciamiento— y tienen que postular su modernización” (80). Por ello, varios teóricos intentaron reformular el significado del *ayllu* como lo hizo Hildebrando Castro Pozo (1936) en *Del ayllu al cooperativismo socialista*, texto con una visión integral de la sociedad peruana y enfocado en el desarrollo de la propiedad, así como en su evolución a través de la historia.

Un poco más tarde aparecen dos novelas *indigenistas* que tratan al *ayllu* casi hasta llevarlo al nivel protagónico: *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, y *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas. En estas novelas el *ayllu* funciona como espacio liminal en el que la comunidad actúa sin jerarquías y sin estructuras, y al mismo tiempo como un “núcleo conflictivo de diversos modos de ejercicio de la conciencia social” (Cornejo 1980, 81). La lucha por la tierra y el despojo, así como la lucha de clases y la resistencia, toman lugar en este espacio en el que constantemente se evoca un pasado mejor en el que antes ‘todo era comunidad’, pero sin darle mayor desarrollo narrativo. En consecuencia, el concepto del *ayllu* se incorpora en la literatura como una imagen de esperanza, natural y propia al narrador y a los comuneros, pero no para el lector que sabe que en la realidad el *ayllu* choca con la fuerza del gamonalismo, como sucede con *El mundo es ancho y ajeno*. Debido a estas contradicciones, así como al desconocimiento de las culturas indígenas, se ha discutido y escrito mucho sobre el fracaso del *indigenismo*, señalando la condición de ajenidad del escritor mestizo, como lo señala Cornejo Polar: “En su coherencia o en sus conflictos interiores ese universo resulta ajeno al indigenismo” (17). Sin embargo, este movimiento puso en el discurso literario una realidad de explotación que hasta entonces era ignorada para luego trasladarse al campo sociopolítico y cultural, dando lugar a la creación de un movimiento mucho más amplio y de corte continental.

A continuación, analizo tres temas en el desarrollo del concepto y emplazamiento del *ayllu* en la literatura y la política en los Andes: el primer congreso indigenista y el Tratado de Libre Comercio, la recuperación del *ayllu* y la creación del Estado pluricultural y la educación: el dilema de las lenguas indígenas y su rol fundamental en la preservación del *ayllu*.

DEL PRIMER CONGRESO INDIGENISTA AL TRATADO DE LIBRE COMERCIO: EL AYLLU SIEMPRE ESTUVO AHÍ

El proyecto popular nacional apoyado por los partidos de izquierda y sus intelectuales contribuyeron a la llegada de las poblaciones indígenas al espacio político y cultural, aunque alcanzar su protagonismo tardaría sesenta años. El pináculo de la emergencia de los movimientos campesinos y el

indigenismo fue el Primer Congreso Indigenista Interamericano en 1940, con la participación de 19 países del continente, reunidos en Pátzcuaro, México. En el Congreso participaron cientos de personalidades de la cultura y la política; entre ellos los escritores Jorge Icaza, Gregorio López y Fuentes y José María Arguedas. Se discutieron todos los temas importantes: economía, reforma agraria, trabajo y salario, artes populares, lenguas, problemas sociales, políticos y de salud, familia, mujer, inmigración y educación. Aunque su visión no deja de ser paternalista, por no mencionar que los miembros e invitados eran mestizos o blancos en su mayoría, el propósito de modernizar las condiciones de vida de los pueblos indígenas, así como de preservar sus características e instituciones, permitió que se logren algunos avances importantes y que para la década de los 60 un gran número de indígenas participaran de proyectos económicos y educativos en sus países.

Entre las resoluciones tomadas en el Congreso, las cuales sirvieron para largos debates nacionales, cabe destacar la I, II y XLVI resolución que conciernen al reparto de la tierra y a la protección de la propiedad privada y colectiva como derechos inalienables, lo cual muestra la relevancia de este tema no solamente como aspecto político y económico, sino también cultural, en el que se reconoce la importancia de los espacios comunales. Además, cabe señalar que cada país adoptó políticas que no siempre correspondían al número de su población indígena, como en el caso de Brasil que, a pesar de tener una población mucho menor a otros países de la región, tomó la posta en la creación de varios organismos importantes: “it was the first country to establish an indigenist institution —the Serviço de Proteção aos Índios” (Giraud y Lewis 2012, 3). Por el contrario, países como Bolivia, con una gran población indígena, creó el primer Instituto Nacional Indigenista mucho más tarde, en 1949. Además, en el Congreso se decidió la creación del Instituto Indigenista Interamericano (III resolución), que se encargó de llevar a cabo el seguimiento de las resoluciones tomadas por los países participantes. Más tarde, la III resolución fue incorporada a la Organización de Estados Americanos (OEA) y tuvo su sede en México. Como consecuencia, se crearon varias filiales a lo largo del continente, con el apoyo de la Fundación Rockefeller, entre otros organismos. Después del primer Congreso se dieron once congresos más en tiempo variable, el último en México en 1999.

Para la segunda mitad del siglo XX, y a pesar de los esfuerzos de intelectuales y activistas, el *indigenismo* perdió fuerza. A comienzos de 1970 una nueva generación de sociólogos científicos lanzó una fuerte crítica en

contra del *indigenismo*, llamándolo “an ineffective, paternalistic project of cultural assimilation that sought to preserve the status quo” (5). En este contexto, México se convirtió en el centro del debate en el que jóvenes antropólogos escribieron una serie de ensayos que critican la labor de los *indigenistas*, como por ejemplo ponerse al servicio del Estado, “un Estado antidemocrático y autoritario”. Un año más tarde, en 1971, surgió una segunda ronda de críticas durante un simposio de antropología latinoamericana en Barbados, en el que declararon, “the allegedly colonial and classist nature of indigenista policies and accused national states of direct or indirect responsibility for many crimes of genocide and ethnocide” (5). Para muchos este simposio significó el fin del *indigenismo* clásico e inició otra etapa en la que fue necesario revisar todas las propuestas anteriores a favor de los pueblos indígenas, declarando que era imperante la creación de Estados multiétnicos en los cuales “every ethnicity has the right to self-determination” (6). Sin embargo, con la llegada de las reformas políticas y económicas neoliberales a la región, como el Tratado de Libre Comercio (TLC), los proyectos estatales en desarrollo para los pueblos indígenas no pudieron ser llevados a cabo y se dio preferencia a los proyectos neoliberales que privilegiaron el mercado y coartaron la participación del Estado. México fue el primer país en participar en el TLC en 1988 (NAFTA’s Economic Impact, www.cfr.org). Las medidas de austeridad que los países se vieron obligados a tomar afectaron directamente a las poblaciones indígenas, sus condiciones de vida y trabajo empeoraron y fue gracias a la intervención de organismos internacionales que algunas comunidades pudieron continuar con proyectos de salud y educación.

En 1991, Estados Unidos promulgó la “Ley de Preferencias Arancelarias de los Países Andinos (Perú, Bolivia, Colombia y Ecuador)” que se extendió hasta 2008. Debido a las desventajas, países como Bolivia se retiraron del Tratado y buscaron negociaciones bilaterales con Estados Unidos. Finalmente, Perú fue el único país andino que firmó un nuevo tratado, el cual sigue vigente (NAFTA’s Economic Impact). Fue precisamente a inicios de la década de los 90 y debido a su precaria situación que algunos grupos indígenas iniciaron una serie de protestas, como sucedió en Ecuador con el Levantamiento de los Pueblos Indígenas en 1990 y en México en 1994 cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional tomó por sorpresa a algunos municipios en Chiapas el día en que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Los efectos

de estas protestas y acciones perduran hasta hoy y se han convertido en referentes de resistencia indígena para el resto de Latinoamérica.

LA RECUPERACIÓN DEL *AYLLU* Y LA CREACIÓN DEL ESTADO PLURICULTURAL

En la siguiente década del nuevo siglo, las comunidades indígenas de los Andes tuvieron un rol determinante en la creación de Estados pluriculturales, algunos iniciados por gobiernos socialistas como Ecuador y Bolivia. El papel de la comunidad volvió a tomar fuerza y el *ayllu* fue recuperado e instaurado como modelo de gobierno y convivencia. Con esta apertura y recuperación de la cultura indígena ancestral, los académicos e intelectuales, mestizos e indígenas en su mayoría, han hecho un largo trabajo de investigación y difusión de aspectos relevantes a los pueblos indígenas como es la comunidad y la Educación Intercultural Bilingüe (EIB). Un ejemplo es el término *ayllu* que, para efectos políticos, ha sido reformulado y reemplazado por *comunidad*, como lo señalan Luz María de la Torre y Carlos Sandoval (2004), sin perder su concepto original:

la expresión Comunidad se ha legitimado para referirse al Ayllu y al conjunto de Ayllus, usándose en los actuales momentos como un elemento de identidad propia y un dispositivo de lucha política, porque es la Comunidad indígena la que ha cuestionado, tanto al Estado como a la sociedad en general, acerca de la estructura social del Ecuador, de sus formas organizativas, de las concepciones de nación, democracia y gobernabilidad. (23)

Entre los principios del *ayllu*, indican los autores, el más importante es el de la reciprocidad, un principio que se extiende a todas las acciones públicas y privadas de la vida indígena. A través de la práctica de dar y recibir se establece el lugar de importancia e influencia de una persona y de su familia en la comunidad, así como la unión y fortaleza de esa comunidad. El principio de la reciprocidad tiene varias instituciones que funcionan como moderadoras de la vida; entre ellas la minga, lo cual nos remite nuevamente a las descripciones de Garcilaso en *Comentarios Reales*.

La minga (*minka*) es la principal institución de reciprocidad en el mundo andino; es el trabajo mancomunado y solidario en el que participan

todos los miembros de un grupo, ya sea familiar o local, y cuyo objetivo es ejecutar una obra de interés común, puede ser esta en el campo durante el proceso de siembra o cosecha, en la construcción de casas, en la limpieza de diques o caminos, en la organización de las fiestas, etc. Este sistema de reciprocidad se ejerce también en las decisiones económicas y políticas que afectan o podrían afectar a la comunidad. Al concepto del *ayllu* lo atraviesan tres elementos fundamentales en la existencia de la comunidad y que son motivo de tensión y lucha: la tierra, el agua y la educación. En cuanto a la tierra y el agua, las comunidades viven en interdependencia con estos elementos, que además de ser sagrados de acuerdo con su cosmovisión, son también elementos que han defendido por siglos:

(la tierra y el agua son) los elementos principales de la base económica y ritual de las comunidades andinas. A partir de estos elementos se desarrollan sus prácticas, conocimientos y sabidurías y estos son los principales factores que han movilizadopolíticamente a los indígenas en Ecuador y los Andes en general. (De la Torre y Sandoval 2004, 26)

La mita o el reparto del agua por turnos es otra práctica dentro del principio de reciprocidad; es la práctica que regula el uso justo y racional de los recursos. Si una propiedad o huerto no está cercano a la fuente de agua, la comunidad se encarga de construir canales que lo hagan posible. Otra práctica importante es la de los ejidos, espacios comunitarios donde los comuneros llevan al ganado a pastar y dejarlos ahí sin temor a robos. A través de estos mecanismos, la comunidad se ha encargado de mantener y extender estas prácticas, pero al mismo tiempo han sido y aún son, la tierra y la educación, los aspectos de tensión y lucha de los pueblos indígenas en los Andes. Como lo manifiesta Nina Pacari en el Prólogo de *La reciprocidad del mundo indígena*, durante el levantamiento de 1990 en Ecuador, el más importante en Sudamérica en esta década tuvo varias directrices, entre ellas la más importante fue la lucha por la tierra. Ante los reclamos de las comunidades, los empresarios agrícolas como una vieja práctica de rechazo a sus reclamos, llamaron a los indígenas “terratenedores e improductivos” y orientaron dos criterios para impedir que el Estado los escuche: “i) que los pueblos indígenas no requirieran más tierra puesto que ya eran terratenedores y, ii) que los pueblos indígenas no eran sujetos económicos y por lo mismo no aportaban nada en la producción y productividad” (12). Sin embargo, y a pesar de la presión de los sectores más ricos del país, el gobierno se com-

prometió a estudiar y resolver en lo posible los 23 puntos de la “plataforma de lucha” de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador). De los 23 puntos, 18 fueron conflictos por la tierra que:

involucraban a grandes haciendas [...] y la legislación de los territorios [...] Al final de su gobierno, Borja, proclamó con legítimo orgullo que había entregado 2'300.000 hectáreas de tierra: 1 millón en territorio para las nacionalidades indígenas de la Amazonía, y 1,3 millones de títulos de propiedad por procesos de reforma agraria especialmente en la Sierra, pero también en la Costa y la Amazonia”. (Ortiz Crespo 2015, 1)

El otro punto de lucha en el Levantamiento en Ecuador fue la educación, y especialmente la implementación y los recursos para la educación bilingüe, así como la expulsión del Instituto Lingüístico de Verano (SIL) por considerarlo afín a los intereses expansionistas de las petroleras. El único punto que fracasó, según Ortiz Crespo, fue el de declarar al Ecuador como un país pluricultural, ya que en ese momento esta petición era una idea contradictoria que implicaba tener un Estado dentro de otro Estado. Sin embargo, en la *Constitución* de 2008, Ecuador se declaró un país pluricultural. Posteriormente, se incorporaron otras peticiones como el respeto a la medicina ancestral, la incorporación de personajes indígenas importantes en los textos escolares y la democratización de los altos mandos en los gobiernos, de tal modo que puestos claves fueron ocupados por indígenas, como lo hicieron Luis Macas y Nina Pacari, ministros de Estado, pero también gobernadores y alcaldes de poblaciones con gran número de población indígena. En este evento, la comunidad fue fundamental en su desarrollo y éxito: relevos, alimentación, transporte, cuidado de los niños mientras sus padres y madres marchaban, todo estuvo organizado bajo las prácticas de apoyo del *ayllu*.

LA EDUCACIÓN: EL DILEMA DE LAS LENGUAS INDÍGENAS Y SU ROL FUNDAMENTAL EN LA PRESERVACIÓN DEL *AYLLU*

Por lo anterior, y luego de haber analizado el origen y concepto del *ayllu*, su función en la organización de la vida social, política y económica de los pueblos indígenas, su incorporación en la literatura como

metáfora de emplazamiento, encuentro y ruptura, así como su impacto en el reordenamiento político de un país, analizo el tema de la educación que es un asunto crítico en la supervivencia del *ayllu* y en general de los pueblos indígenas. Como un ejemplo y referente de esta problemática cito nuevamente al *indigenismo* que, en su afán por rescatar al indígena para integrarlo en la nueva cultura nacional, los escritores plantearon de manera contradictoria una transformación modernizadora que se oponía a la idea romántica de restaurar el pasado incaico. Esta contradicción entre progreso y “un pasado mejor”, que es en realidad una mirada soslayada del paternalismo, ha estado presente a lo largo del siglo XX y por qué no afirmarlo, hasta la actualidad. En las últimas décadas, algunos gobiernos socialistas han intentado, a través de políticas estatales, reeducar a la población nacional a través de conceptos como el de “buen vivir”: el *sumak kawsay* en Ecuador y el *suma qamaña* en Bolivia. Uno de los grandes problemas con la implementación de estas políticas educativas ha sido ignorar que el socialismo occidental dista mucho del colectivismo andino, cuyo gobierno no es vertical ni horizontal, pues según los principios por los que se rigen, es un sistema circular que permite que cada persona en la comunidad tenga su directa participación. Además, el liderazgo no se obtiene por mayoría sino por el trabajo entregado que beneficie a toda la comunidad. No obstante, las mismas prácticas gubernamentales han demostrado la resistencia a adoptar esta forma de vida y gobierno, privilegiando las medidas impuestas por la economía de mercado.

En la discusión sobre el avance del neoliberalismo en Latinoamérica y su formidable impulso por homogeneizar a los países de la región, a través de políticas económicas y sociales, el tema de la educación ha sido uno de los más críticos, como lo señala Noam Chomski: “State formation, by force mostly, has tried to impose national education standars in order to turn people into similar individuals” (Meyer y Maldonado 2010, 12). Ante esto, la resistencia indígena ha intensificado su lucha por el derecho a una educación intercultural bilingüe (EIB). La diversidad lingüística en la región andina ha obligado a la sociedad y a los gobiernos a declarar idiomas oficiales a las lenguas nativas. En el caso de Perú, los idiomas oficiales son el español, el quechua y el aymara, y todas las lenguas nativas que llegan casi a cincuenta, según “el Decreto Supremo n.º 004-2016-MC que aprobó el Reglamento de la Ley n.º 29735, el cual regula el uso, preservación, desarrollo, recuperación, fomento y difusión de todas las

lenguas originarias del Perú” (Ministerio de Cultura del Perú). En Ecuador, según la *Constitución* de 2008, el español es el idioma oficial, y el quichua y el shuar son idiomas oficiales de relación intercultural. En Bolivia son idiomas oficiales el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígenas, entre ellos el quechua, el guaraní y el aymara, llegando a un total de 38 idiomas nativos. Sin embargo, y como lo señala Armando Muyolema (s.f.) en su artículo del mismo nombre: “muchas leyes y poco Estado de derecho” es lo que hay, y un constante rompimiento de la ley.

Por lo tanto, es a partir de esta perspectiva que analizo cómo se han manejado los países andinos con el tema de la EIB y cómo las comunidades han respondido a ella. En el proceso educativo de las comunidades indígenas es evidente el aspecto histórico desculturizador a través de la educación formal. En las últimas décadas el liberalismo se ha caracterizado por desconocer los vínculos comunitarios con los que se mantiene y fortalece la identidad. En el contexto del *ayllu* decir comunidad significa diversidad: la suma de *ayllus* que pueden ser también de diferentes etnias, la fauna, la flora, lo tangible e intangible, “lo de arriba y lo de abajo”. Por lo tanto, la identidad no es una sino varias identidades, y por lo tanto hablar de educación en este contexto es hablar de varios tipos de educación de acuerdo con cada etnia y cultura, que además debe ser diseñada, creada y aplicada en colaboración entre las comunidades y el Estado. No obstante, esta idea se opone a la escuela pública que tiene “como objetivo primordial la uniformización de la identidad étnica y cultural, para lo cual emplea una política de dominio lingüístico de la lengua supuestamente mayoritaria, en nuestro caso el castellano” (Ordóñez y Brunet 2013, 431). La EIB, en los tres países andinos, está amparado por el Estado Constitucional de Derecho que reconoce y garantiza los derechos fundamentales, una vez que no solamente el individuo es titular de derechos, sino también otros entes como los pueblos indígenas. Por lo tanto, el Estado constitucional generalmente recurre a conceptos que intentan recoger y representar la diversidad étnica y lingüística. Primero, el multiculturalismo, que se entiende como “la convivencia de diversas culturas”. Segundo el pluralismo, que “a diferencia del multiculturalismo, ostenta sus propios principios y acepta las diferencias, no busca eliminarlas, pero tampoco genera diferencias adicionales, toda vez que el pluralismo buscará la integración”. Y tercero, la interculturalidad, que “involucra no solo el reconocimiento de las diferencias (multiculturalismo), sino que adicionalmente se mantiene el objetivo de seguir integra-

dos (pluralismo)” (438). Este último concepto tiene su origen en los Andes y obedece al largo reclamo indígena de que la educación formal incluya sus valores culturales, razón por la que los pueblos indígenas han apelado a la EIB, que otorga espacio al reconocimiento mutuo y al aprendizaje recíproco, lo que genera fuertes lazos de cooperación dentro de la comunidad y entre las comunidades. Por lo tanto, la EIB, por consenso de los países actuales, es el único modelo que hoy se acepta como paradigma apropiado y que permite aplicar políticas comunes en la región andina. Además, este sistema ha sido reconocido internacionalmente y recibe apoyo de organizaciones como la Cooperación Técnica Alemana (GTZ), la UNESCO y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).

En los Andes, Perú es el país pionero en el tema de políticas aplicadas a la educación bilingüe. En 1975, el gobierno ordenó imprimir materiales escolares en diferentes áreas del quichua, no obstante, en la mentalización de la diversidad cultural y lingüística y en actos concretos de impulso educativo, Perú fue superado por Bolivia y Ecuador (Calvo 2003, 34). La implementación de políticas concretas trabajadas entre el Estado peruano y los pueblos indígenas han creado un mejor panorama, entre ellos la docencia, que a través de decretos “obliga a que los docentes acrediten el dominio de la lengua materna para la plaza que postulen”, lo cual ha permitido que los futuros profesores del sistema de EIB, “va[ya]n directamente desde su formación a trabajar en sus comunidades” (36). Esta política también fue implementada por Ecuador por el Programa de Licenciatura Andina en EIB y por Bolivia a través del Programa de Formación en EIB para los Países Andinos (PROEIB-Los Andes). Otra política de integración de la EIB en la que trabaja Perú es la Red de Formación en EIB que tiene como fin “promover la cooperación horizontal entre las instituciones superiores de formación en EIB, organizaciones indígenas y dependencias estatales responsables” (36), lo cual implica el mejoramiento de infraestructuras que garanticen el desarrollo. La EIB depende de una colaboración circular, acogiéndose al sistema del *ayllu*, menos jerárquico y con la participación directa de las comunidades indígenas involucradas. Un ejemplo de un sistema como este es el de la CONAIE en Ecuador, que aglutina a todas las nacionalidades indígenas y que participan directamente en las decisiones educativas, aunque no siempre exitosas debido a la presión del gobierno.

El caso de Bolivia resulta paradójico en comparación con Perú y Ecuador. En términos de aislamiento educativo, las comunidades indíge-

nas de Bolivia fueron hasta hace pocos años excluidas “de la educación formal y su correspondiente impedimento al acceso del castellano la clave para mantener vivas las lenguas indígenas” (Arnold y Yapita 2003, 49). No obstante, al introducir la EIB en las comunidades monolingües o analfabetas, el temor, basado en estadísticas, es que a la larga se privilegia el uso del castellano: En 1992, “23,5 % de la población nacional eran aymara parlantes, el 34 % eran quechuas parlantes... según el censo de 2001, la población aymara hablante ha disminuido al 13,6 %, y la población quechua hablante al 21,8 %. Como corolario la población castellanoparlante ha subido al 63,5 %” (50).

En la década de los 90, el Gobierno boliviano inició la reforma educativa que ha sido muy criticada ya que fue planificada y puesta en práctica sin la participación de las comunidades indígenas, con una gran afluencia de expertos extranjeros y nacionales que no hablaban ninguna de las lenguas nativas. Ante esta situación, durante los levantamientos aymaras, los intelectuales indígenas bolivianos escribieron el *Manifiesto Jach'ak'achi* en el que hicieron reivindicaciones que incluían temas educativos, discutidos y elaborados en varios congresos. Además, “reaccionaron en contra del Convenio 107/1957 integracionista de la Organización Internacional del Trabajo (OIT)” (59), y sus políticas neoliberales. Finalmente participaron activamente en la Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos Indígenas y formaron parte del Foro Permanente de los Pueblos Indígenas de la ONU.

En el caso del Ecuador, las comunidades indígenas han sido muy activas en el reclamo de sus derechos y sobre todo por la EIB. La *Constitución* de 2008 ratifica los derechos colectivos de los pueblos indígenas y afroecuatorianos. Sin embargo, como lo manifiesta Armando Muyolema, “la representación política de las nacionalidades indígenas y gestión del sistema educativo intercultural bilingüe en Ecuador cumple parcialmente con este principio y deriva del carácter mandatorio del ordenamiento jurídico nacional e internacional” (1). Para Muyolema, el asedio de la “revolución ciudadana”¹ a la educación bilingüe ha afectado la práctica de los derechos colectivos dentro de los principios de autonomía e interculturalidad, convirtiendo a los pueblos indígenas en meros receptores pasivos de proyectos pedagógicos en los que no tienen participación directa ni a través de sus

1. Gobierno de Rafael Correa 2007-2017.

instituciones colectivas. En efecto, el Gobierno *correísta* creó el Consejo Plurinacional del Sistema de Educación Bilingüe (CPSEB) en 2013, eliminando a la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI) en marzo de 2011, lo cual en principio significó una violación a la ley, ya que este proceso no fue realizado a través de los canales oficiales. No obstante, el funcionamiento anterior de la LOEI tampoco significó un gran avance, ya que decretos ejecutivos que establecen, por ejemplo, la formación de cuerpos colectivos de representación de los pueblos indígenas y que serían los órganos consultivos del Ministerio de Educación jamás llegaron a funcionar. Hoy en día, la CPSEIB, indica Muyolema, la administración de educación, “está llena de ‘kikuyos’ (economistas, administradores de empresas, ingenieros comerciales, abogados) legos en educación” (7), expertos en otros campos que están interesados más en las estadísticas que en los resultados, lo que demuestra que a pesar de todo el trabajo que los pueblos indígenas del Ecuador han realizado, “la revolución ciudadana” del gobierno socialista de Rafael Correa, “devela la matriz conservadora y neoliberal que subyace a la reforma educativa” (7). La acción más devastadora por parte del gobierno a la EIB ha sido el desmantelamiento de escuelas comunitarias bilingües y alternativas, en su mayoría en áreas rurales, para dar paso a las Escuelas del Milenio de educación formal, bajo la dirección del Ministerio de Educación.

En conclusión, y por todo lo anterior, la problemática que en su momento presentó el *indigenismo* en cuanto a la idea romántica de las culturas indígenas opuesta a los proyectos de modernización que exigían la incorporación de los pueblos indígenas a los proyectos nacionales, no ha variado mucho. Sobre todo, el tema de la educación ha sido un espacio de constante resistencia y lucha por parte de los pueblos indígenas, cuya fortaleza ha sido precisamente la comunidad, el *ayllu*, su sistema de cohesión, reciprocidad y apoyo. Encuentro problemático el tema del apoyo o solidaridad internacional, puesto que en varias ocasiones se lo ha manejado desde la agenda política, o inclusive desde los mismos proyectos nacionales que se alejan de los intereses de los pueblos indígenas. Es, por lo tanto, el respeto al concepto de *ayllu*, de comunidad, la posible solución o vías de solución para que los pueblos indígenas puedan vivir en un Estado de derecho, justicia y libertad. 🌐

Lista de referencias

- Arnold, Denise Y., y Juan de Dios Yapita. 2003. “Reforma educativa y pueblos indígenas en Bolivia: retórica y práctica”. *Guaraguao* 7 (17): 49-70.
- Cajete, G.A. 2011. “New World of Indigenous Resistance: Noam Chomsky and Voices from North, South, and Central America (review)”. *The American Indian Quarterly* 35 (2): 274-5.
- Calvo Pérez, Julio. 2003. “La política lingüística en el Perú como paradigma de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB)”. *Guaraguao* 7 (17): 27-48.
- Castro Pozo, Hildebrando. 1924. *Nuestra comunidad indígena*. Lima: El Lucero.
- . 1936. *Del ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Jirón Puno.
- Cornejo Polar, Antonio. 1980. “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”. *Lexis* 4 (1): 77-89.
- De la Torre, Luz María, y Carlos Sandoval Peralta. 2004. *La reciprocidad en el mundo andino: el caso del pueblo otavalo*. Quito: Abya-Yala.
- “El Primer Congreso Indigenista Interamericano”. 1940. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)* 4 (1): 1-36.
- Espinoza, Baldemar. 1973. *La destrucción del Imperio de los incas: la rivalidad política y sensorial de los curacazgos andinos*. Lima: Retablo de Papel.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 2008. *Comentarios reales*. Madrid: Cátedra.
- Giraud, Laura, y Stephen E. Lewis. 2012. “Introduction: Pan-American Indigenismo (1940-1970): New Approaches to an Ongoing Debate”. *Latin American Perspectives* 39 (5): 3-11.
- Jaramillo Alvarado, Pío. 1922. *El indio ecuatoriano: contribución al estudio de la sociología nacional*. Quito: Editora Quito.
- Mallon, Florencia E. 1983. *The Defense of Community in Peru's Central Highland: Peasant Struggle and Capitalist Transition, 1860-1940*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Marroquín, Alejandro Dagoberto. 1972. *Balance del indigenismo. Informe sobre la política indigenista en América*. Ciudad de México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Mariátegui, José Carlos. 2002. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ciudad de México: Era.
- Meyer, L., y Benjamín Maldonado Alvarado, editores. 2010. *New world of indigenous resistance: Noam Chomsky and voices from North, South, and Central America*. San Francisco: Open Media Book.
- Muyolema, Armando. “Muchas leyes, poco Estado de derecho. A propósito del Consejo Plurinacional del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe. https://www.academia.edu/15521203/Muchas_leyes_poco_estado_de_derecho.”
- Ordoñez Rosales, Paola Brunet. 2013. “El derecho a la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) de las comunidades nativas del Perú”. *Pensamiento Constitucional* 18 (18): 429-46.

- Ortiz Crespo, Gonzalo. 2015. "25 años del levantamiento indígena". *PlanV*. 01/06/<http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/25-anos-del-levantamiento-indigena/pagina/0/1>.
- Plasencia Soto, Rommel. 1995. "Reafirmación del orden: ayllus, varayos y matrimonio en Huayllay (Huancavelica)". *Anthropologica del Departamento De Ciencias Sociales* 13 (13): 187-204.
- . 2013. "El reverso de la conquista: relaciones aztecas, mayas e incas". *Investigaciones sociales* 17 (31): 253-7.
- Prada González, Manuel, et al. 2003. *Free Pages and Other Essays: Anarchist Musings*. Nueva York: Oxford UP.
- Rodríguez-Luis, Julio. 1990. "El indigenismo como proyecto literario: revaloración y nuevas perspectivas". *Hispanamérica* 19 (55): 41-50.
- Rowe, William. 1999. "De los indigenismos en el Perú: Examen de argumentos". *Inti*, n.º 49/50: 231-9.
- Sacoto, Antonio. 2006. *Indianismo, indigenismo y neoindigenismo en la novela ecuatoriana*. Quito: Gemagrafic.
- Santana, Roberto. 1992. "Actores y escenarios étnicos en Ecuador: el levantamiento de 1990". *Caravelle (1988-)*, n.º 59: 161-88.
- Sicilia, Luis. 2007. *José Carlos Mariátegui, un marxismo indígena*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

DALTON OSORNO,
Crónica para jaibas
y cangrejos,

Quito, Campaña Nacional Eugenio
Espejo por el Libro y la Lectura,
2020, 180 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.10>

Crónica para jaibas y cangrejos (Premio La Linares, 2020) del escritor manabita Dalton Osorno (Jipijapa, 1958) es un título que ofrece un ramillete de significaciones. Crónica, en el sentido de “narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos” (DRAE 2014). Este recurso permite el levantamiento topográfico de la ciudad.

La voz narrativa se erige, de esta manera, como una especie de arquitecto que narra la historia de un punto específico de Guayaquil. Crónica también puede ser una categoría comprendida como “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Ese narrador nunca deja de lado el registro periodístico para darle a la ciudad un tono actual.

Una jaiba, nos dice el diccionario, es una palabra de origen anti-

llano para designar una “boca grande con labios salientes” y también “vulva, tabú”. Este último significado cobra un sentido mayor cuando nos enteramos de que ese lugar, proyectado por el arquitecto narrativo, es la calle Salinas, entre Gómez Rendón, Brasil y Cuenca, mejor conocido como la 18. Es el sitio donde se erige desde los años 1950 el barrio de tolerancia o lo que se conoce ahora como centro de diversión para adultos, aunque “Códice 12” da cuenta de una veintena de sinónimos de ese lugar emblemático de la cultura popular guayaquileña.

El juntar en el rótulo la palabra jaibas con la de cangrejos nos remite a dos crustáceos típicos de la costa ecuatoriana. De esta forma queda clara, desde la titulación, el propósito de captar el color local, algo que no le ha sido esquivo a Osorno que tiene un poemario titulado *Visión de la ciudad* (1996) y el libro de cuentos *El vuelo que me datus alas* (1988), donde disecciona la ciudad en la que reside desde 1970.

La *novella* (así aparece en las primeras páginas el término italiano para diferenciar la narración corta de una de mayor extensión) tiene una

estructura de episodios alternados. Después del introito, en el que conocemos a “la más bella y más lúcida” Ambrosina de Amay, vemos cómo se alternan los títulos de “perjuros”, luego “códices” con los de “piratas”.

Tres personajes registradores de la realidad pululan alrededor de la figura femenina matriarcal: el cronista, el reportero y el novelista. Cada uno ofrece un punto de vista sobre lo que es narrar la ciudad, desde las perspectivas de la historia, el periodismo y la literatura. Cada uno teje su perjuo, su código y su piratería intertextual.

Los “perjuos” ostentan un número romano, cada “código” y “piratas” tiene un arábigo. Se trata, a todas luces, de una organización discursiva a la manera de un archivo con un hálito jurídico que atraviesa toda la obra.

Perjuo significa “el quebrantamiento malicioso del juramento hecho” (RAE 2014). Este jurar en falso (contra la realidad que se quiere recrear) está presente en el narrador que siempre presume de romper su pacto de verosimilitud. Aquí volvemos a una de las palabras del título de la obra. En un diccionario de americanismos encontramos que jaibo es “una persona astuta, tramposa y marrullera” (RAE 2010), definición que puede ser homologable a la de un cronista o, si se quiere, a la de un escritor que “navega entre dos aguas” (la frase es del narrador): la de la historia y la de la literatura. Aunque una mejor definición del escritor-jaibo la ofrece el mismo texto: “pirata prosador entrometido en la somnolencia”. A renglón seguido da cuenta del

verbo trabucar como “transformar, invertir, también equivale a trastocar o tergiversar el sentido de especies o noticias y lo nuestro es noticia trasladada en el mejor sentido del vocablo” (Osorno 2020, 85).

Pirata es, en su segunda acepción, algo “ilegal, que carece de la debida licencia o que está falsificado”. Se trata de otro menoscabo de la realidad. De hecho, el narrador se erige como una “Persona o entidad que copia o reproduce el trabajo ajeno, en especial libros, discos, películas, sin autorización y sin respetar la propiedad intelectual” (DRAE 2014).

En este caso los textos saqueados o “pirateados” son los de carácter histórico, tal y como se nos señala el significado de código como “libro manuscrito o los documentos pictóricos (imágenes) de antiguas civilizaciones”. El código fija de forma manuscrita un conocimiento antiguo, en este caso es el de una ciudad cuya modernidad va desapareciendo en la memoria.

La estructura episódica de la novela quedaría así: 46 textos divididos en 23 códigos (incluyendo el número cero), 12 perjuos y 11 actos de piratería intertextual (que también dan como resultado 23). El cierre se titula “Perjuos y piratas” para sintetizar tanto los pactos rotos con la realidad histórica como el saqueo de fuentes. Si añadimos el introito en esta suma, estamos hablando de 48 capítulos en total.

“Código 0” es el basamento de la novela, sección extensa que enumera los burdeles y cabarets más importantes en la historia de Guayaquil para terminar con la cita de un

reportero de crónica roja que habla de “una zona que opera libremente desde fines de los años cincuenta, cuando todo era manglar, caminería sin pavimento, monte y mosquitos; una trinchera putañera que se levanta jacarandina con mayor furor de jueves a domingo” (Osorno 2020, 21). Este códice inaugural (representado por el número cero de la inexistencia) nos muestra un recurso que será constante en toda la novela: la enumeración de nombres, apellidos y apodos que dan cuenta de una identidad guayaca.

“Código 0”, uno de los más largos del libro, se convierte así en la piedra angular de toda la narración porque bosqueja una historia del barrio popular. Se pone especial énfasis en los dos muros que se construyeron para restringir el acceso. Sobre el primero la voz narrativa es contundente: “Muro que mandó a levantar el burgomaestre para sellar la calle. Es un corregidor que se cree la divina pomada. Ordenó alzar el cortafuegos para borrarla” (22). Cualquier intento de borradura ha quedado en nada porque el poderío de la palabra literaria ha logrado resguardar la 18 de Osorno, más aún cuando el narrador empieza a mostrar sus mejores artificios que nos conectan con la categoría de “ficción de archivo” que explicaré en breve.

Toda la novela puede ser leída a la manera de los códices que siguieron produciéndose hasta el siglo XVIII, como testimonios manuscritos pictóricos (imágenes) o pictográficos (dibujos). Lo importante en la novela es el tamiz literario por el que pasan esos iconos y pictogramas.

La novela de Osorno se apropia así del discurso hegemónico de Guayaquil en todos sus niveles: el histórico, el musical, el literario... y es consciente de esa apropiación: “Escribir de la ciudad y la calle es transcribir, trasladar, traducir: no es plagiar” (84). Sabe también que la espada de Damocles de lo judicial es omnipresente: “plagiar, plagiarlo, copiar o apropiarse en lo sustancial de una obra ajena. Sabe que toda burda reproducción está penada por la ley” (85).

El clímax del recurso apropiacionista puede detectarse en “Piratas V”, en el que el discurso adopta el estilo de las crónicas de Indias: “Yo, dixe y nadien más entre vasallos de su Majestad con encono de siglos”. El breve episodio es meticoloso a la hora de reproducir esa “carta de relación” del súbdito que informa desde el Nuevo Mundo que ha “conquistado y pacificado villa he placido a Nuestro Señor que los más señores principales e indios ellas están convertidas fe nuestra, en nombre fundar pueblo españoles cual en el dicho nombre Santiago de la Culata” (94).

Se crea así un discurso que no es portador de una verdad absoluta o una autoridad contundente, aunque para hacerlo utilice las máscaras de la retórica de una época. De esta manera, la voz narrativa se da el lujo de jugar no solo con los textos de la historia, sino también con las imágenes que se han tejido sobre Guayaquil. Osorno reviste su trama de legalidad estructurándola a través de perjuros, piraterías y códices, cifrados en un lenguaje neobarroco que se desbor-

da en cada página, pura pirotecnia poética que deslumbra al lector.

¿Por qué la novela ganadora de un premio nacional para novelas breves es una ficción de archivo? Como lo explica Roberto González Echeverría (2011) en *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, la novela como género nace en el momento en el que un Estado moderno (España) les exige a sus súbditos la redacción, la custodia y el ordenamiento de todos los papeles que dan cuenta de una relación de subalternidad. “El archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y secreto, el arcano de su *arché*, de su esencia, de su misma raíz como palabra” (10).

Osorno le da vida a esa letra muerta y explora lo arcano de cada una de las fuentes a las que se enfrenta lúdicamente. Sobre la fundación de la ciudad el narrador señala que “la única fundación fue la de un tal Francisco y las otras guisas de mentidero del puerto”. A la manera de Ítalo Calvino, alude a los “entendidos en ciudades portátiles” que la van nombrando de diversas maneras, con “pliegos salpicados con sangre de nuestros antepasados”. Acto seguido, le quita autoridad a la historia en lo concerniente al año de la fundación de Guayaquil, mencionando cómo “cábalas cabalísticas son las datas impuestas para tu principio: mil quinientas treinta y cinco, treinta y seis y hasta cuarenta y siete, según actuarios de la costera” (Osorno 2020, 35).

La *novella* de Osorno (atendiendo a la etimología de *archerion* o *ar-*

chivum como “lugar donde se guardaban las arcas o los documentos públicos”) quiere ser un receptáculo de textos históricos sobre la ciudad, pero sobre todo del barrio de tolerancia de la calle Salinas. Si el archivo es “el conjunto de documentos que han perdido interés administrativo” (Lodolini 1993), tenemos que el libro que estamos reseñando acomete con la tarea de rescatar aquello que está interdicto, esa pequeña comunidad tapiada del barrio de tolerancia, cuyo acceso no es para todos. El interés administrativo es reemplazado por el interés histórico y literario.

Todo aquello que está destinado para ser archivado, parece decirnos Osorno, va a parar a una narración literaria, no se lo puede relegar al olvido. En este sentido, el narrador de *Crónica para jaibas y cangrejos* se erige como una entidad que en todo momento rescata, clasifica y muestra una realidad que está hecha para ser literatura. Una realidad que es también cuestionada. Véase “Códice 14”, en el que una prostituta echa abajo todo el relato construido y discute su estatus de verosimilitud: “Usted, señor escribano, que escribe en vano: no sabe nada, apenas repite lo que cuenta la esquiñada; mal repite, digo, y borronea en su cuaderno las historias de la calle, que como las de la ciudad son un juego de palabras que van de aquí para allá cual correveidile”. Estamos ante el máximo cuestionamiento a la credibilidad del discurso literario: “Yo hablo con palabras cristalinas. Usted reescribe con frases forjadas” (Osorno 2020, 121).

De hecho, no es gratuito que en “Piratas II” se hable de “levantar nuevo catastro, como lúcidos registradores del humedal” (60) y que en “Piratas III” se mencione que “en los apuntes de los cronistas e impresiones de viajeros hay historias enmarañadas. Esa es la crónica de las grofas: todo para nuestro palimpsesto” (73). Ese escribir, borrar y sobrescribir se convierte en la constante de toda la narración.

Si el archivo, desde el punto de vista burocrático, acumula documentos de manera natural, en esta narración literaria están presentes los recursos de acopio y ordenamiento a lo largo del tiempo, siempre con el fin de servir posteriormente como fuente histórica. También es constante la idea de transmisión del conocimiento de la institución que custodia el archivo (si es que podemos aceptar que un barrio de tolerancia es realmente una institución), transmisión que debe dar cuenta de cómo funciona la institución proyectando una estructura y un orden necesarios.

El archivo también es un servicio a la comunidad que puede consultarlo como fuente cultural. En este sentido, no hay capítulo más clarificador que “Códice 13” en el que se transcribe la conferencia, en el paraninfo de la casona universitaria, por parte del cronista vitalicio que diserta sobre la historia de la prostitución en Guayaquil. Todo el apartado puede ser visto como una ordenadísima acumulación de documentos que dan cuenta de calles, nombres, hechos y referencias sobre la “alcahuetería clandestina”,

como la refiere el conferencista.

Concluimos esta reseña con el capítulo más importante de la *novella*, “Códice 2”, que es una larga conversación entre la Calle 18 y la ciudad de Guayaquil. Diagramado como guion de obra de teatro (prueba del amplio abanico de registros discursivos que maneja Osorno), se trata de un poético reconocimiento a la existencia de un lugar maldito, como una madre que da fe de que la calle que tiene incrustada es fundamental en su cotidianidad. La urbe reconoce que existe un barrio dedicado a la trata de blancas. Todo el coloquio es un ir y venir de cuestionamientos de lado y lado. Por ejemplo, la ciudad le dice: “Yo soy la que te llevo en mis entrañas y te guardo cual castigo de tus fementidos demonios”. La Calle no se queda atrás tildándola de “aldea pestilente” o ironizando sobre “los cronistas que falsearon tu verdadero origen; esos viajeros que pintaron tus hechizos con extrañas lenguas; que den cuenta los piratas que te saquearon tantas veces” (43).

Menudo logro el del ganador del Premio La Linares, que ha reescrito la historia de la ciudad (so pretexto de hablar de la 18) en un estilo distinto de sus predecesores. El proyecto de habla popular de Sicoseo de los años 1970 queda completamente atrás en esta visión definitiva de la ciudad. No hay en *Crónica para jaibas y cangrejos* una intención de captar la coba, las procacidades o cualquier elemento de la cultura popular. Incluso un episodio como el de Julio Jaramillo (contado desde el sorprendente punto

de vista de la prostituta favorita del cantante) lo aleja de cualquier rincón de justos literarios. Quien quiera en el futuro escribir sobre la historia oculta de Guayaquil, tendrá que partir de esta crónica literaria.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA
DEL LITORAL
GUAYAQUIL, ECUADOR

Lista de referencias

- González Echeverría, Roberto. 2011. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lodolini, Elio. 1993. *Archivística: principios y problemas*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas.
- Real Academia Española. 2010. *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.
- . 2014. *Diccionario de la lengua española*. 23.º ed. Madrid: Espasa.

ARMANDO ROBLES GODOY,
La batalla por el buen cine.
Textos críticos 1961-1963,

Lima, Universidad de Lima, 2020, 400 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.11>

Vivimos rodeados de películas. Sea a través de pantallas o de *écrans*, sea en multicines o cineclubes, en nuestros televisores o computadoras, incluso en celulares, la producción cinematográfica y audiovisual ha penetrado nuestra cotidia-

neidad a tal punto que se celebran presentaciones de pósters o *teasers* de películas esperadas y ansiadas, y se producen campañas para que aquellas películas que no gustaron (o que, mejor dicho, salen fuera de lo esperado por cierto público) sean anuladas, olvidadas y, en ciertos casos, vueltas a filmar. Es en este contexto en el cual este libro aparece con un cuestionamiento básico que todos nos hemos hecho en algún momento: ¿qué es lo que puede considerarse como “buen cine”?

El libro de Armando Robles Godoy recopila una selección de textos publicados a inicios de los años 60 en el diario *La Prensa* y en *7 Días del Perú y el Mundo*, semanario del mencionado periódico. Tanto la recopilación como el estudio preliminar han estado a cargo de Emilio Bustamante, docente universitario y crítico de cine; mientras que el prólogo fue escrito por la periodista Marcela Robles, hija del autor recopilado (17-20). Es justamente en el prólogo donde se presenta, a partir de una anécdota, el carácter y las intenciones de Robles Godoy respecto al cine: una herramienta para poder comprender el mundo, para experimentar nuevos lenguajes y experiencias que únicamente pueden ser aprehendidas a partir y a través del cine. Tal como se indica en el estudio preliminar, a pesar de la importancia que tuvo en el mundo cinematográfico nacional no ha habido alguna investigación que se ocupe de Robles Godoy en su faceta de crítico cinematográfico (26), ni se habían hecho conocidas sus reseñas a pesar de su temprana rele-

vancia en el campo cultural peruano.

Los artículos compilados (una selección de 206 en total) pueden dividirse en tres categorías: las crónicas de cine en sí mismas; un mini curso de realización cinematográfica por entregas; y, finalmente, una serie de notas sobre el estado de la exhibición y distribución de películas durante aquellos años. Y son estos últimos artículos los que deben ser considerados con mucha atención para poder entender el libro, pues es necesario ubicar a Robles Godoy en la época en la que produjo estos textos e ideas. Como señalamos, la presencia constante de películas en la época actual y la facilidad con la que se puede acceder a estas, podría dificultar a algunos lectores la comprensión del mundo (y del estado del cine) del cual habla el autor: la decadencia del Hollywood clásico, el final del neorrealismo italiano, el ascenso de la *nouvelle vague*, el cine de Buñuel, etc., son algunos de los eventos que fueron ocurriendo en los años en los que estas críticas se produjeron. Es decir, un mundo cinematográfico multipolar y sin una hegemonía clara (León Frías 2020; Benavides Almarza y García-Bejar 2021).

En el segundo grupo de artículos, Robles Godoy trata de plantear los lineamientos básicos para la comprensión de las técnicas cinematográficas, con definiciones claras y presentadas en un orden lógico que, de ser seguido, permitiría la creación de una primera película y, al mismo tiempo, muestra la concepción que el propio Robles Godoy tenía sobre las características básicas del cine, es decir, un arte

que tiene un lenguaje, una estética y una técnica propia. Esto es, justamente, aquello que hace que la lectura y propuesta del autor sea tan valiosa para pensarla en su contexto (como, por ejemplo, en el debate que tuvo con los miembros del grupo *Hablemos de cine*), así como usándola como marco de referencia para el análisis de la realidad cinematográfica contemporánea. Para el autor, lo esencial en el cine era la capacidad que tenía el director para plasmar, a través del uso de la técnica cinematográfica, una estética propia, tanto de él mismo como del cine en general. En ese sentido, el recurrir a otros lenguajes y formas, como las del teatro o la literatura, vendrían a representar “errores” de dirección o, en caso peor, “incapacidades” del propio director para poder desarrollar la estética que el cine necesitaba para fundamentarse en visiones y prácticas autónomas. A diferencia de lo que suele concebirse como fundamental, para Robles Godoy el argumento de la obra cinematográfica pasaba a un plano secundario (mas no subalterno), centrándose en las características intrínsecas del filme, así como en la manera en la que la película se desenvolvía por sí misma. A su vez, la mención a los actores dejaba de ser relevante para la crítica en sí, a no ser que fueran pieza clave para el desarrollo del relato cinematográfico.

Las críticas de películas que realiza Robles Godoy son un claro ejemplo de lo exigente que era respecto a la necesidad de construir un arte cinematográfico autónomo, con

su propio lenguaje, reglas estéticas y consideraciones técnicas. Como señala el autor, las características principales del cine, a inicios de los años 60, aún seguían construyéndose y desarrollándose, experimentando las múltiples posibilidades que las varias rupturas que fueron ocurriendo en esos años (el fin del Hollywood clásico, el desarrollo del cine japonés, los cambios producidos por el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y la crítica especializada de cine, etc.). Esto no quiere decir, como ocurrió en otros casos (por ejemplo, ver el caso de Varela, 2021), que haya preferido Robles Godoy un cine “alturado” frente a uno más comercial. Lo importante y fundamental era que las películas tuvieran la suficiente capacidad para sostenerse por sí mismas, sin necesitar recursos externos al propio arte cinematográfico. En ese sentido es que el autor analiza con las mismas herramientas conceptuales, musicales como *West Side Story* (o *Amor sin barreras*, en su título en español) (121-2), cintas épicas como *El Cid* (152-3); comedias como *Los juegos del amor* (133), o películas yanquis como *Réquiem para un luchador* (256-7). Sí considera que no basta con que las cintas sean “entretenedas” para el público: las películas deben producir esas tres características (lenguaje, estética y técnica) que puedan ser identificadas como propias (y exclusivas, en cierto sentido) del cine.

Cierra el libro un anexo que incluye la entrevista-debate (379-93) que mantuvo Robles Godoy con algunos miembros de la revista *Hablemos de Cine* en 1967, debido al

estreno de su segunda película *En la selva no hay estrellas*, estrenada ese mismo año. La entrevista abre con una declaración que marca la discusión principal sobre la que girará el diálogo:

Desde un punto de vista profesional-técnico, se trata de la mejor película realizada por un peruano y supone un enorme avance respecto a la anterior película de Robles Godoy [...] Ahora bien, en un plano estrictamente estético, la película deja mucho que desear (379).

Los cuestionamientos principales que se plantearon al autor en la entrevista (y sobre la que giró toda ella) se centraron en la concepción que Robles Godoy tenía del cine (en sus aspectos técnicos y estéticos) y en la manera en la que este había sido planteado en la película. Como está señalado, las objeciones del grupo de *Hablemos de Cine* (bajo la inspiración de la primera etapa de *Cahiers du Cinéma*) se basaban en la priorización del relato de la realidad a través de los planos y secuencias de las películas, mientras que para Robles Godoy lo fundamental eran las técnicas propias y exclusivas del cine (encuadre y montaje). O, como se indica en el estudio preliminar, una oposición entre un realismo baziniano frente al formalismo más heterodoxo de Robles Godoy (56-8), formalismo que buscaba desarrollar un lenguaje cinematográfico que no estuviera limitado por la realidad objetiva misma (58). La estética propia del cine, para el autor reseñado, proporcionada por las técnicas propias

a él, estaba acompañada por un lenguaje cinematográfico en construcción (382), lo que hace que la realidad captada (o, en todo caso, la trama desarrollada) se convierta en un instrumento de aquellos tres elementos constituyentes del cine.

Continúa el anexo un artículo (394-8) que, a invitación de los editores de la revista, Robles Godoy escribió, en el que desarrolla dos ideas principales: criticar la concepción del cine como elemento de mero entretenimiento y, continuando el debate, discutir la lógica detrás del establecimiento de un canon temprano para el cine. El primero de los temas tratados se relaciona con las columnas iniciales que el autor publicó, en las que discutía la preponderancia que las películas *de entretenimiento* estaban teniendo en la cartelera local. En esa línea, el autor señala que “el realizador quiere crear sin sufrir; el espectador quiere captar sin sufrir. Y así, ni hay creación ni hay captación” (395), entendiendo sufrimiento como el resultado de enfrentarse a algo complejo, nuevo y a lo que no se sabe cómo reaccionar. Termina el artículo con una crítica a “las vacas sagradas” del cine de su época, clasificación que, en su opinión, únicamente servía para detener la capacidad de análisis de la crítica, pues encubría a personajes (directores, siendo específicos) que, o bien continuaban desarrollando su obra, o, vistos con mayor detenimiento, no habían logrado consolidar una obra sustancial.

Estas críticas generaron una respuesta de la dirección de *Hablemos de Cine* (398-9). Para los miembros de la revista, el cine de

entretenimiento también podía comprender valores estéticos y, a su vez, expresar la visión que los realizadores tenían sobre el cine (y sobre el mundo). Asimismo, vuelven sobre la última parte del texto de Robles Godoy, respondiendo sobre la posibilidad de considerar un posible canon (o una posible historia “fija”) del cine, señalando la importancia de algunos directores que habían sido mencionados por el autor del texto referido. Y es justamente ahí que se explicita la diferencia mayor entre el grupo que constituía la revista y el autor, en su concepción sobre la naturaleza misma del cine en tanto arte, indicando que Robles Godoy:

Cree que el cine avanza descubriendo nuevas formas de movimiento de cámara, de ángulos insólitos o de combinaciones temporales, elaboradas en montaje, desconociendo que en la profundización del ser humano y en su problemática es por donde hacen avanzar al cine los creadores más representativos (399).

Es esa respuesta la que cierra el debate, resaltando la diferencia entre ambas concepciones del cine, de su lectura y de la manera en la que debería realizarse, sin poder llegar a un punto de convergencia. Sirve, sin embargo, para comprender el desarrollo del pensamiento del autor reseñado a través de los años y, especialmente, después de haber incursionado en la propia práctica cinematográfica.

Finalmente, queda una pregunta por resolver, aquella que se plantea desde un inicio del texto: ¿qué es

aquello que podemos llamar “buen cine”? Sostenemos que, en un sentido estrictamente literal, el libro no logra responder esta pregunta. Más bien, y en esto radica lo sustancial de la propuesta de Armando Robles Godoy, nos interpela a repensar (y revisar) nuestra cultura cinematográfica, nuestra capacidad de apreciar y comprender el cine como ese “séptimo arte”. Este libro puede ser valorado como un punto de partida para cualquier persona realmente interesada en el cine o, en el mismo sentido, como una invitación a volver a esas películas que construyeron nuestra educación cinematográfica y marcaron nuestro gusto estético; procurando ir más allá de la parafernalia a la que la industria nos tiene acostumbrados desde hace décadas. En palabras del propio autor:

El cine, por sí mismo, ha enseñado al público cómo ver las formas básicas del cine, pero el resto del aprendizaje ya depende del propio espectador. Entre otras razones, porque la gran mayoría de las películas no tienen ninguna relación con el arte cinematográfico, y solo busca producir distracción. Y esto es definitivo: para distraerse en el cine no es necesario aprender nada, la misma costumbre de aceptar las convenciones del lenguaje del filme ha sido un cómodo profesor (376).

GONZALO ZAVALA CÓRDOVA
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS
LIMA, PERÚ

Lista de referencias

- Benavides Almarza, C. F., y L. García-Béjar. 2021. “¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix?: experiencias de *engagement* de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual”. *Revista de Comunicación* 20 (1): 29-47. <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A2>.
- León Frías, I. 2020. *La revolución de Netflix en el cine y la televisión. Pantallas, series y streaming*. Lima: Universidad de Lima.
- Varela, B. 2021. *Cine: Chisme y opinión por Cosme*. Lima: Isegoria.

SANTIAGO CEVALLOS, Barrocos. Mimesis, legado y orfandad,

Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/La Caracola Editores, 2021, 100 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.12>

En ese libro fundamental acerca de la cultura nacional que es *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana* (2006), Santiago Cevallos González ofrecía el primer fruto de una prometedora tarea crítica que se abría al futuro. Apadrinado y de la mano generosa del poeta y pensador quiteño, Iván Carvajal, Cevallos aportaba a ese libro un largo ensayo titulado *Hacia los confines*, en el que, haciendo centro en el concepto de máquina, aborda lo que llama las “literaturas realistas” del Ecuador de la primera mitad del siglo XX, “aquellas que adoptan una actitud moderna y par-

ticular con respecto al movimiento de la máquina social”. Se trataba entonces de sintonizar o alegorizar “distintas relaciones, sean estas sociales o textuales [...] que se dan en un determinado territorio o texto”, ya que “Máquina social y máquina literaria coinciden como dos engranajes dentro de una máquina ilimitada, incesante. El arte, más que un espejo, es un reloj que se adelanta”. Y aclara lo que asume como literatura realista: “una maquinaria que crea la ilusión de objetividad y crítica”. Podemos ya señalar, como lo más visible, en cuanto al estilo, la minucia, el detenimiento o la precisión en la ilación reflexiva, así como la agudeza del tejido entre poética y ficción, entre la veracidad histórica y la verosimilitud ficcional; todo esto para mirar las obras realistas del 30, sobre cuyas tramas y personajes el crítico levanta muy vivas y detalladas relaciones alegóricas con la historia y la cultura nacionales.

Con el libro *El barroco, marca de agua de la narrativa latinoamericana* (2012), Santiago Cevallos amplía el brazaje y, bajo el andamiaje de diferenciar cuatro formas del barroco: *dominante, manifiesto, latente y barroco como manifestación*, escribe un libro, literalmente, barroco; esto en razón de la serie de derivas y ramificaciones muy bien controladas y estructuradas, donde los pies de página funcionan como un texto dentro del texto. Este armazón textual, digno de ese proliferante objeto de estudio que es el barroco literario, lo despliega para ofrecernos su lectura, en clave

barroca y neobarroca, de la narrativa de Pablo Palacio, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges y Lezama Lima. Acaso en este libro se revela más nítidamente el trabajo detenido y preciso con los conceptos, cuyas definiciones y enunciados son las claves de bóveda con los que se aplica a temas complejos que añaden a la estética de la “dificultad”, como diría Lezama Lima.

Digamos que entre *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana* y el libro *Barroco, mimesis, legado, orfandad* (2021), hay evidentes resonancias y continuidades. Los dos funcionan como cámaras de eco sobre el barroco y sus autores capitales. Así, en el primer ensayo titulado “El barroco como reflexión teórica y cultural”, pivotando nuevamente en la obra de Lezama Lima y sus conceptos de *contranaturalidad* y *contraconquista*, Cevallos (2021) realiza el gesto interpretativo de sacar la estética barroca del orbe de la poética y ampliarla al tejido cultural americano; lo dicho lo expresa de esta manera:

el Barroco lezamiano es parte fundamental de la imagen americana construida, quizá paradójicamente, como contracultura.

A su vez, es precisamente la imagen de la contracultura, que se fundamenta en la idea del Barroco americano como estilo de la “contraconquista” [...] lo que le permitirá finalmente a Lezama Lima construir un sistema cultural como sistema poético, mediante la articulación de significados de lo americano en ambos niveles de reflexión (18).

Otro concepto, el de mimesis, se revela como central en el ensayo “El concepto de mimesis y ‘Primer sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz”, cuyo debate se inscribe en el marco general de la repetición y diferencia, pero en el terreno concreto de la mimesis como fundamento de la representación artística, tal como la planteara Aristóteles en la *Poética*. Sin embargo, no es precisamente esta repetición/diferencia la que le interesa principalmente a Cevallos, sino aquella otra que hoy, junto con Kristeva y Gennete, llamamos intertextualidad. Como nos lo recuerda nuestro autor, el nombre completo del poema de Sor Juana es “Primer sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”; y dice Cevallos: “Sin embargo, si bien ella afirma imitar a Góngora, es más bien la obra del poeta cordobés actuando como una suerte de filigrana lo que se descubre en su poema” (42). Y luego, en este juego de repeticiones y diferencias, el ensayista lleva su reflexión al fondo común que estaría latiendo (en filigrana) en los dos poetas: el mundo mitológico.

Dos escenas de *Paradiso* desencadenan la reflexión interpretativa del ensayo “Las imágenes de la muerte del padre y el legado en *Paradiso*”; texto de profundas connotaciones personales, y que explica la referencia a la *orfandad*, anotada en el título del libro. Lo llamativo y provocador en este ensayo es la audacia con que Cevallos, a partir de esos relatos luctuosos, levanta una sentida o emotiva reflexión

sobre los que se van y los que se quedan, en ese juego inapelable de vida/muerte. Y es que, como el lector tendrá ocasión de constatar, un aliento melancólico y de duelo atraviesa a un libro que de entrada confiesa su filiación benjaminiana: “La expresión barroca encuentra mayor significado en cuanto más está sujeta al decaimiento, la ruina, la muerte” (12).

En la teoría sobre el barroco y el neobarroco hay varios temas y debates que no han cesado, y uno de ellos es el que confronta al barroco como dimensión histórica versus el barroco como concepción tipológica, vale decir, como estilo anclado a un momento histórico y una geografía determinados, frente al barroco como estilo artístico intemporal. Y Severo Sarduy (1986) en el texto “Lautréamont y el barroco” es la razón de ser del ensayo que Cevallos (2021) ha titulado “*Cobra* y “Lautréamont y el Barroco”: dos escenas del discurso crítico de Severo Sarduy”. La conclusión es rotunda: “Sarduy encuentra en la figura austral del Conde de Lautréamont y su anotación manuscrita un fundamento para su concepción del barroco hispanoamericano como reelaboración o reconstrucción de los discursos precedentes” (72); y es que en el texto de Sarduy habría ocurrido “el paso desde una concepción histórica [...] hacia una concepción tipológica del barroco” (73).

Finalmente, a partir de otra dicotomía inherente a la teoría del barroco/neobarroco, a saber, aquella que resalta la serie de reciclajes de barroco y, por otro, la que concibe

a la literatura latinoamericana como barroca en virtud de la serie de desplazamientos de los discursos hegemónicos que realiza, el ensayo titulado “La doble y única mujer”, de Pablo Palacio, y el Neobarroco” opta por la segunda posibilidad para analizar el cuento del narrador ecuatoriano. Así, postula como ejemplo la manera en que Sarduy recicla, mediante metáforas bellas y placenteras, las leyes y premisas del discurso científico que han perdido su vigencia y están disponibles como material simbólico reutilizable y capaz de brillar con nueva energía. Entonces, esta idea del “dato desplazado de la ciencia —la utilización de sus fragmentos como metáforas—” es la que Cevallos (2021) lleva al análisis del cuento de Palacio y su gesto de irrisión al “utilizar los otros cuerpos discursivos como residuos” (83, 84).

Ciertamente, este pequeño libro está, justamente en su brevedad, cargado de extrañas y turbulentas potencias; es decir, la espesura de sus ramales y ramajes no son una amenaza al lector poco avisado o que carece de noticias sobre el barroco/neobarroco, sino una promesa, una guía amistosa para penetrar en el mundo de la metáforas bellas y placenteras, de las citas retorcidas, de los personajes travestidos y esquizofrénicos, es decir, de los falsarios que pueblan la ficción barroca/neobarroca, ellos también teñidos por lo luctuoso.

GALO ALFREDO TORRES
UNIVERSIDAD DE CUENCA
CUENCA, ECUADOR

LUIS ANTONIO AGUILAR MONSALVE,
Herederos de las sombras,
Quito, El Conejo, 2021, 89 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.13>

Luis Antonio Aguilar Monsalve (Cuenca, 1942), es un escritor ecuatoriano que ha transitado por distintos géneros, al punto que ha publicado más de una veintena de obras: cuento, microrrelato, ensayo, novela, además de cultivar la crítica literaria y haber realizado varias antologías (la última de ellas, una de literatura juvenil infantil en Ecuador, la cual debió haber sido un reto fascinante), en especial, de narrativa. Aguilar Monsalve también es miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y profesor emérito por la Universidad Hanover College, es decir, un hombre con mucho bagaje literario.

Es lo que encontramos en el libro de microrrelatos *Herederos de las sombras*, su trabajo más reciente: gran esmero por el cuidado de la palabra, colocarla en el lugar exacto, para brindarnos párrafos precisos que no dejan la sensación que faltó o sobró algo. Del mismo modo, por su experiencia como escritor, conoce los detalles e ingenios que pueden volcar una situación aparentemente normal para transformarla y volverla atípica. Aguilar Monsalve es un “cazador” de momentos, tal cual lo dice la reseña del libro. “Cualquier destino por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento” (Borges). Y en este tema se especializa el escritor, ofrecernos momentos

claves, narrados desde diversos puntos de vista: “momentos básicos e indispensables, segundos que el escritor llena de eternidad”.

Aditiono que, en la obra mencionada, hallamos variedad e imaginación.

En la variedad de temas podemos hallar a viajeros que buscan o recuerdan un destino. Las travesías pueden ser físicas o internas. Lo encontramos en varios de sus cuentos. El deseo, consciente o no, de arribar a un lugar. “Al otro lado de un paraíso” es una muestra de lo que sostengo. Trata sobre una sencilla excursión a un lago, realizada por tres amigos (lo que nos hace recordar experiencias similares, a quienes amamos la pesca o la aventura, simplemente), la salida muy temprana, los refrigerios en su punto para cuando sean necesarios, todo en su lugar —el escritor no olvida los detalles— se puede percibir el frío en el rostro, pero la historia pega un giro cuando uno de los protagonistas escucha el canto de un ave (aquí es cuando me refiero a los momentos claves que modifican el hilo narrativo). O en “En el mundo de los Herederos de las sombras” que relata la emoción de un viaje (autobuses, equipaje, hoteles de nombres exóticos: *Miosotis*) y la del peregrino, quien después de registrarse y salir de su hotel, bajo una amenaza de lluvia, se topa con un quiosco de libros usados. Allí una ráfaga de viento le lleva mágicamente uno de esos textos a sus manos. Desde allí el misterio, el elemento que deja de ser coincidencia para sorprender-

nos. En “Lo oblicuo de la neblina”, Omar, un niño, emprende un viaje en tren, dirigiéndose, después de los preparativos y precauciones de su madre, a donde habita un amigo. Y al igual que en las obras antes citadas, notamos que la pluma de Aguilar Monsalve traerá el asombro, lo que atrapa a cada uno de sus personajes y, por qué no, de algún modo, a sus lectores. En este caso, un pequeño accidente, la caída del muchacho, para después encontrarse (sin que esto sea un *spoiler* porque la historia continúa) con que, en la estación final, nadie lo espera. Pero en este grupo de cuentos, quizá el más impactante (al menos uno de los que más me gustó de todo el manojito) es el denominado “Toda una vida viaje el mejor”, que es la transición lograda de un muchacho en una peluquería y que nos conduce obligadamente a recapacitar sobre lo efímero de la vida y el tiempo en que vivimos. Entonces, ¿nacemos para morir o morimos para vivir? (frase recogida de otro de los cuentos: “Premonición”).

Lo arcano, lo profano, las incógnitas están presentes en *Herederos de las sombras* (por cierto, un título muy propio para una serie de misterio). Algunos de sus personajes son fantasmas (aunque en todo el libro no encontremos esta palabra por ningún lado, manejada exactamente como un ser etéreo: “no la encontramos, pero está allí, repetidamente”) que desean ser entes reales o viceversa, según el hermoso relato “Sin explicaciones”, donde un elegante hombre de negocios y una colegiala de ojos azules ingresan a

un ascensor; se desarrollará la trama en un breve tiempo que comienza cuando el artefacto se activa y culmina al subir, apenas un piso, o menos. O el que leemos con el título “Deseos desde el más allá”, que enfoca el itinerario de un extraño ser que recorre librerías, acaso un reflejo de nosotros mismos cuando nos empecinamos en repasar mentalmente nuestras vivencias. O cuando regresamos a esos “sitios” que nos llenan de nostalgia, semejante a lo que nos deja la obra de Proust, en “Por el camino de Swann”.

Un tercer aspecto de *Herederos de las sombras* es la intromisión a otros cuentos famosos, un reto complicado que el autor supera con creces. Y así nos embarcamos en “Más allá de los robles”, que es un “espejo con diferente propuesta” del cuento “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar. En “El príncipe de los ingenios” el escritor nos estimula a barajar algunas meditaciones sobre las intenciones latentes en la famosa novela de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. La metamorfosis*, de Kafka, tampoco escapa a esta “cacería”, pero el autor nos brinda otra distorsión posible, más bella, poética y soñadora. O en “Punto de vista” y en “El silencio condesciende”, elegantes invitaciones para recordar a Monterroso.

Finalmente, hay un puñado de cuentos que señalan las frases célebres, otras comunes, refranes y dichos, en los que Aguilar Monsalve parece divertirse elaborando una historia a partir de dicha expresión, sin dejarnos de invitar a la reflexión.

Una de ellas es “Sorensen”, que trata sobre la popular y profunda frase de John F. Kennedy. En el mismo grupo tenemos: “Las apariencias engañan”, “Donde hay repetición está el gusto”, “No todo lo que brilla es oro” y “El que a cuchillo mata a cuchillo muere”.

Leer *Herederos de las sombras* es realizar un desplazamiento por parte del lector, como ocurre en “Al otro lado de un paraíso”, un viaje en el que se topará con más de una extrañeza, que es una de las intenciones del autor, hasta que suene un “disparo”, un “bumm”, que es también el título de otro de sus cuentos.

HANS BEHR

ESCRITOR Y CRÍTICO ECUATORIANO
GUAYAQUIL, ECUADOR

ISRAEL MUÑOZ,

Sendas de On. 100 Haikus,

Cuenca, Dirección de Cultura,
Recreación y Conocimiento, 2021, 120 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.13>

La poesía es un conjuro, un espejismo, un punto de encuentro desde donde se bifurcan las voces como las huellas en el páramo: tan claras como imposibles. La poesía es un acto del lenguaje que lo lleva más allá de la significación en un extraño momento de anulación del referente, de expansión del signo en una semiosis ilimitada de caminos que se abren tantas veces como lecturas se consuman. La poesía es una imposibilidad que su-

cede porque el lenguaje es en sí la configuración de lo imposible.

El escritor o escritora de poesía procura algo que no puede decirse y que sabe está condenado al silencio que apenas nos permite sugerir algo, un indicio... y, en ese juego, quien lee el poema tiene la última palabra, condicionado, claro, por las estrategias que el escriba encontró para tender la trampa, el nudo, la espiral...

La escritura y la lectura nacen juntos, lo que el signo indicial destapa en la poesía o, para decirlo de otra manera y en el auxilio de Mario Campaña (2022):

lo que el intérprete aspira a comprender no es lo que el poeta “ha querido decir”, pues [...] entre autor, texto y lector se establecen relaciones y se interponen factores o situaciones que hacen que la comprensión sea un acto no solo reproductivo sino también productivo: se comprende siempre más o de un modo diferente, en un proceso sin término (99).

Entonces, y en el contexto que nos convoca, con los haikus de Israel Muñoz nos ubicamos frente a una invitación que parte de la capacidad de este registro poético en tanto aprehensión contemplativa, en tanto potestad de la palabra que nos confronta al misterio o, mejor, a la apertura de un misterio que nos tienta a indagarlo tejiendo redes dentro, porque esa es la naturaleza primigenia del haiku: la tentación de desnudar el eco o, mejor, “la apreciación del momento y su aprehensión”, como quería Basho

o, en palabras de Blyth, citado por Rodríguez-Izquierdo (1994): “Para el Zen y el haiku, todas las cosas son divinas y su encuentro en ella un poema” (80).

Y basta con leer el epígrafe del libro para entender que nos enfrentamos a un intento de quiebre de la linealidad que nos procura explicar el todo desde la razón, porque en estas cinco palabras, me parece, el autor se atreve a una crítica al cartesianismo para instalarse en una dimensión de espejos sobre el agua hasta decirnos, lectores, que lo que le interesa no es tanto el hecho sino la huella, no tanto el sendero sino la experiencia, no tanto la cruz sino la herencia con que se lavan las representaciones: “del humo dedicado al fuego”: del rizoma desatado a su lugar de enunciación, me parece colegir.

En el recorrido de los cien textos que sustentan el poemario encontramos un entramado de imágenes entrelazadas con una cadencia que, a través del quiebre rítmico y la materialidad que sugieren, nos permiten sospechar la actitud del ejercicio escritural en búsqueda, atendiendo la realidad del lenguaje que no es otra cosa que una conversación íntima que, cuando se observa de verdad, nos permite destellos de algo que está más allá de lo que sabemos, afincado en la infinitud maravillosa de lo que sospechamos, tememos, amamos o indagamos: “sin creer en dios / la mosca intenta atravesar el cristal”; “despierta la madre/ con sus ojos hinchados el niño aún no despierta”; “sobre el campo quemado / danzan las luciérnagas / es todo el

universo que hay”; “la eternidad / más breve/ un latido”.

Es importante señalar que la tradición de escritura de haikus en nuestro idioma se remonta a los inicios del siglo pasado, con Tablada, quien, a decir de Octavio Paz (que también escribió haikus o haikai), influyó en varios escritores mexicanos en su aventura sobre esta forma poética, entre quienes se cuenta a Xavier Villaurrutia.

En Argentina debemos citar a Jorge Luis Borges y en Ecuador, por supuesto, a Jorge Carrera Andrade y sus *Microgramas*: “Muchos de los microgramas de Carrera Andrade, como los haikús de Tablada, toman como imagen central algún pequeño elemento de la naturaleza como puede ser la mariposa, el colibrí, la golondrina, etc.” (Saz 2002, 194).

De esta manera, la exploración sobre esta forma de poesía¹ ha trazado un camino en la literatura hispanoamericana a la que se suma la invitación de Muñoz, desde una desenfadada propuesta que recoge el espíritu mas no la forma específica de la construcción. Es decir, la escritura y la meditación penden de un mismo costado en su escritura, y ambas, me parece, procuran algo que jamás llega y que no deja de hacerlo, delineando constantemente el camino que recorreremos en su búsqueda. Los haikus, en esta dirección, nos permiten jugar al destiempo ha-

bitando hipos desde donde lanzamos palabras como flores en medio del ventarrón, procurando encontrar el lugar en donde se asientan, como en este espléndido poemario con el que me aventuro a recordar las palabras de Octavio Paz cuando se refería a la poesía japonesa: “la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación” (Cabezas 1991, 12).

Por esto es una alegría recibir esta, la primer obra de Israel y su propuesta delicada con la que obtuvo el Premio a la Convocatoria del GAD Municipal de Cuenca de 2021, publicada en 2022; una propuesta honesta, decantada, que llega para nutrir esta tradición poética en la ciudad del agua con un ritmo propio, que esperamos siga explorándose y cifrando a través de la poesía, que es una forma de rescatar al mundo de la frígida barbarie de la razón.

JUAN CARLOS ASTUDILLO SARMIENTO

UNIVERSIDAD DE CUENCA

CUENCA, ECUADOR

Lista de referencias

- Cabezas, A. 1991. *Matsuo Basho, Sendas hacia tierras hondas (Sendas de Oku)*. Traducido por A. Cabezas. Madrid: Hiperión.
- Campaña, M. 2022. *De la espiral y la tangente*. Quito: Festina Lente.
- Rodríguez Izquierdo, F. 1994. *El haiku japonés: historia y traducción; evolución y triunfo*. Madrid: Hiperión.
- Saz, S. *Centro Virtual Cervantes*. Acceso el 8 de junio de 2022. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2004/coloquio_2004_25.pdf.

1. “El haikú tradicional consta de diecisiete sílabas y tres versos. No obstante, los poetas en español que han elaborado haikús no siempre guardan estrictamente la forma” (Saz 2022, 187).

ALICIA ORTEGA CAICEDO,
Estancias,

Quito, Severo Editorial, 2022, 214 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.16>

Tras recorrer las páginas del reciente libro de Alicia Ortega, *Estancias* (2022), el tema de la memoria y los afectos en la deriva del caos me conducen a pensar que el recordar no es apenas una acción pasiva cuya finalidad implica volver sobre la retención del pasado, más bien se trata de un movimiento de interrupción que revela flujos y afectos. En un instante de inminente tribulación, atravesado por el duelo, la separación y el confinamiento, Alicia concibe una escritura con la fuerza de evocar los espectros latentes en los intersticios de la memoria, efectuando así un desplazamiento crítico que centra su atención en las huellas del pasado y en las reinscripciones afectivas que constituyen sus estancias, sus formas para resguardarse del presente. Este tránsito infiere una profunda reflexión sobre la escritura como medio para pensar otros espacios de apertura “hacia lo inabismable, hacia lo perdido, hacia aquello que ha dejado de ser accesible y abrazable” (24).

Alicia revela un tiempo imbricado capaz de dotar de lenguaje y sentido a lo inabismable, el dolor propio, la fractura, lo indecible del deseo, el caos inherente a la existencia. Como el ángel de la historia de Walter Benjamin (representado en la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee), al contemplar la acumu-

lación de las ruinas del pasado, la autora pone en marcha una escritura que se hace con el cuerpo y rescata las pulsiones de vida latentes en los restos de la presencia, para transformar no solo el porvenir sino también el ahora y el tiempo pasado. “Así me veo: parada, con los ojos desorbitados, la boca abierta, la pulpita latiendo y mis intestinos distendidos en espasmo, mirando de frente la catástrofe única” (42). *Estancias* muestra cómo el trabajo con la palabra modula una serie de intensidades transitorias de lo residual, que intervienen el tiempo homogéneo al exponer la estela singular de las experiencias vividas.

A partir de la lectura del texto, vuelvo sobre las palabras de Barthes (1994): “el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura insta un sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido” (70). El ejercicio escritural de la autora reactualiza la experiencia y sus sentidos, oponiéndose a la inercia, al dejarse arrastrar por los vientos huracanados de la historia. La escritura opera como un dispositivo creador donde Ortega se permite explorar en el lenguaje, en sus palabras, la escritura se convierte en una zona vital: “donde me veo, me recuerdo, me reinvento, me cobijo, me acomodo, me divierto, me reencontro” (18). A través de la palabra, Alicia construye un espacio donde se resguarda del impacto, apoyada en la presencia lumínica de los seres amados, de los objetos que se manifiestan como amuletos contra

el advenimiento de la catástrofe y el eco de los libros que conforman su biblioteca personal.

En *Estancias* “no hay ficción, hay escritura”. La voz autoral no sigue ningún mandato estrictamente literario, su escritura piensa el acontecer singular de la experiencia más allá de los límites de la representación, situándose en los bordes se desplaza entre géneros, registros y texturas narrativas diversas. *Estancias* es escritura que quiere ser leída como un libro andrógino, como dispositivo que apela por el movimiento fluido, que surca y se dispersa en las cavidades porosas de una existencia. Alicia despliega un lenguaje intensivo para alcanzar esos rescoldos que emanan pulsiones de vida pese a la inminente devastación. Entre estas páginas se tejen estrategias afectivas para aplacar el dolor, la pérdida, el confinamiento, mientras se reinventa otras formas de mirar y reelaborar las memorias.

Alicia, con andar trastabillante y mirada estrábica, con un ojo hacia adentro y hacia atrás, mientras el otro se posa sobre lo que preserva y puede palpar, recorre las estancias que habitó, imaginó y no pudieron ser, pero que también la constituyen. Estas estancias componen una escritura autorreferencial donde se muestra que la vida no puede comprimirse en un “Yo”, en una sola forma de ver nuestra historia. La autora vuelve sobre sus pasos para recorrer las ciudades donde residió como Guayaquil, Murnau, Göttingen, Múnich, Moscú, Pittsburg y Quito, donde persisten otras Alicias, esos fragmentos que conforman su

vida (la niña, la hija, la estudiante-contrabandista, la madre, la mujer amada, la crítica literaria, entre otras). En estas estancias también se reencuentra con su padre José Jorge, su madre Alicia Esther, la niña llama, la amada mujer mono y toro, el niño caballo y la niña arvera, las honeys, las manes, la sociedad, entre otras presencias latentes que adosan las paredes que la envuelven y suturan heridas abiertas.

La escritura presente en estas páginas se concibe con el cuerpo desgarrado que expone sus heridas para encontrar un sentido otro a pesar del contexto de duelo y confinamiento: “Porque el dolor se hace carne. Porque el cuerpo se cansa de sostener el mundo cuando este se nos viene encima”. El cuerpo es materia que se deja afectar y que expresa su acontecer singular; los divertículos o la pulpitis muestran el dolor, el cansancio y el temor, así como la pasión y el cariño que se encuentran en el baile para la mujer amada, el abrazo capturado en una fotografía, el juego de las chupillitas, incluso en la materialidad de su oficio como crítica literaria que atraviesa la escritura con sus acciones cotidianas como escuchar, conversar, caminar, recorrer bibliotecas, cargar bolsos con libros y libretas, etc. Estas experiencias del cuerpo se hacen escritura, que construye otras formas de afectación, además posibilita la reelaboración y transformación de sentidos. Escribir con el cuerpo es conectar las pulsiones vitales en la escritura.

La escritura es una estancia donde se urden maniobras para in-

tentar nombrarse y nombrar aquello que acontece en la zona de la desfiguración, en la pérdida de la voz, pero al mismo tiempo del devenir. La obra muestra una densidad temporalidad otra, “tiempo de escritura y lectura permanente” (198), de agenciamientos, afectos y experiencias corpóreas, un tiempo que se opone a la linealidad, a la reducción del presente homogéneo. La temporalidad de esta escritura se presenta a través de un patrón circular que reproduce un principio de permanencia y renovación. Este esquema circular se revela en las figuras del recuerdo: en el andar de los patos de su infancia, en los dibujos que trazaba junto a su padre en en el patio, en la nieve de Moscú, en la rotulación de un brazo, en el murmullo de los grillos, etc. El tiempo circular que nos propone *Estancias* “es una cosa y otra a la vez. Es tiempo vivido, es tiempo del acontecer” (188), de saltos y quiebres, no tiene principio ni fin, en constante expansión. El movimiento circular revela una escritura de retorno intermitente, una marcha irregular, de desvíos y devenires.

Estancias puede leerse de múltiples maneras, como una escritura del duelo, de confinamiento, libro andrógino, cartografía afectiva e in-

cluso como una bitácora personal, en donde se gesta un lenguaje propio para nombrar la experiencia que perturba. La escritura de Alicia es un acto de reapropiación de la palabra, del cuerpo y de la propia historia, que se descubre irreductible e insubordinada. En este espacio “las palabras están preñadas de fuerza paradójica” (65), que desborda una multiplicidad de sentidos. *Estancias* es un libro que muestra que volver con mirada estrábica y trastabilante sobre nuestras memorias es apelar por una materia inestable de vibraciones y transformaciones, que hilvana desde los afectos nuevas vías para pensarse y concebir el mundo frente al inminente caos.

MARGARETHE TIRADO HARTMANN

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, ECUADOR

Lista de referencias

- Barthes, Roland. 1994. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter, 1989. “Tesis filosófica sobre la historia”. En *Discurso interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Ortega, Alicia. 2022. *Estancias*. Quito: Severo.

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

Gustavo Abad Ordóñez. Ecuatoriano. Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Comunicación; PhD en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). Autor de varios estudios y ensayos. Docente de la Facultad de Comunicación Social (FACSO) de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Exeditor de la revista *Chasqui* de CIESPAL; Exdirector de la revista *Textos y contextos* (FACSO-UCE).

Betty Aguirre-Maier. Ecuatoriana. Candidata a un PhD en Lenguas y Literatura con énfasis en Lengua Española. Fue profesora en University of Utah, de 2009 a 2020. Cofundadora de algunas revistas como *EntreMares Magazine*; ha trabajado como traductora y editora. Autora de artículos en algunas revistas tanto culturales como académicas de EE.UU., México y Ecuador.

Tomás Salvador Bombachi. Argentino. Estudia Letras en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ahí es adscripto a la materia Literatura Eslavas (cátedra Arriazu), donde lleva a cabo su investigación sobre el eje Dostoievski-Nietzsche. Trabaja como docente de Lengua y Literatura en el Instituto Nuestra Señora de la Misericordia de Belgrano.

Jesús Miguel Delgado Del Aguila. Peruano. Candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente cuenta con las calificaciones de investigador Concytec (Perú) e investigador Conacyt (El Salvador). Ha publicado reseñas, artículos, entrevistas, notas y cuentos en revistas indexadas nacionales e internacionales.

Félix Joaquín Galván-Díaz. Mexicano. Actualmente es estudiante del doctorado en Romance Languages and Literatures en Harvard University. Sus artículos han sido publicados en *Humanística. Revista de estudios críticos y literarios* (ITESM) y *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* (UNISON); además de los que próximamente aparecerán en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México) y *A Contracorriente* (NCSU). Ha participado en congresos nacionales e internacionales.

Ricardo López Díaz. Hispanovenezolano. Profesor asociado de la Facultad de Letras de la Universidad de París-Sorbona. Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona. Autor de la tesis doctoral “De las formas narrativas brevísimas al microrrelato en la obra de ficción de Borges y en sus antologías”, y de las compilaciones *La cuerda del contrabajo* y *El cigarrillo de Betty Draper* (París, 2021 y 2022); *Zayas, Lorca, Padura. Tres breves borradores de literatura* (París, 2021), e *Introducción a la América Latina* (Alicante, 2022).

Manuel Medina. Ecuatoriano. Recibió el doctorado en Letras Hispánicas de la Universidad de Kansas. Su libro sobre la novela histórica mexicana titulado *Archivo y discurso: la novela histórica mexicana (1980-1994)* apareció en 2013. Actualmente preside la Asociación de Ecuatorianistas. En 2012 recibió el premio “President’s Exemplary Multicultural Teaching Award” otorgado por el rector de la Universidad de Louisville.

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal. Boliviano. Doctor en Literatura Latinoamericana, UASB-E. Exsecretario ejecutivo de la Organización Católica Internacional del Cine-América Latina (OCIC-AL). Profesor e investigador invitado en la UASB-E y FLACSO Ecuador.

Cristian Vidal Barría. Chileno. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Coeditor del libro colectivo *Poesía chilena en dictadura y postdictadura* (2020). Ha obtenido (2015, 2021) la “Beca de Creación Literaria del Fondo del Libro y la Lectura” en la modalidad ensayo. Ha publicado artículos académicos en revistas de diversos países. Actualmente finaliza el doctorado en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile.

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.

En todas las publicaciones de la UASB-E se propende a una expresión escrita que no discrimine a la mujer ni a ningún grupo de la sociedad y que, al mismo tiempo, reconozca la historia, la estructura y la economía de la lengua, y el uso más cómodo para los lectores y hablantes. Por tanto, no se aceptarán usos sexistas o inconvenientes desde el punto de vista de la igualdad; tampoco, por contravenir el uso estándar de la lengua, el empleo inmoderado de las duplicaciones inclusivas ni el morfema e, la @ (no es una letra) o la x para componer palabras supuestamente genéricas.

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>>.

- *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*
Corporación Editora Nacional
Código postal: 170523
Quito, Ecuador
- *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*
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.

Kipus 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 *Kipus* 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, 2023
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

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094

Fax: (593 2) 322 8426

biblioteca@uasb.edu.ec

www.uasb.edu.ec

Ricardo **LÓPEZ DÍAZ**

La literatura fantástica de Bioy Casares según la tríada hombre-razón-destino propuesta por el crítico Bernardo Ruiz

Manuel **MEDINA**

Resistencia y subversión en los modelos narrativos de Solange Rodríguez Pappe

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Betty **AGUIRRE-MAIER**

Ayllu: tensiones en la literatura y la política en los Andes

RESEÑAS

Marcelo **BÁEZ MEZA**

Crónica para jaibas y cangrejos, novela de Dalton Osorno

Gonzalo **ZAVALA CÓRDOVA**

La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963, ensayos de Armando Robles Godoy

Galo Alfredo **TORRES**

Barrocos. Mímesis, legado y orfandad, ensayos de Santiago Cevallos

Hans **BEHR**

Herederos de las sombras, cuentario de Luis Antonio Aguilar Monsalve

Juan Carlos **ASTUDILLO SARMIENTO**

Sendas de On. 100 Haikus, de Israel Muñoz

Margarethe **TIRADO HARTMANN**

Estancias, novela andrógina de Alicia Ortega Caicedo



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

