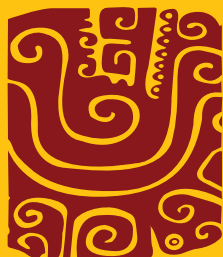


KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



54

II SEMESTRE
2023

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

CRÍTICA

Sebastián **CARRILLO**

Sobre la bolsa y la contención en *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de Alicia Yáñez Cossío

Joshua **MONTAÑO PAREDES**

Análisis del sujeto negro como sujeto político en dos obras de Alejo Carpentier: *Écue-Yamba-Ó* (1933) y *El reino de este mundo* (1949)

Darío **JIMÉNEZ** y Mateo **GUAYASAMIN**

Entre lo sórdido y lo poético: una aproximación a la cuentística de Jorge Velasco Mackenzie

Pedro Martín **FAVARON PEYÓN**

La cristiandad de pariacaca: pedagogía y sincretismo en el *Manuscrito de Huarochiri*

Jorge Gonzalo **FABARA ESPÍN**

La persistencia mítica de Cantuña: un ensayo interpretativo a través de los estudios del imaginario

Patricio **PILCA**

Ciudad de invierno (1979) en la sociología de la literatura

Luis **AGUILAR MONSALVE**

La huelga del 15 de noviembre de 1922 como antecedente histórico de *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara

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).

DIAGRAMACIÓN Y SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

CORRECCIÓN: Fernando Balseca

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Edwin 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 54, JULIO-DICIEMBRE 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: DOAJ, catálogo 2.0 de Latindex, ERIH PLUS, CLASE, Dialnet, Dimensions, entre otros. 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 ANUAL DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CRÍTICA

- SEBASTIÁN CARRILLO** 7
Sobre la bolsa y la contención en *Bruna, soroche y los tíos* (1973)
de Alicia Yáñez Cossío
- JOSHUA MONTAÑO PAREDES** 21
Análisis del sujeto negro como sujeto político en dos obras de Alejo Carpentier:
Écue-Yamba-Ó (1933) y *El reino de este mundo* (1949)
- DARÍO JIMÉNEZ y MATEO GUAYASAMIN** 33
Entre lo sórdido y lo poético: una aproximación
a la cuentística de Jorge Velasco Mackenzie
- PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN** 57
La cristiandad de pariacaca: pedagogía y sincretismo
en el *Manuscrito de Huarochirí*
- JORGE GONZALO FABARA ESPÍN** 79
La persistencia mítica de Cantuña: un ensayo interpretativo
a través de los estudios del imaginario
- PATRICIO PILCA** 99
Ciudad de invierno (1979) en la sociología de la literatura
- LUIS AGUILAR MONSALVE** 119
La huelga del 15 de noviembre de 1922 como antecedente
histórico de *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ALEJANDRA MILENA VALENCIA GONZÁLEZ 135

Mosaico para hacerse una curandera-sanadora:
orígenes, saberes y prácticas desde el conocimiento situado

CREACIÓN

FRANCISCO PROAÑO ARANDI 158

Apuntaba el día

DIEGO MONTALVO 162

Ojos de serpiente

RESEÑAS

El temblor de los huertos, poemario de Maritza Cino 173

Santiago Toral Reyes

Sodio, novela de Jorge Consiglio 175

Tomás Salvador Bombachi

Labor de duelo, poemario de María Paulina Briones 181

Marcelo Báez Meza

Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan, poemario de Allan Coronel 183

Vicente Robalino

Feminismo. Convergencias y divergencias. Brecha generacional o diferencias 184

epistemológicas y políticas, ensayo de Magdalena Mayorga

Katerinne Orquera

Códice de voces, poemario de María Aveiga 187

Cristóbal Zapata

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 191

COLABORADORES 195

KIPUS

REVISTA ANUAL DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CRITIC

- SEBASTIÁN CARRILLO** 7
On the Carrier Bag and Contention in *Bruna, soroché y los tíos* (1973)
by Alicia Yáñez Cossío
- JOSHUA MONTAÑO PAREDES** 21
Analysis of the Black Subject as a Political Subject in Two of Alejo Carpentier's
Works: *Écue-Yamba-Ó* (1933) and *El reino de este mundo* (1949)
- DARÍO JIMÉNEZ y MATEO GUAYASAMIN** 33
Between the Sordid and the Poetic: An Approach to the Short Stories
of Jorge Velasco Mackenzie
- PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN** 57
Pariacaca's Christianity: Pedagogy and Syncretism
in the *Manuscrito de Huarochirí*
- JORGE GONZALO FABARA ESPÍN** 79
The Mythical Persistence of Cantuña: Interpretative Essays
Through Imaginary Studies
- PATRICIO PILCA** 99
Ciudad de invierno (1979) in the Sociology of Literature
- LUIS AGUILAR MONSALVE** 119
The November 15, 1922 Strike as a Historical Antecedent
of Joaquín Gallegos Lara's *Las cruces sobre el agua* (1946)

OF THE CONTEMPORARY SCENE

- ALEJANDRA MILENA VALENCIA GONZÁLEZ** 135
Mosaic for Becoming a Woman Healer: Origins, Knowledges and Practices
from Situated Knowledge

CREATION

- FRANCISCO PROAÑO ARANDI** 158
In the Wake of the Day
- DIEGO MONTALVO** 162
Serpent Eyes

REVIEWS

- El temblor de los huertos*, book of poems by Maritza Cino 173
Santiago Toral Reyes
- Sodio*, novel by Jorge Consiglio 175
Tomás Salvador Bombachi
- Labor de duelo*, book of poems by María Paulina Briones 181
Marcelo Báez Meza
- Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan*, 183
book of poems by Allan Coronel
Vicente Robalino
- Feminismo. Convergencias y divergencias. Brecha generacional
o diferencias epistemológicas y políticas*, essay by Magdalena Mayorga 184
Katerinne Orquera
- Códice de voces*, book of poems by María Aveiga 187
Cristóbal Zapata

PUBLICATIONS REFERENCES 191

COLLABORATORS 195

CRÍTICA

**Sobre la bolsa y la contención en *Bruna, soroche*
y *los tíos* (1973) de Alicia Yánez Cossío**

On the Carrier Bag and Contention in Bruná, soroche y los tíos
(1973) by Alicia Yánez Cossío

SEBASTIÁN CARRILLO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, Ecuador

sebas19985@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5804-9558>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.1>

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este ensayo discute *La teoría de la bolsa como origen de la ficción* de Ursula K. Le Guin y lo recontextualiza a la novela *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de la ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío; novela de la que este 2023 se cumple 50 años de su lanzamiento. Comenzando desde la definición de Le Guin de lo que corresponde a la literatura masculina y su contraparte, lo que incumbe a la literatura femenina, se reivindica *lo quieto* como un atributo de la literatura femenina y se critica *la acción* como fuerza que mueve la literatura masculina. Luego, se hilan puntos de encuentro entre las dos escritoras, específicamente en su crítica al modelo patriarcal, y se explora la novela de Yáñez Cossío bajo el marco teórico de Le Guin. Con esto, el ensayo se detiene en una exploración de la forma narrativa que emplea la novela para contener tanto los afectos y memorias del lugar de origen de la protagonista, para después optar por partir en un gesto significativo de ruptura.

PALABRAS CLAVE: literatura, femenina, Ecuador, teoría de la bolsa, crítica, feminista, post-*boom*, Alicia Yáñez Cossío, Ursula K. Le Guin.

ABSTRACT

This essay discusses The Carrier Bag Theory of Fiction by Ursula K. Le Guin and recontextualizes it to the novel *Bruna, soroche y los tíos* (1973) by Ecuadorian Alicia Yáñez Cossío; novel of which this 2023 marks the 50th anniversary of its release. Beginning with Le Guin's definition of what corresponds to masculine literature and its counterpart, what corresponds to feminine literature, *stillness* is defended as an attribute of feminine literature and action is criticized as a force that moves masculine literature. Then, points of encounter between the two writers are spun, specifically in their critique of the patriarchal model, and Yáñez Cossío's novel is explored under Le Guin's theoretical framework. With this, the essay stops at an exploration of the narrative form that the novel employs to contain both the affections and memories of the protagonist's place of origin, and then chooses to depart in a significant gesture of rupture.

KEYWORDS: Literature, Feminine, Ecuador, Carrier Bag Theory, Criticism, Feminist, Post-boom, Alicia Yáñez Cossío, Ursula K. Le Guin.

LA FORMA DE la narrativa, el cuerpo propio o la figura del relato como tal, carga una implicación política. Si un objeto es recto, puntiagudo o redondo, aquello tiene una connotación sea contextual, histórica, social o filosófica. La literatura es, sin discusión, un objeto creado por manos, como se plasma la arcilla o el barro: se palpa, se quema y se lustra la materia en vasijas hermosas. Formar algo también sujeta otra sugerencia implícita, es el verbo usado en la educación cuando se articula el proceso de crianza, acaso sea esa una relación similar a la de la creación, relación sujeto-objeto, dinámica jerárquica, impulso quizás el de tratar a la generación más joven como si fueran objetos que pulir, forzándolos a tomar la forma *correcta*, forzándolos a abandonar su naturaleza

primigenia,¹ adaptándolos a un contexto al que encajar. Esa estructura final de la crianza o la educación concebidas como un medio para inculcar a ciegos simplemente responde a la utilidad de funcionar en sociedad. Así la máquina requiere engranajes para arrancar, las personas sirven a la perseveración de la especie, de la nación y del Estado. Hace mucho tiempo que vivimos bajo un sistema capitalista y patriarcal que impone sus métodos en todo lo que concierne a la crianza de la siguiente generación. Por ende, la forma, por inescapable que sea su condición opresora y organizante de un molde, sea que empotre con la expectativa sistémica del régimen de turno o no, significa la posibilidad tanto de alimentar lo hegemónico como de contaminarlo por medio de alternativas que lo modifiquen. Por esto es que la forma expresa más que una simple figura, tanto en las personas como en la vida, como en la literatura, en la política y en el arte, porque en ella duermen las sugerencias de quien la crea y moldea, lo que puede luchar por mantener el *statu quo* o instigar a que surjan los cambios.

Ahora sí, las narrativas, según Ursula K. Le Guin, han tendido hacia la acción que es llevada por un personaje, o, siendo precisos, que tienen su origen en un héroe fuerte que recorre un camino. El personaje *X* transita del punto A al punto B, demuestra su valentía al realizar difíciles actos que ejemplifican su proeza: matar un mamut, salvar a una princesa, levantar una revolución, en fin, hacer algo supuestamente relevante, útil o épico (las pruebas y tribulaciones que han legitimado las proezas imposibles del género varonil). Esto corresponde a una narrativa lineal o catártica, reminiscente de los hombres que salían a cazar. La forma aquí es clave para argumentar, puesto que “hemos escuchado todo acerca de todos los palos, lanzas y espadas, las cosas para golpear, golpear y golpear, las cosas largas y duras, pero no hemos escuchado sobre las cosas para poner cosas, el contenedor de la cosa contenida” (Le Guin 2021, 7). La forma es clave porque la preocupación por la violencia, las armas y la guerra, aun en su modo actual, disimulado en tramas menos explícitas, contienen la fascinación por el falo o el poder. Este es el accionar del machismo, según Le Guin, al que no solo le importa la forma fálica de contar,

-
1. Consideremos la naturaleza como una característica individual de cada persona, que está sujeta a cambios y en constante evolución durante la vida, de manera que se puede tener varias naturalezas, es posible mudar de piel, crecer, no ser lo mismo o constantemente igual. Tampoco se pretende entender la naturaleza como una pureza humana, que todos compartimos y que se idealiza como si se tratase de un axioma imperturbable, una regla general o simplificante.

sino la necesidad de conflicto, la presión porque esté en las narrativas (10), que de igual manera podría corresponder a una visión cegada por el patriarcado y su tradición agresora de lo distinto.

Luego es apto preguntarse si estas historias heroicas de la caza han evolucionado a la forma moderna de narrativa. ¿Qué pasa con el resto de historias?, con los relatos de quienes no conformaban al arquetipo macho y recolectaban, hacían artesanías, tejían o cocinaban. Le Guin sugiere que sus canciones y sus pensamientos “son parte del relato, todos han sido puestos en servicio del cuento del héroe. Pero no es la historia de ellxs. Es la de él” (4). En contraposición, propone una alternativa para reconocer los relatos que han sido callados. Su análisis es sobre las formas de narrar y sus creaciones. Su concepto parte de las bolsas para la recolección de semillas. Liga la relación de la casa, del vientre materno con la historia y la feminidad, porque contar es un acto de contención, donde se guardan memorias, saberes y afectos. Por lo tanto, determina al contenedor como forma de la narrativa, pues “un libro contiene palabras. Las palabras sostienen, acunan las cosas. Tienen significados. Una novela es un atado de medicinas que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa entre ellas y con nosotrxs” (12).

En síntesis, la postura de la escritora estadounidense reivindica lo quieto y pasa por proponer una literatura estática,² instalada en la tranquilidad de lo que guardamos, hilando lo que sucede por medio de estructuras parecidas a las cajas. Propone recuperar las vivencias, como una arqueología, de las identidades excluidas en la literatura. Critica, por un lado, la acción, el conflicto, la búsqueda de catarsis en una empresa meramente masturbatoria del contar, costumbre violenta, patriarcal de los hombres, proveniente de la caza, el asesinato. Por otro lado, explica una propuesta conceptual: la narrativa del recipiente, de la casa, la bolsa, cuya utilidad está en su capacidad de retención del afecto y los vínculos que se tiene con ellos:

-
2. Quisiera aclarar (porque siempre habrá quien critique esta postura desde lo obvio, en nombre de atacar por atacar, o buscarle cualquier falla a un pensamiento que se plantea desde lo metafórico) que por quieto no se quiere decir que no existan verbos, o que no haya movimientos, que los personajes estén decrépitos o muertos, a lo Ofelia, sino que con quietud se forma una oposición a la acción como centro del relato, como consternación primaria, que tenga que suceder algo, que si no hay muertes, pistolas o fuertes coreografías que exhiben el físico no es interesante o digna de contar una historia. Esto concierne en específico a la narrativa del héroe, como las películas de Hollywood lo hacen ver en sus sagas de vaqueros o los mitos griegos por dar un ejemplo clásico.

Si algo que hacen los humanos es poner algo que desean, porque es útil, comestible o hermoso, en una bolsa, una canasta, o un trozo de corteza u hoja enrollada, o una red tejida con tu propio cabello o con lo que tengas, y luego te lo llevas a casa contigo, y entonces el hogar es otro tipo de bolsa o bolsa más grande, un contenedor para personas, y luego sacas lo que recogiste y lo comes o lo compartes o lo guardas para el invierno en un contenedor de soldados o lo pones en el atado de medicinas o en el santuario o en el museo, el lugar sagrado, el área que contiene lo que es sagrado, y luego, al día siguiente, probablemente hagas lo mismo nuevamente— si hacer eso es humano, si eso es lo que se necesita, entonces soy un ser humano después de todo. Totalmente, libremente, alegremente, por primera vez. (9)

No es coincidencia que Le Guin piense en los roles actuales e históricos de las mujeres, en los espacios domésticos, en la casa o en la vindicación de lo no masculino —lo femenino, lo trans, lo homosexual, lo otro. Ella pone sobre la mesa el problema de la identidad y, si bien cae en posturas radicales, contundentes, hace un trabajo de definición al cual agarrarse para teorizar sobre las estructuras concernientes a la mujer y al otro. Piensa en los cuerpos no conformes con el sistema actual, capitalista y patriarcal, y provee un lenguaje alternativo para la creación literaria.

Bajo este marco específico y un gran salto, contextual e histórico hacia el Ecuador, es pertinente interpretar *Bruna, soroche y los tíos* (1973) escrita por Alicia Yáñez Cossío, debido a su estructura comparable a la propuesta de Le Guin, sus varias afinidades en concepto y ejecución. Adicionalmente, porque la apuesta de la escritora yace en lo femenino, en la subversión del sistema y su matriz; aboga por una valiente rebeldía y el rechazo de los designios dominantes.

En un plano general, a la novela se le otorgó el Premio Nacional de diario *El Universo* en 1971. Esta parte de la infancia de Bruna, una protagonista introspectiva, pasando por su historia personal, familiar, mientras descubre, reacciona a la injusticia de su contexto cercano pero abusivo, que “desde su interioridad y con su voz va construyendo y deconstruyendo los diversos niveles de su memoria en la que someterá a un implacable enjuiciamiento a su familia” (Serrano 2012, 127). La novela aborda los problemas sociales del machismo y racismo, con un lente revisionista, sagaz en sus pretensiones de reescribir, editar, corregir los desvíos de una estirpe sesgada en su tradición. El desarrollo de la historia se centra en el crecimiento de Bruna, quien está en camino a descifrarse, definir quién será en un mundo dominado por la opresión y violencia de sus parientes, y, su proceso hacia una madurez determinada por sus propias

normas, lejos de la presión ejercida por su entorno, una vez decide abandonar la comodidad del nido, explorando más allá de las fronteras de la ciudad.

A la novela le concierne, en el plano temático, enfatizar: “el tema de la mujer y el tratamiento de la ciudad” (209), las relaciones entre ambas, la contemplación de intersecciones y puntos de contactos, “instancia definitoria en la configuración de los personajes” (Ortega 2017, 209). Estos dos ejes del libro resultan ser decisivos, la mujer siendo quien piensa y ejemplifica las problemáticas culturales, y la ciudad como el mapa ignorante, correspondiente al pasado, de donde provienen los conflictos y donde se concentran estos, el espacio que se critica a través de las experiencias de los personajes femeninos, los cuales están contruidos con una cuidadosa atención al detalle y una generosidad en la confección de su interioridad.

Los personajes femeninos, de este modo, son tanto blanco de reproches por su silencio ante la violencia sistémica y una contraparte a la rebeldía de Bruna. Ella, como es de una nueva generación, no entiende los modos antiguos, se resiste a los viejos hábitos, su conservadurismo, en un contraste entre ramas de su genealogía, pues su indagación está informada por una “reivindicación del placer y la vida” (211), en contraposición a los modelos que son sus tías. No solo aquello, pero el tema racial es significativo, ya que su preocupación está también en el borramiento indígena de su stirpe, cuestión que aprende gracias a Mama Chana, la sirvienta de su familia —los Catovil. Por esto ella se entera de su abuela indígena María Illacatu, de su verdadero origen, cuya omisión duele a Bruna; le causa resentimiento, desapego. Por ello rescata su pasado indígena y su mestizaje, “visiones que dan cuenta de una mujer que, ante las políticas de la memoria, asume una posición y una lectura crítica de una sociedad intercultural, como realidad incontestable” (Serrano 2012, 127).

La perspectiva de Bruna se opone a su entorno. Cuestionando las limitaciones que vive como mujer, comenta en contra y se lamenta de las convenciones que la rodean, esas graves amarras. A partir de la representación de un contexto desfavorable, lleno de insatisfacción, es evidente el nexo con Le Guin. En cuestiones de contenido, ambas subvierten lo normativo, lo convierten en símbolos de la libertad femenina. Yáñez representa la lucha por recuperar las voces perdidas, las indígenas, las femeninas, las oprimidas por el conservadurismo. Le Guin insta a pensar afuera del hombre cazador, en dejar atrás esa actitud de la acción por la acción. En la novela, Yáñez consigue una convergencia entre lo quieto y lo intelectual, privilegia el sentimiento, la con-

templación, más no la trama heroica. Y en Bruna está latente el testimonio de pausa y serenidad, mediante la insistencia demostrada en lo cotidiano, la magnitud de las cosas pequeñas, la demora de lo banal; circunstancias que han sido atribuidas a lo femenino, lo alterno o lo abyecto. Una suerte de caracterización despectiva, apática, pero que Yánez valora con su sátira e ironía, un constante ejercicio de reescritura y resignificación:

Tía Clarita buscó por debajo de la mesa la mano de su sobrina predilecta, le apretó con fuerza como buscando protección, porque si bien el altercado había terminado, lo que se aproximaba sería de inciertas consecuencias ya que ninguno de los contendores estaba dispuesto a ceder terreno. Bruna devolvió la presión de la mano de la tía y entendió, a su modo, que la situación quedaba en sus manos. Algo podía y debía hacerse, algo que diera fin a las locuras del tío y al dominio escandaloso de la tía. Era absurdo que el tío pretendiera más habitaciones, pues a este paso terminarían las hermanas durmiendo en el zaguán de la casa, sobre las vértebras de buey que pasaban las noches cambiándose de sitio, o se verían precisadas a pedir asilo en algún convento. Las cajitas de fósforos ocuparían los tres pisos de la casa, se extenderían por el patio, irían hasta la huerta, y saldrían a las calles de la ciudad como pasó hace muchos años con la alfombra de Alvarito. (Yánez 1973, 197)

El tratamiento del lenguaje en respuesta a las pretensiones expansionistas del tío revela todo. Este hombre, caracterizado como irrazonable e insaciable, queriente de un sinfín de exigencias, de más y más y más espacio a pesar de desplazar al resto de miembros de la familia, es simbólico del hombre y de la crítica de Le Guin. Pero Yánez no ataca su figura, sino que con la pasividad meditada de la tía lo contrarrestan, haciéndolo ver ridículo. A esto le sigue un énfasis de los actos miniaturas, minúsculos, pero de una significancia abismal cuando una se enfrenta al miedo. En este caso: darse la mano es una fuerza inexpugnable. No hay armas (aunque sí hay conflicto a diferencia de Le Guin, y esta es su discrepancia más notoria), no hay guerras, no hay golpes, existe la cercanía, el contacto, la resistencia a lo que una cree injusto. Evidentemente, existe una defensa, pero esta se crea gracias al lazo de afecto y de soporte que une a la tía y a la sobrina, no a la retaliación de la acción agresiva. Esto evidencia la filiación de Le Guin y Yánez desde lo conceptual, al menos en nociones afectivas. Existe una estrategia silente para narrar la evidencia de sororidad, que se rehúsa a colaborar con la narrativa estereotípica masculina, así como en

este pasaje la tía se rehúsa a colaborar con peticiones absurdas, fuera de lugar, que exigen un capricho inconsiderado con las demás habitantes de la casa.

Desde un plano formal,³ cosa que aún carece mi análisis, pero que he reservado para hilar el sentido de este ensayo, el parecido entre Yánez y Le Guin tiene un factor puente entre las dos obras. En este sentido, la novela está dividida en una sección al inicio y al final, escrita en cursivas, como en un metalenguaje, sin numeración de capítulos, que narra la deserción de Bruna de su ciudad; la otra sección, en el centro, cuenta los sucesos adentro de la ciudad dormida, está numerada en treinta y tres capítulos (la edad de Jesús al instante de morir crucificado) que contienen el discurso familiar y su genealogía, sus vicios, violencias, las múltiples facetas de los ciudadanos, su gran entramado. Además, esta última sección admite una serie de diálogos evocativos que interrumpen la narración, de modo que comentan acerca de lo ocurrido, sumando perspectivas, “en un minimalismo poético, fragmentos de conversaciones que traducen las voces anónimas de la colectividad” (Ortega 2017, 212).

La estructura, cabe insinuar, encierra la sección numerada en capítulos entre dos polos que marcan una diferencia de estilo. Esta forma es reminiscente de la funda propuesta por Le Guin, pues cumple la función de sujetar gran parte de la narración, los recuerdos de Bruna, sobre todo. Figura esta que reverbera del eco de ese espacio onírico de la novela, menudo retorno que es regresar y cuestionarse la casa de infancia:

La novela de Yánez Cossío está escrita bajo la modalidad de la saga familiar, cuya trama entrelaza varias generaciones que tienen como epicentro la vieja casa de los abuelos de Bruna. Una casa que contiene la memoria de quienes la habitaron con sus “heroísmos y ridiculeces”, tíos y tías llenos de manías, rarezas y convenciones que sofocaron las vidas de quienes los rodearon. La memoria familiar está localizada en esta casa, cuya fisonomía expresa y conjuga una geografía: “fue construida aprovechando los desniveles del suelo y hasta donde llegaba la montaña abrupta y fría”. La ciudad se expresa en la vida de quienes la habitan: en sus costumbres y prejuicios, en sus trayectorias y búsquedas, así como también en sus rupturas y en la realización de los deseos más profundos. (Ortega 2017, 211)

3. Opto por decir formal, cuando en realidad sería más preciso decir estructural, en este caso, por darme una licencia en favor de seguir con la temática de la forma que atraviesa el texto, por el bien de la metáfora y su potencia poética.

Y es así que la escritura guarda la reminiscencia, la crítica, la emoción, la melancolía y la nostalgia, en un escenario (la casa), que a su vez está puesta adentro de una ciudad, como una muñeca rusa. Se da la situación de fundas dentro de fundas, la caja urbana, alegórica de la modernización, épocas de cambio, pero que la novela se esfuerza por desnudar. Siempre desde el rol de la mujer; la cultura está en constante juicio, los convencionalismos, el inmovilismo social, político, económico, la falta de progreso. A esto hay que añadir los conflictos étnicos, la crisis identitaria, el dominio patriarcal, las diferencias de clases, haciendo coincidir los temas clásicos latinoamericanos con los feministas.

En esta mezcla, donde pervive una hibridez entre dos corrientes marcadas, aparecen señas particulares, un estilo mestizo que tiene parecidos con la estética del realismo mágico (el de García Márquez en especial). Sin embargo, puesto que Yáñez ha sido acusada de plagio multitud de veces y será importante redundar, repetir, instar, una y otra vez, otra vez si hace falta, para dejar claro la cuestión del asunto: “una cosa es adscribirse a una estética y otra desarrollar, por todo lo que irradia una narrativa tan vital como la del colombiano, algunos contagios” (Serrano 2012, 128). Y, comenzando por la influencia de un período ya canónico en la literatura latinoamericana, la introducción de sus códigos (en una simplificación: hechos fantásticos narrados de manera cotidiana) es otro elemento más que se contiene. Estos asoman en contextos ridículos y excesivos como las tijeras que cobran vida, las cajitas de fósforos que llenan habitaciones, la alfombra que toma una vida tejer, el criadero de ranas, su invasión de la ciudad, el carácter extraordinario con el que se describen dichos eventos.

Pero la novela no se queda en la mera imitación, en la mera retención de un estilo fijo. Más bien ocurre un fenómeno de consumo, al fagocitarse la potencia del realismo mágico. La engorrosa digestión de esta corriente deriva en una transmutación de sus señas. A través de la escritura, se hace conciencia de este período y entabla una conversación donde persisten las referencias, guiños, reproches, comentarios. Su cualidad mítica, su origen en las leyendas, su machismo y racismo, su pretensión totalizadora, su indudable exclusión de parcelas de la población son enfrentados. Habría que leer la sección interna como una crítica al *boom* latinoamericano. Es ahí donde aflora su estilo y sus mecanismos; se incorpora la crítica, se hacen suyos sus códigos. Con burlas de sus arquetipos, tramas y desenlaces, se satirizan signos de estancamiento, símbolos del primitivismo, ausencia del progreso. Yáñez, rompiendo con lo ante-

rior al contaminarlo en su obra, convierte la tradición en un grito de rebelión, oposición, manteniendo siempre el respeto por las obras cumbres de la región.

Esto pone en evidencia un ánimo de ruptura porque, ciertamente, se opta por otros caminos. Es cierto que Yánez hace una especie de corrección del pasado que interviene en la matriz literaria. Pero igual mantiene parecidos. La genealogía y la familia son elementos que, a pesar del contraste, aún aparecen. Los caserones, la dimensión legendaria del destino, interacciones desbordadas de la prosa barroca que figura en los sentimientos. Pero con Bruna emergen relieves absurdos, una ironía constante de lo acontecido en la narrativa, pero que apunta a la dinámica de los libros de la tradición ecuatoriana, latinoamericana, ilustrando un cuestionamiento de cómo se ha constituido la escritura:

Resulta revelador en este texto su capacidad de ruptura respecto a la tradición literaria nacional. La voz narrativa corresponde a una mujer que ya no se quedará en la reiteración de aquellos dramas o crisis que como personaje le tocó encarar en los escenarios de los novelistas del romanticismo y el modernismo ecuatorianos del siglo XIX; tampoco en la condición del cuerpo que desataba los delirios y lascivia de los hombres del realismo social y abierto de los treinta. (Serrano 2012, 127)

Entonces, la capacidad de ruptura, como indica Serrano, ya no será simple lirismo, juegos del lenguaje, sino que una alegoría de las secciones al inicio y al final, donde Bruna ha abandonado la ciudad dormida. La partida tanto de la urbe, del hogar y la adolescencia hacia la independencia y la madurez, es simultáneamente la partida fuera de una época, el diálogo con un estilo, que señala el desacuerdo, manifiesta la disconformidad con la norma. Es como si quisiera expresar Yánez que el realismo mágico, con su exotismo y su exageración, corresponde a la infancia, y que es ahora el momento de ir a crecer en otro lado, buscar un horizonte en lo inexplorado. Con esto Bruna no es solo una protagonista que protesta en contra de su escenario. En su lugar, Bruna resuelve ir por uno mejor, porque el anterior no estaba funcionando. Situación análoga a la narración del *boom* que exigía un trastoque, debido a la explotación de sus marcas, que fueron gastadas hasta tornarse en cliché, un tropo fácil, recontextualizando sus modos para que puedan corresponder a una mujer, porque aquel género no había abierto las rutas a lo femenino, desde la autoría, como lo hizo Yánez.

Este argumento justifica la parte externa de la novela, la que sujeta los treinta y tres capítulos. Es extraordinario que, en la rebeldía hilada por una

Bildungsroman guiado por el avance identitario de Bruna, vista por los demás como una incendiaria incapaz de captar el buen comportamiento (el dócil, de servidumbre y entrega), esta sección observe desde lejos, con enorme claridad, lo ocurrido en la ciudad dormida, el interior del contenedor. Porque no se ejerce un ataque a su familia a ciegas, desconsiderando el contexto de su razón de pensar o sus ideologías, por querer cambiarla o hacerla sufrir escrutinio, ya que “la lucha entre generaciones era un espectáculo inútil, mientras cada uno no se concretara a los límites de sus propias órbitas. [...] ¿Cómo una generación educada en y para sus mitos iba a poder enfrentarse a otra generación que salía del vientre materno con valores que nunca llegarían a ser sentidos ni comprendidos?” (Yánez 1973, 349-50). Lo que figura conciencia de parte de Bruna, pues entiende el problema al que se enfrenta, comprende con empatía el letargo de su familia, su ciudad, el soroche que invade el espacio. La motivación de Bruna, el rechazo que siente, se manifiesta porque ha meditado bastante, toda su vida, no por una ignorancia con respecto a las ideas del otro. La verdad es incluso más disruptiva, es que la crítica es necesaria para continuar con el trayecto hacia las resonancias que mueven al personaje, la libertad o el placer, y partir es la única manera de ser libre, porque el inmovilismo de la ciudad dormida es una estridencia imbatible.

En este caso, es preferible evaluar y recapacitar los eventos esenciales. Deconstruir, letra por letra, la leyenda mágica, autofetichista, para que pierda exuberancia. Es decir, que, en vez de optar por la épica y la acción, la fantasía de la realidad o la hipermasculinidad, se debería considerar las alternativas. Indagar en las cualidades de lo interno, taciturno y corporal, como si fueran pasadizos complejos de la mente. Formar relaciones, por medio de momentos como el de la tía Clarita, divino recuerdo que se aprecia, pues su significancia es invaluable y se atesora como para guardarlo, pues perdurará en la emoción. Porque estos no son adornos, sino que un medio constructor de la realidad y de la opinión de los personajes, lo que en Bruna hace que pueda construir su historia y, por lo tanto, provoca profundas reflexiones, una realización de las condiciones en las que existen las mujeres, rumiando acerca del pasado en su hogar, con una sociedad anticuada “donde la diferencia entre masculinidad y feminidad es notable”; aún más, “la estructura familiar, el ambiente social, el entramado cultural, tiene significativo impacto en la formación de una protagonista que, tal como sucede con Bruna, se rebela contra esos patrones en la búsqueda y fundación de nuevas genealogías” (Ortega 2017, 210).

Este acto de conciencia facilita romper con lo conocido, lo cómodo, dejar el abrigo familiar, la seguridad. Permanecer se vuelve problemático porque no es posible la evolución que reclama Bruna. En cambio, en esa pausa exigente del pensamiento, contemplación que opera bajo mínimos, con la memoria como fibra liberadora, se privilegia lo femenino, lo propio de ella. Ahí es que logra ponerle palabras a su experiencia. Entonces las falencias y contradicciones de su entorno cercano son descritas. El pacto familiar, el silencio, son disueltos; articular una narrativa con que destruir los moldes que le aprisionan se vuelve una prioridad, pues Bruna empieza a ver con mirada propia:

Bruna dejó la adolescencia como si se tratara de un vestido viejo cayéndosele a pedazos, como si su cuerpo bastante desarrollado y crecido tratara de escapársele a través de la tela. Se independizó del recuerdo porque necesitaba equilibrio para su vida, mediante una lucha ardua y tenaz de la que salió magullada y dolorida, pero al final íntegra y contenta de sí misma. Consciente de que la vida era el supremo don que podía tener y por el cual valía la pena hacerse todas las magulladuras posibles. Si se vivía una sola y única vez era necesario sentirse plenamente ser humano, persona, mujer. (Yáñez 1973, 347)

Lo revolucionario sucede en que Bruna se piensa a sí misma dentro de su contexto social y familiar, mientras que la novela hace lo mismo en un nivel exterior. El libro se distingue a sí mismo dentro de las prácticas literarias, a la vez que Bruna entiende su rol y disputa con su alrededor. Desarrollan ambos una visión personal, que les empuja a desertar el árbol del que descienden y rechazar ciertos rasgos de su herencia, como si la tradición fuera un punto de partida problemático por sus bagajes. La madurez es tomar el riesgo de partir, es ser valiente en reconocer que: “cuando alguien no parte nunca, no cambia, no deja nunca sus costumbres, se seca, se vuelve decrepito” (Nancy 2016, 25). Escapar del modelo establecido hasta entonces no es una indiferencia total, más bien, es por su importancia, por su apego y cariño hacia el hogar que se marcha, puesto que partir “es morir un poco porque en cada partida sentimos pena, un sufrimiento, algo se pierde. Cuando alguien muere, su vida entera, su presencia misma se pierde completamente. No está más allí, ha pasado por lo que se llamaba en otro tiempo la gran partida” (28). Bruna, impulsada por ver el mundo, se reconoce en la muerte de lo que había venido cargando, utiliza el instrumento del recuerdo para visitar ese pasado, revisar la vivencia, darle palabras al trauma y dolor de la infancia, para verlo desde su propia cosmovisión.

La novela es narrada desde la partida. Es más, esta refiere a la circunstancia de decir adiós, de despedir aquello que nos queda chico porque hemos crecido y no corresponde su forma a nuestra visión. El modo de narrarlo, de describirlo es cardinal, porque las maneras importan. La contención es una apuesta por guardar lo inescapable de la vida en algún lugar, por imposible y contradictorio que parezca, lo que alcance, lo que quepa se acuna en la funda que teje Yánez. Pero, la contención también como un acto de conciencia y cuidado por no explayarse, o explotar en un clímax, quizás por no dar cumbre a la narrativa y sustentar una línea monótona, que bordea la presencialidad y la quietud del momento, porque lo que se valora no es el placer derivado del desarrollo de la narrativa, sino la cualidad de resguardo que tiene una historia, porque es donde pueden durar con seguridad los afectos. En el caso de Bruna, lo que sucede es parecido a un ritual, es una quema del insondable pasado, recolectar las cenizas y limitarlas en una urna enterrada en el suelo. Un gesto radical colma esta instancia, que en su lectura se atiende al sepulcro del recuerdo, y la forma rebelde y subversiva da cuenta, sin disculpas, que lo que ha muerto no es solo literario, sino la costumbre que la engendró. ❖

Lista de referencias

- Le Guin, Ursula K. 2021. *La teoría de la bolsa como origen de la ficción*. Recuperado de: https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La_teoria_de_la_bolsa_como_origen_de_la_ficcion_UrsulaKLeguin.pdf.
- Nancy, Jean-Luc. 2016. *¿Qué significa partir?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2017. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Universidad Andina Simón Bolívar/Corregidor.
- Serrano Sánchez, Raúl. 2012. "Alicia Yánez Cossío". En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*. Vol. 8, coordinado por Alicia Ortega Caicedo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- Yánez, Alicia. 1973. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

**Análisis del sujeto negro como sujeto político
en dos obras de Alejo Carpentier: *Écue-Yamba-Ó* (1933)
y *El reino de este mundo* (1949)**

*Analysis of the Black Subject as a Political Subject in Two of Alejo
Carpentier's Works: *Écue-Yamba-Ó* (1933) and *El reino de este mundo*
(1949)*

JOSHUA MONTAÑO PAREDES

Universidad de Salamanca

Salamanca, España

montanojosh@aol.com

<https://orcid.org/0000-0003-0009-7300>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.2>

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2023

Fecha de aceptación: 10 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente trabajo reflexiona sobre el carácter del sujeto negro en dos obras de Alejo Carpentier: *Écue-Yamba-Ó* (1933) y *El reino de este mundo* (1949). Para esto se hace un recuento tanto de las tramas y los personajes de las obras, así como del contexto en el que fueron producidas, ciertos enfoques críticos sobre estas y algunas baterías teóricas tomadas desde las ciencias sociales y las humanidades. La finalidad de este artículo es entender diversos cambios acontecidos entre la producción de dichas obras, con énfasis en sus entendimientos del sujeto negro como sujeto político.

PALABRAS CLAVE: negrismo, crítica literaria, Alejo Carpentier, afrolatinoamérica, política, literatura.

ABSTRACT

This paper reflects on the character of the black subject in two works by Alejo Carpentier: *Écue-Yamba-Ó* (1933) and *El reino de este mundo* (1949). For this purpose, an account is made of the plots and characters of the works, as well as the context in which they were produced, certain critical approaches to them and some theoretical tools taken from the social sciences and the humanities. The purpose of this article is to understand various changes that occurred between the production of these works, with emphasis on their understanding of the black subject as a political subject.

KEYWORDS: Negrism, Literary Criticism, Alejo Carpentier, Afro-Latin America, Politics, Literature.

INTRODUCCIÓN

SIGUIENDO LO DESCRITO por James Clifford en su libro *Dilemas de la cultura* (1995), se puede decir que en el siglo XX crece el interés por el sujeto negro a escala mundial debido a dos tradiciones en sus respectivos campos: las vanguardias dentro del arte y la etnografía dentro de la antropología. Dentro de las artes, por el período de guerras, se posiciona un pesimismo antioccidental ante la presencia de la barbarie en el centro ‘civilizado’. Si el modernismo dirigió su mirada a Asia, los artistas europeos de la vanguardia regresan a ver hacia África y América en búsqueda de nuevas formas y temas para usarlas en un arte contrario a los valores burgueses y el ethos imperialista (que en la época que escribe Carpentier, Cuba lo probará de la mano de EE. UU.) (Silva 2015). La base teórica sobre la cual se sostuvo esta mirada a la periferia la dio, en parte, la antropología: el estudio desde Occidente de las culturas otras. Lo cual convertía a Occidente en el único intérprete y la única voz oficial de las culturas otras dentro de los centros. Es así como el desencanto occidental, el estudio de Occidente de las periferias, y el interés estético y político de la

vanguardia occidental por las culturas otras resultan en la exotización del otro, el uso de su producto, el arte negrista (Clifford 1995). Mientras que la intelectualidad y artistas de la periferia encontraban un punto de formación académica o de vida en común: los centros; es así también como van adquiriendo una voz, con lo cual más adelante resultaría la propuesta de la negritud, o la visión del sujeto negro de sí mismo (Clifford 1995; Silva 2015; Dash 2012).

HALLAZGOS EN *ÉCUE-YAMBA-Ó*

El título se lo traduce al español como “Dios Loado Seas” y fue escrito en dos tiempos y espacios: la cárcel de La Habana, 1927, y París, 1933. Su escritura comienza en la cárcel, luego de que Carpentier firmara manifiesto contra el dictador de tendencia fascista Gerardo Machado, junto a miembros comunistas de la Liga Antiimperialista como Rubén Martínez Villena y Raúl Roa (Rincón 2008). Y se termina en el exilio de su autor en Francia, donde se aproxima a la cultura vanguardista occidental.

Según Silva (2015), al momento de la aparición de esta obra no había convención negrista caribeña vanguardista dentro del campo de la novela en la cual se pueda basar el autor novel, aunque resalta la existencia de otras expresiones que le precedieron. Dentro de su época se puede recordar la música estudiada por Fernando Ortiz, la poesía escrita por Calendario Obeso, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Langston Hughes, Claude McKay más toda la tradición oral, los estudios y ensayos hechos por W.E.B. Du Bois y los abolicionistas estadounidenses, Jean Price Mars y el mismo José Martí (se encuentran excepciones como Rene Maran, quien escribe *Batuala* en francés). Si bien Carpentier compartía el interés por el protagonismo de una historia negra, las convenciones que se le aparecían como referencias no cumplían con aquello que ya había percibido en Europa y parte de América ajena a lo afro: los vanguardismos. Con el vanguardismo, Carpentier buscaba romper con el costumbrismo y asentaba la importancia de la universalidad de las formas, o ser leído en el centro en vez de quedar relegado a la periferia. Silva recordará que el modelo adoptado por Carpentier reproduce la lógica capitalista mundial de la época: pretende adoptar una técnica narrativa (medios de producción de los centros) para tratar la temática americana (su materia prima periférica) en un ansia de progreso positivista y teleológico. Pero las pretensiones estéticas de Carpentier no acababan en ir solamente contra el costumbrismo realista de sus

pares, sino que se juntaba con las ansias de toda la literatura afro y vanguardista que se rebela contra la estética modernista que le precede, en particular con su idea de arte ‘sustancial y transcendental’ (Barreda-Tomás 1972).

Écuc-Yamba-Ó trata la historia de Menegildo Cué y su familia, la vida del negro y la supervivencia del vudú en la Cuba de la Primera Guerra Mundial, sujeta a terratenientes blancos-mestizos y el imperialismo norteamericano; Carpentier dividió la historia en tres partes: infancia, adolescencia y la adultez en la ciudad. Al enfocarse en el texto, los críticos concuerdan en que *Écuc-Yamba-Ó* es una obra menor de un escritor primerizo, en parte porque el mismo Carpentier lo manifestó en un prólogo a una reedición de su obra. Silva (2015) sustenta esta visión al manifestar que en la novela hay una presentación infantilizada y pasiva del negro y la nación cubana desde la visión paternalista de su autor, presente en la división de las edades del protagonista y su comportamiento ante las estructuras que lo subjetivan:

El gran tema de la novela no es, entonces, simplemente la condición del negro en Cuba, sino la degradación moral de un país en estado de perpetua inmadurez, estado del cual Menegildo viene a ser un caso representativo, en la medida en que la situación colonial, la herencia esclavista y la dependencia económica se encontraban íntimamente ligadas en la historia del país. (Silva 2015, 59-60)

La académica citada también problematiza las formas de la obra conjugadas con su temática, una combinación de la supervivencia de la cultura oprimida, el origen humano, la potencia de la universalidad mítica del vudú, con la lengua y la (pretendida) técnica estética de las vanguardias del momento al describir escenarios en los cuales se desarrollaba la historia. Si se les da énfasis a las ansias vanguardistas, se puede notar la preocupación del autor por la dicotomía periferia-centro (Dussel 2011), provincia-cosmópolis (Rama 1984). En parte se entiende una elección política en la forma al integrarse en la vanguardia, que es mayoritariamente contraria al fascismo en ascenso en Europa y el imperialismo establecido en las periferias.

Barreda-Tomás (1972) extiende su crítica a *Écuc-Yamba-Ó* tanto en su forma como en el tratamiento de su temática. Uno de los méritos que le da a la obra es el hecho de introducir lo afrocubano y el vudú ñáñigo a la novela. Aunque esta temática y su documentación era novedosa, apta para el vanguardismo, el académico encuentra que Carpentier sigue usando formas tradicionales y negristas que caen en el exotismo de la cultura afro. En concordancia

con la descripción de Clifford (1995) sobre el uso de culturas periféricas en las vanguardias artísticas centrales, basadas en el conocimiento antropológico y la crítica de Silva (2015) a la temática de lo negro en esta obra, Barreda-Tomas halla en esta novela un documento naturalista, un archivo antropológico del vudú, que no problematiza al sujeto negro como un sujeto histórico y político (y en este sentido, universal):

Este pintorequismo criollista, esta visión superficial de la liturgia y creencias negras, y —lo que más importa— la falta de una dimensión auténticamente humana y universal en los personajes, se echan de ver, de modo clarísimo, en la caracterización de Menegildo Cué. [...] (L)a intención de Carpentier en este motivo es la de “documentar” creencias, no la de alumbrar a sus personajes por medio de la teología que estos se han inventado. Al residir todo interés en el dato, al echarse de lado prácticamente toda la posible resonancia individual de la celebración litúrgica, no se logra integrar a la novela la dimensión humana de lo mágico. (1972, 36, 39)

Al leer *Écue-Yamba-Ó*, se puede notar en el prólogo escrito por Carpentier y publicado en la edición de Seix Barral, que acepta la falta de convenciones de referencias que le calcen a su obra, y pretende aceptar la adaptación formal del realismo americano y la urgencia de los vanguardismos. Con esto manifiesta que, en su primera obra se logra un producto híbrido, nacional, mas no continental. Y una de las principales razones de esto es el no poder capturar una cultura que reconoce como no propia, al autodefinirse blanco sería un escritor negrista:

Mucho había conocido a Menegildo Cué, ciertamente, compañero mío de juegos infantiles. El viejo Luis, Usebio y Salomé —y también Longina, a quien ni siquiera cambié el nombre— supieron recibirme, a mí, muchacho blanco a quien su padre, para escándalo de las familias amigas, “dejaba jugar con negritos”, con el señorial pudor de su miseria en bohíos donde la precaria alimentación, enfermedades y carencias se padecían con dignidad, hablándose de esto y aquello en un lenguaje sentencioso y gnómico. (Carpentier 1986, 4)

A pesar de las críticas descritas, en el texto se halla aun una potencia subjetiva política, por la descripción de temas ya descritos: la supervivencia del vudú, su sincretismo con la cultura occidental, y el imperialismo capitalista. El imperialismo aparece en primer lugar en la descripción de los ingenios azucareros en Cuba y el uso de sujetos negros para trabajarlos, dentro de un contex-

to de alta demanda del mercado por la Primera Guerra Mundial. Se da la descripción de la división étnica, económica, geográfica y política de los cuerpos (por el simple hecho de que el negro pertenece al trabajo de las plantaciones y el blanco al papel del terrateniente, es decir por el hecho de manifestar las relaciones de desigualdad). La supervivencia de la cultura negra se mantiene en la integración de su fonética y en el uso de canticos rituales originarios, todos conocimientos que iban siendo adoptados por Menegildo Cué:

Fue inútil que un guardia rural insinuara que el chico debía concurrir a las aulas de la escuela pública. Usebio declaró enérgicamente que su hijo le resultaba insustituible para ayudarlo en las faenas del campo, desplegando tal elocuencia en el debate que el soldado acabó por alejarse tímidamente del bohío, preguntándose si en realidad la instrucción pública era cosa tan útil como decían algunos. [...] Era cierto que Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía con su sangre. (Carpentier 1986, 15-6)

La condición capitalista y la supervivencia cultural se integran en la idea del sincretismo. De ahí se halla que en los rituales vudú se incluyan elementos católicos (que se los puede ver desde el mismo nombre de la obra, los rituales de iniciación, pasando por el juego chino de la charada en prisión, hasta el ritual sincrético vudú al final de la obra que incluyen las figuras de Jesús, Napoleón, Lincoln, Lenin). Pero la integración no absuelve la tensión de la relación de ambos, ya que el vudú también es usado por los protagonistas de la novela como método de protección y venganza ante quienes cometieron actos en su contra. Y los protagonistas negros no encontraban solamente a los blancos y el pensamiento racista como antagonico, sino otros juegos ñáñigos con pretensiones de reemplazo de élites dominantes, y celosos de la mezcla de facciones (cosa que sucedió entre Menegildo y Longina).

Con la tensión mencionada es propicio introducir conceptos que ayuden a entender la lógica política que opera en ella. El antropólogo James C. Scott (2003) establece que dentro del arte de la resistencia hay cuatro elementos que juegan un rol importante para definir su estructura: la hegemonía que se basa en la relación de poder de sujetos; el discurso público delimitado por lo que se puede decir según la hegemonía; el discurso oculto delimitado por lo que no se puede decir públicamente según la hegemonía; y la infrapolítica son formas de expresión indirecta de crítica creadas por los dominados en el

discurso oculto, ininteligible a la hegemonía, que puede filtrarse al discurso público.

El carácter político de cosas como la supervivencia vudú, los acentos y la lengua dentro de la hegemonía capitalista se entiende por resistencia ante en una explícita lucha de mitos dentro de la idea de sincretismo, lucha desigual del discurso oculto ante el discurso público:

Así como los blancos han poblado la atmósfera de mensajes cifrados, tiempos de sinfonía y cursos de inglés, los hombres de color capaces de hacer perdurar la gran tradición de una ciencia legada durante siglos, de padres a hijos, de reyes a príncipes, de iniciadores a iniciados, saben que el aire es un tejido de hebras inconsútiles que transmite las fuerzas invocadas en ceremonias cuyo papel se reduce, en el fondo, al de condensar un misterio superior para dirigirlo contra algo o a favor de algo. (Carpentier 1986, 27)

Así también como una lucha contra la idea de dominación entre ñañigos en las ansias de mezcla. Una acción política de esto es la unión entre Longina y Menegildo. Ella, al haber sido vendida a Napolión, un ñañigo contrario y violento hacia Longina, y luego buscar su ‘libertad’ junto a Menegildo, muestran una explícita crítica hacia las pretensiones de sujeción y dominación. Los alcances de esta perspectiva de resistencia sobrepasan los objetivos delimitados para este trabajo.

Si bien hay encuentros del discurso público y el discurso oculto en *Écue-Yamba-Ó*, son insuficientes para politizarlos como pretendía el hermano de Menegildo, Antonio: “¡Con el eppiritismo, la política y e ñañiguismo, va uno pa’riba como volador de a peso!” (Carpentier 1986, 72). Sino que se conserva en el ámbito de la infrapolítica incipiente al reducir al vudú, y a la deslegitimación de Occidente en comentarios esporádicos, la agencia del negro como sujeto histórico. Además, al asumirse no propio de la cultura negra, el autor acepta que “todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (Carpentier en Silva 2015, 60), y concluye que la novela propia surgirá “cuando el negro sea situado en su esfera histórica, dentro de lo que Marinello llama “dimensión épica” (174). O sea, cuando se lo presente como el héroe de una lucha colectiva por la libertad, en cuyo marco —ahora sí— podrá ser leído como un símbolo del hombre americano” (Silva 2015, 63). Cosa que ocurrirá con *El reino de este mundo*.

HALLAZGOS EN *EL REINO DE ESTE MUNDO*

Esta novela aparece en un contexto de las letras donde ya se habían publicado obras como *Los Jacobinos Negros* de CLR James, y del círculo de intelectuales conformados por Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y Paulette Nardal que se encontrarían en París y representan el movimiento de la negritud. En América aparece *Juyungo*, de Adalberto Ortiz. Esta obra de Carpentier se divide en cuatro momentos llevados por sus protagonistas: la contextualización del personaje principal Ti Noel y su nexa con Francois Mackandal, luego su encuentro con Dutty Bouckman [sic], le precede la vida bajo el régimen de Henri Christophe, finalizando con la introducción de los mulatos republicanos a Millot. El prólogo de la novela, titulado “De lo real maravilloso americano”, sirve como análisis de transición entre estas novelas.

En el ensayo “De lo real maravilloso americano”, Carpentier se muestra muy consciente de la barrera cultural que tiene (por internalizar una estructura cultural determinada) al intentar escribir sobre ‘lo otro’, lo distinto a su cultura propia. La barrera va disminuyendo mientras se aleja cada vez más del Extremo Oriente (China, islam), y regresa a Occidente. En la URSS y Praga llega a reconocer familiaridad estética y cultural, y afirma su pertenencia a la palabra occidental y a la potencialidad cultural americana. “Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar” (Carpentier 2009, 5). Y de la potencia americana rescata las acciones paralelas que sucedían en Francia y en Haití, la primera promovida por la Ilustración y la segunda por el conocimiento vudú; es en este paralelismo donde surge la primera noción de lo real maravilloso: lo vudú, al ser maravilloso, se inserta en lo real de tal manera que los Jacobinos Negros logran una tarea universal: la libertad. Una vez aclarada la barrera cultural y la potencia americana, Carpentier regresa a aplicar estos principios a la vanguardia europea que pretendía repetir. El autor cubano dirá que Europa es incapaz de replicar lo maravilloso en sus temáticas, ya que se había encerrado en sus formas. Las temáticas de las vanguardias europeas se hallaban vacías de significado, puertas abiertas a lo absurdo, al punto de la pretensión de apropiación de formas que le eran impropias, como las del arte negro (ya se trató este tema al recordar las tesis de Clifford, 1995). Como ejemplo de esto contraponen las pinturas del francés André Masson y las del cubano Wifredo Lam, tratando un tema común:

la selva caribeña. De esto resulta que lo real maravilloso fue el proyecto de Carpentier de una vanguardia americana que supere la europea, o más bien reapropiarse de la noción de vanguardia desde la periferia ya que era el lugar en el cual podía suceder cabalmente, transformándolo en central:

(L)o maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. [...] Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados. [...] Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier 2009, 10-2)

De la novela *El reino de este mundo*, Silva rescata el hecho de que la descripción negrista enfocada en el vudú y su exotización se supera con “la penetración en la perspectiva del sujeto esclavizado, la universalización de su drama, su colocación en el centro de la historia americana, la representación de esa historia como un camino épico y la inserción en ese camino de un horizonte redentor” (2015, 63). También menciona que la elección de Haití como inicio de lo real maravilloso no es inocente: la contraposición que sucede entre el vudú y la Ilustración en la historia narrada puede traspasarse al ámbito de las convenciones literarias pretender ‘asesinar’ al surrealismo francés y asumir una posición continental y universal con la nueva convención creada en el Caribe. La superación temática universal de la libertad, más la superación de las formas regionales también son resaltadas por Barreda-Tomas (1972).

El consenso de la crítica literaria es difícil de refutar, ya que se cumple a cabalidad el arte de la resistencia en el desarrollo de la historia. Desde los twareos de coplas contra la figura del rey como método infrapolítico de insertar el discurso oculto al público; los encuentros con Mackandal y la iniciación al vudú; la permanencia mitológica como resistencia del discurso oculto ante la

relación de poder hegemónica y como sostén para la eventual práctica política que significa el cimarronaje; las descripciones de agencia de los sujetos negros por su libertad cimarrona; el ingreso de lo maravilloso, del veneno vudú, de la metamorfosis a lo real, a las casas de los terratenientes, a los campos de trabajo que se convertirían en el escenario del Terror de los Jacobinos Negros; el heredar el discurso oculto y los consecutivos intentos de insertarlo en lo público por parte de Bouckman y Ti Noel. Se establece la libertad realizada por el sujeto negro como una tarea política universal.

Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre solo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo". (Carpentier s. f., 51)

Esto no significa que la novela esté exenta de críticas. Retomando la perspectiva contemporánea de la creolidad teorizada por Édouard Glissant, Dash (2012) nota cómo en lo real maravilloso se reproduce una iniciativa fundacional de lo americano, que hace de la fundación estatal haitiana algo afro-genético y romantiza la idea del primitivismo y la esencialidad etnocentrista. Y aunque este era al inicio la idea de negritud en Césaire (Clifford 1995), no logra desprejarse de las esencialidades étnicas. Glissant no pretende despojarse de una historia y un marco cultural; su idea de creolización permite problematizar sin límites la identidad, mediante la visión plural del pasado desde el presente, un presente siempre por completar y un pasado siempre por revisar. Los alcances de esta discusión rebasan los límites impuestos a este escrito.

CONCLUSIONES

Se ha pretendido describir los contextos y diferentes aspectos de lo negro como categoría política entorno a *Écue-Yamba-Ó* y *El reino de este mundo*, novelas de Alejo Carpentier. El repaso de su crítica y el análisis de las obras permite ver que la primera novela del cubano tiene una connotación política, a pesar de que no logra dar con la tarea histórica de las prácticas políticas descritas. Y, aunque *El reino de este mundo* consiga integrar las ansias de vanguardia americana con la narración política de la agencia del sujeto negro y el significado histórico de sus actos, no deja de ser una visión peligrosa que puede caer en cosas como el exotismo, la marginalización, o, en peores casos, engendrar monstruos como el mismo autor lo anunció refiriéndose a Henri Christophe, o como James Clifford lo pone al usar el verso de William Carlos Williams: “Los productos puros de América enloquecen”; tratar de evitar visiones esencialistas que caen en extremismos y aceptar la mutación perpetua de la identidad según su tiempo y su espacio. ❖

Lista de referencias

- Barreda-Tomas. 1972. “Alejo Carpentier: Dos Visiones del Negro, Dos Conceptos de la Novela”. *Hispania* 55 (1): 34. <https://doi.org/10.2307/338243>.
- Carpentier, Alejo. 1986. *Écue-Yamba-Ó*. Seix Barral. Recuperado de: <https://docs.google.com/file/d/0BxxGe5A9qhzfODU0NjZjY2ItMGFkZi00NT-llkLWEwZWYtNmE5MzZkMTY0YzU3/edit?hl=es&resourcekey=0-YvCd54j-QBYfGBV5uWEtpRg>.
- . 2009. *De lo real maravilloso americano*. Vol. 6. UNAM. Recuperado de: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CARPENTIER/D.pdf.
- . s.f. *El reino de este mundo*. Recuperado de: [https://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](https://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf).
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Dash, J. Michael. 2012. “Historias sin fin: Negritud, creolización y narración en el Caribe”. *Cuadernos de Literatura* 15 (30): 238-49. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl15-30.hsfm>.
- Dussel, Enrique. 2011. *Filosofía de la liberación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rincón, Carlos. 2008. “Carpentier, ‘extranjero indeseable’”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (68): 185-200. <http://www.jstor.org/stable/25479085>.

- Scott, James C. 2003. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ciudad de México: Era.
- Silva, Guadalupe. 2015. “Alejo Carpentier, del Negrismo a lo Real Maravilloso”. *Anclajes* 19 (1): 53-70. <https://doi.org/10.19137/ANCLAJES-2015-1915>.

Entre lo sórdido y lo poético: una aproximación a la cuentística de Jorge Velasco Mackenzie

*Between the Sordid and the Poetic: An Approach to the Short
Stories of Jorge Velasco Mackenzie*

DARÍO JIMÉNEZ

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
dariodynadamas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6659-1673>

MATEO GUAYASAMIN

Universidad Técnica Particular de Loja
Loja, Ecuador
mnguasamin@uartes.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-2940-2682>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.3>

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En el vasto conjunto de cuentos de Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 16 de enero de 1949-24 de septiembre de 2021) pueden encontrarse distintas facetas estéticas y narrativas enfocadas en preocupaciones humanas como la esquiva identidad de las metrópolis urbanas, el lenguaje popular y personajes situados entre el conflicto y la ternura. Sus cuentos pertenecen a un contexto de la historia ecuatoriana caracterizada por la incoherencia entre la bonanza económica y la crisis social. En este artículo los autores abordan la forma y el contenido que marcan algunos de sus libros de cuentos más destacados como *De vuelta al paraíso* (1975), *Como gato en tempestad* (1977), *Músicos y amaneceres* (1988) y *Clown y otros cuentos* (1988), que confirman el particular estilo que el autor desarrolló a lo largo de su carrera.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Guayaquil, literatura, Jorge Velasco Mackenzie, lenguaje, popular, estética, marginal, realismo, ciudad, cuento.

SUMMARY

In the vast collection of short stories by Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, January 16, 1949-September 24, 2021) one can find different aesthetic and narrative facets focused on human concerns such as the elusive identity of urban metropolis, popular language and characters positioned between conflict and tenderness. His stories belong to a context of Ecuadorian history characterized by the incoherence between economic bonanza and social crisis. In this article, the authors address the form and content that mark some of his most outstanding books of short stories such as *De vuelta al paraíso* (1975), *Como gato en tempestad* (1977), *Músicos y amaneceres* (1988) and *Clown y otros cuentos* (1988), which confirm the particular style that the author developed throughout his career.

KEYWORDS: Ecuador, Guayaquil, literature, Jorge Velasco Mackenzie, language, popular, aesthetics, marginal, realism, city, short stories.

*El escritor de nacimiento es jugador, es borracho
condenado irremisiblemente a los placeres y a los sinsabores
de su vicio. Vicio ¡pero qué vicio!*

Juan Montalvo

*Yo lo he aceptado todo en silencio, pensando que es la única
forma de seguir aquí, repitiéndome mientras me habla
que aún no he perdido la confianza, que el próximo mes
vendrá el premio y yo podré seguir en mi cuarto de siempre,
escribiendo y contemplando la ciudad, que parece que cada
día crece más bajo mis pies y mi vista.*

Jorge Velasco Mackenzie

INTRODUCCIÓN

EN LA HISTORIA literaria ecuatoriana, Jorge Velasco Mackenzie es conocido, más que por cualquier otra obra, por su novela *El Rincón de los Justos* (1983). Este libro aborda, de manera descarnada, la marginalidad de Guayaquil en los años setenta del siglo XX; sin embargo, existe una faceta como cuentista que, aunque no pasa desapercibida, poca atención ha despertado en la crítica. Esto pese a que, a lo largo de su casi medio siglo de oficio, Velasco Mackenzie ha sido merecedor de varios premios literarios y algunos de sus cuentos han sido antologados en importantes muestras de cuento breve del país, e incluso traducidos a otros idiomas. En tal sentido, algunos de sus cuentarios como *De vuelta al paraíso* (1975), *Como gato en tempestad* (1977), *Músicos y amaneceres* (1988), *Clown y otros cuentos* (1988), presentan calidades estéticas, técnicas y temáticas originales, propias de esta amplia generación de escritores en cuyas filas resaltan los nombres de Iván Égüez, Abdón Ubidia, Sonia Manzano o Jorge Dávila Vázquez, por mencionar unos pocos.

Por lo tanto, en este ensayo se intentará abrir un poco el panorama en torno al relato breve de este escritor guayaquileño que ha desarrollado todo un estilo de escritura y una personalidad narrativa riquísima en sus ocho libros de cuentos publicados hasta la fecha, sin contar sus dos antologías, *Palabra de maromero* (1996) y *No tanto como todos los cuentos* (2004). Este acercamiento a su producción cuentística tiene la finalidad de encuadrar la obra breve en un marco contextual, estético y literario más amplio; con lo cual se repasará el uso de las estrategias narrativas desplegadas en algunos de sus cuentos más singulares.

LA MIRADA FINISECULAR EN LA NARRATIVA ECUATORIANA

El relato ecuatoriano de la modernidad de finales del siglo XX, que el crítico Rivas (2002) denomina el “relato contemporáneo”, Ortega (2011) el “relato moderno”, y Vallejo (1991) la “nueva narrativa ecuatoriana”, es un paradigma literario complejo y variado, cuyo andamiaje crítico y encuadre estético se deslinda del cuento realista practicado por las generaciones anteriores (sobre todo de los escritores de la generación del treinta), no solo en la

confluencia de temáticas propias de la urbe, sino en la intención totalmente consciente de generar una nueva apuesta estética desde la ficción.

Este relato “nuevo”, cuya característica, quizás principal y más novedosa, es que cuestiona al ser humano en sus subjetividades y laberintos, plantea, según lo ha visto Alicia Ortega (2011) la marginalidad como una substancia de creación, a más de cuestionar las masculinidades; aborda, asimismo, imaginarios de la feminidad y propone, incluso, discursos de ciencia ficción y fantasía. Se trata de un relato propio de la modernidad (de esa modernidad, cabe aclarar), potente, disidente (en formas y contenidos), alimentada por la tradición de ruptura y la ruptura con la tradición.

Resulta importante destacar esto si se considera que la década en la que irrumpe esta nueva forma de narrar es una época singular en cuanto a situaciones que, históricamente, determinan lo moderno en el Ecuador. Según Mario Monteforte (1985), a este período (que para él va desde 1949 hasta 1979) se lo podría considerar de la “revolución cultural”: un tiempo caracterizado por la flagrante incoherencia social entre la bonanza económica (producto de las exportaciones de materias primas, más que nada por el banano y el auge petrolero), la crisis social y la pobreza; y que, en términos políticos, tenía a Velasco Ibarra como uno de sus protagonistas y mayores caudillos.

En cuanto a la expresión artística y cultural, el país vivía una corriente estética dirigida hacia la representación del tema étnico (que eclosiona a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX) con el realismo social, el indigenismo, la negritud, con la idea de nación y los ideales de rebeldía y ruptura que parecen, más que un paradigma estético, una necesidad de reivindicación moral. Estos principios fueron en su momento totalmente necesarios si pensamos en el estado de crisis de la sociedad ecuatoriana, siempre temerosa de reconocer su composición étnica, desmotivada por las disputas políticas, la devaluación de la moneda, el alza de precios, el endeudamiento externo y la continua y utópica búsqueda de expandirse hacia el mundo (Ayala 2002). Sin olvidar, además, que no estaba lejano el recuerdo de la firma del “Protocolo de Paz, Amistad y Límites”, en Río de Janeiro.

En este contexto, donde parece complejo definir alguna propuesta de identidad realmente conciliadora (Adoum 1998), surge un modelo diferente de abordar la literatura. Inicia, pues, en los cincuenta, con la propuesta de César Dávila Andrade, quien publica su telúrico *Boletín y elegía de las mitas* (1959). Diez años antes Jorge Enrique Adoum hacía lo suyo con *Ecuador amargo* (1949). Para la fecha en la que JVM irrumpe en el panorama literario,

estaba vigente la iconoclasia total hacia los “patriarcas” de la literatura y sus instituciones, se destacaron el grupo de los Tzántzicos y su idea de reducir cabezas desde su revista-manifiesto *Pucuna* (1962). Para Mackenzie era un recuerdo cercano y esos antecedentes quizás fueron el germen de los grupos donde se pensaba el arte y la literatura desde el desenfado y la resistencia, como Café 77 o Sicoseo (grupo al que perteneció JVM) que entre uno de sus postulados tenían la desacralización de la literatura.

Como vemos, el complejo contexto que les tocó vivir a los/las intelectuales (muchos nacidos entre los años treinta y cuarenta) plasmaría un profundo estado de desconuelo y escepticismo. Además, estos escritores vivieron en carne propia la más auténtica consagración de la ideología con los inicios de la Revolución cubana, en 1959; el Mayo del 68, en Francia; la matanza de Tlatelolco, en México y las dictaduras (la Junta Militar del 72) de los confusos y angustiantes años 70 en Latinoamérica. Se trata, en definitiva, de una generación de escritores cuyos ideales no terminaban en las fronteras patrias, cuya poética sondea en lo humano y lo exterior (como Pablo Palacio) y ellos, más que nadie, se sentían protagonistas de todo un cambio de paradigma y de época.

En resumen, se trata de todo un proceso de modernización cultural, social y estético que tuvo como correlato el advenimiento de una forma diferente de ver y asimilar el mundo que, sin duda, ya no era el que vivieron los escritores de los años treinta, y que por ello mismo se prestó para que otros discursos salieran a la luz. Atrás quedaba, entonces, pero no oculto ni del todo olvidado, el problema del realismo social en el Ecuador que, con escritores como Icaza, de la Cuadra, Gallegos Lara, Pareja Diezcanseco, Gil Gilbert, Aguilera Malta, F. Rojas, entre otros, dieron a luz la generación del treinta. Un grupo que supo hacer de la literatura un arma de denuncia de la opresión y dar voz a los personajes subalternos, como Ciro Alegría o José Carlos Mariátegui lo hicieron, a su vez, en el Perú.

Esta transición hacia el cuento nuevo no se puede entender en su totalidad sin la obra de César Dávila Andrade, *Cabeza de gallo* (1966), o Pedro Jorge Vera, con *Luto eterno y otros relatos* (1953). En este punto son innegables, asimismo, los logros técnicos que en el cuento consiguieron Juan Andrade Heymann, con su obra *Cuentos extraños* (1961), Miguel Donoso Pareja, con *Krelko y otros cuentos* (1962), Alsino Ramírez con *La perspectiva* (1962), o Lupe Rumazo con *Sílabas de la tierra* (1964). En esta generación de transición se sitúan también Pedro Jorge Vera, Nelson Estupiñán Bass, Alejandro Carrión, Arturo Montesinos, Adalberto Ortiz, Rafael Díaz Ycaza, entre otros.

Este grupo de intelectuales, según Juan Valdano, citado por Rivas (2002), se sitúa en la segunda vertiente generacional de 1944, es decir, los nacidos entre 1929 y 1944; y asimismo, en este conjunto estarían, Jorge Velasco Mackenzie, Miguel Donoso Pareja, Carlos Béjar Portilla, Sonia Manzano, Huilo Ruales, Francisco Proaño, Raúl Pérez, Javier Vásconez, Iván Égüez, Gilda Holst, Abdón Ubidia, Eliécer Cárdenas, Iván Oñate, Jorge Dávila Vázquez, Carlos Carrión, Ramiro Arias, Iván Oñate, Vladimiro Rivas.

Como vemos, parece que la idea de grupo es crear una literatura que dialogue con su identidad, que re-piense sus raíces, sus costumbres y sus ciudades, pero que también esté abierta de buena manera al cosmopolitismo y que, en parte, coquete con el sueño de realización y grandeza, tal como lo habían hecho las grandes narrativas de USA o Europa, y como lo hicieron en Ecuador las obras de los vanguardistas Humberto Salvador o Pablo Palacio. Sin embargo, no todos los escritores lo consiguieron a pesar de que muchos de ellos han legado obras contundentes e indispensables para entender toda esta rica y compleja época de marcadas transformaciones.

LA ESTÉTICA DE LO MARGINAL: EL PERSONAJE DEL MANGLAR

La obra de Jorge Velasco Mackenzie es uno de los proyectos más logrados que tiene a la ciudad de Guayaquil como elemento esencial de ficcionalización. Es, por derecho propio, la protagonista mayor de su literatura (su amada ciudad de los manglares) que, a manera de personaje, se recrea con la autoficción. En palabras de Raúl Vallejo, Velasco consigue “la expresión más acabada de una vigorosa literatura guayaquileña que se nutre de lo popular para elaborar un discurso literario en el que la realidad de la ciudad y su gente ha sido reinventada” (1991, 10). La ciudad de Guayaquil, en definitiva, es para Velasco el espacio donde ocurren, al mismo tiempo, fuertes conflictos, pero grandes historias. En ese sentido, el crítico Antonio Sacoto menciona:

Velasco Mackenzie, tanto en sus novelas como en sus cuentos, prefiere pintar sitios sórdidos, personajes atrapados en la pobreza o en situaciones difíciles que caminan en una constante búsqueda de sí mismos; hay amores prohibidos, recuerdos extraños, narrados desde niveles oníricos, alucinantes (ya sea drogas o el alcohol). Lo que queda claro es que Velasco Mackenzie en cualquier situación sabe desdoblarse el fondo narrativo y

presentar situaciones sumamente interesantes, con hilos entrelazados en la realidad, el misterio y la magia. (2003, 144)

Vallejo (1991), uno de sus colegas de letras, quien, como lo vemos, también se ha ocupado de la obra del guayaquileño, ha señalado dos características fundamentales de su literatura. En primer lugar, estaría la “problematización de la escritura” como una tesis estética y conceptual, es decir, esa manera de tejer y destejer, si se quiere, la trama, para que la ficción sea autorreferencial. Y es verdad, la literatura de Velasco se descompone en otros prismas, pues la tensión del relato requiere que se haga una reflexión donde se “complejice” el hecho mismo de vivir, pensar y sentir el arte. Por otra parte, acota Vallejo (1991), el segundo elemento caracterizador de la narrativa de Velasco es la asunción del “escritor como personaje”. Pero, atención, no se trata únicamente del traslado de las vivencias del escritor-ser-humano a las páginas de sus cuentos, sino que agrupa un gran proyecto estético en el cual la autoficción se cubre de un manto de referencias y guiños para generar una poética del abandono que sirve, asimismo, para dar más fuerza a la tensión narrativa.

Entonces, para los propósitos amplios y vigorosos de la ficcionalización de los tiempos de crisis que vivía la generación de Jorge Velasco, el personaje plano ya no sirve, aunque no es descartable, pero queda atrás el personaje del realismo social. Estos personajes surgen (como pasa en los márgenes), a veces sin anuncio, como lo hace Égüez, en “El triple salto”, o Javier Vásconez en “Angelote, amor mío”, descomponiendo seres dotados de complejidad emocional y existencial, que tienen alma, cuyo cuerpo debe explicarse a través del erotismo (como lo haría el lojano Carlos Carrión), los personajes de Velasco Mackenzie necesitan explorar el mundo que los rodea, quizás por ello algunos están representados por rudos marineros o escritores frustrados.

De los ocho cuentarios que ha publicado Velasco, la gran mayoría están narrados en primera persona. Hay muchos cuentos escritos en segunda persona, que interpelan a un destinatario o al mismo autor, otros están contados desde un narrador omnisciente; pero prima, sobre todo, ese narrador protagonista que desmenuza su mundo, que llama a su vez a otro personaje del que no es fácil precisar el lugar en el que se encuentra. Son, pues, casos en los que el narrador se confunde y se apela incluso a un “Yo” perfectamente definible y emparentado con el narrador protagonista. Un narrador que casi siempre desemboca hacia una historia con un final abierto, un desenlace angustioso, en una compleja mistificación del acto creativo:

Adentro todo es azul, le tocó ventanilla como en todos sus viajes, favor ajustarse el cinturón, vamos a despegar dijo otra voz y la nave tomó pista, se movió lenta, corrió veloz y de pronto como de un salto, alzó el vuelo. Arriba Alejandra mira las luces de la ciudad, divisa clarísimo el reflejo del río y la canción le viene solita a los labios, dejaaaaposaaaarmiiiiis labios sobre tu piel de armiño..., cómo sigue mierda, cómo sigue, y la ciudad se queda atrás, perdida definitivamente entre las luces y el sueño que Alejandra siente que viene [...]. (Velasco 1974)

Parece que Velasco siempre está escribiendo y reescribiendo la misma historia, y por eso los personajes se parecen, se arremolinan y expulsan, se contradicen y se acercan, se entremezclan, se dicen y se contradicen. Así, su cuentística está poblada por una variedad considerable de personajes ricos y complejos, cuya capacidad expresiva se aproxima a Roberto Arlt con “el lenguaje lunfardo” o Anthony Burgess con la “subcultura y el lenguaje violento”. En este sentido, sobre sus personajes, Pesántez Rodas habla de personajes “re-creados a través de una gran capacidad de asimilación de los ambientes sociales, unida a una sincronía a los lenguajes callejeros” (2010, 654). Una cuestión, además, que se remonta a Onetti y su lenguaje “sombrio”.

Como una paleta de pintor, Velasco nos deja un espectro amplio de seres de ficción. Desde un traje de payaso que cuenta sus miserias (“Clown”), hasta beisbolistas (“Hacia la noche”, “Un día de acción de gracias”, “Último inning”), futbolistas (“Pasillos”, “Socorro Humphrey”), músicos y bailarines (“Músicos”, “Llamarada en mitad de la noche”, y pintores y fotógrafos (“Dos versiones sobre el tema del pintor y la modelo”, “El pintor y la modelo II”, “Marimantis”). También hay *flaneurs* y buscadores de vidas (“El dios de la ciudad”, “Para que el tiempo no lo borre”, “Escenas en el andar de un hombre”), prostitutas, gente de baja condición (“El ojo que guarda”, “Caballos por el fondo de los ojos”, “La cabeza hechizada”, “Puñales”), dictadores (“La muerte del general”) y, claro, marineros, piratas y exiliados (“La soledad del escorpión”, “Maroma con historia”, “Maroma con piratas”, “El mar”). Personajes migrantes (“Aeropuerto”, “El caballero de la mano en el pecho”, “Pascua romana”), personajes patriarcales (“Agupuro, el viejo de la montaña”, “La guerra dorada”), actores y excéntricos (“Gótico”, “La mejor edad para morir”).

Pero, sobre todos prima un personaje, que está presente y deambula por muchos de sus cuentos como un espectro, como un *alter ego* maldito. Se trata de ese entrañable personaje escritor atraído por el delirio del alcohol,

por la lujuria, por los bajos fondos; triste y sensible, a veces; otras eufórico y canalla. Es el escritor que sufre por un destino del que no puede escapar (“De vuelta al paraíso”, “Aeropuerto”, “El sabor a nada del agua”, “Como gato en tempestad”, “Nugae es más que no”, “El fantasma del cuento imposible”, “Llamarada en mitad de la noche”, “Puñales”, “Pasillos”).

Son, como vemos, un nutrido grupo de personajes espectrales, de almas que rondan las páginas de los libros de Velasco, como perdidos en sí mismos, como intentando ganar la simpatía del autor más que del lector. Se pierden en un mar de lamentos, de alcohol, de miseria; pero algunos no solo se pierden, sino que deciden que nadie los encuentre; deciden también nunca tener que ganar para no volver a perder. En este sentido, los personajes naufragan dentro de una pequeña dimensión del olvido, al que recurren para no ser vistos por nadie, donde la luz del sol y la vida no les llegue.

En parte, este es un recurso que usa el escritor como introspección y proyección de sí mismo, atendiendo a las ideas del psicoanálisis, pero también como fuente de un complejo proyecto estético en el que depositar su alma de artista, muchas veces incomprendida. El *alter ego*, el *doppelganger*, la proyección del escritor maldito, a veces, en la vida, son la única salida. No es de extrañar que casi en todos los cuentos estén presentes los *leitmotifs* de la noche, del alcohol, de las mujeres imposibles, de la música, la poesía, del ojo voyerista que mira sin ser visto, del vicio y el placer.

No es menos importante que los personajes deambulen por lugares sórdidos o peligrosos o que tienten a la muerte y al destino. Que experimenten con la lejanía de sus ciudades para, como dijimos, no solo sentirse extranjeros, sino olvidados, perdidos. Y no estamos diciendo con esto que los personajes sean proyecciones totales del escritor (eso es indemostrable); solo se pretende hacer notar que este variopinto y rico grupo de almas que pueblan sus páginas tienen mucho del desamparo que a los seres humanos, muchas veces, en el transcurso de nuestras vidas, nos es inmanente, y que Velasco lo lleva al límite de la ficción para componer diversos escenarios, precisas descripciones o incluso sendas apreciaciones filosóficas de la existencia humana en una urdimbre narrativa admirable.

RECORRIDO POR EL RELATO BREVE DE VELASCO MACKENZIE

El trayecto vital del escritor es un camino signado por la exploración estética y conceptual, por los hallazgos temáticos y formales, por las filiaciones ideológicas y artísticas, por los deslindes con la academia y el gregarismo (o soledad) creativo, por los tropiezos con el lenguaje y los hallazgos, muchas veces por la imitación de grandes maestros. En definitiva, este recorrido, rico en complejos aprendizajes, ha sido visible en la narrativa de Velasco; autocrítico con su obra, ya sea desde los talleres, que junto a sus colegas del grupo Sicoseo recibiera de la mano amiga de Miguel Donoso Pareja, hasta por esa propia concepción del cuento como un rico manantial de posibilidades expresivas, pues, como dice Harold Bloom, “las grandes historias muy raras veces manifiestan un único aspecto del ser humano” (2009, 19).

Este trayecto, pues, empieza con su primer libro de cuentos, *De vuelta al paraíso*, publicado en 1975, aunque para ser precisos hay que decir que un año antes, en 1974, publica su primer cuento, “Aeropuerto”, en la revista quiteña *La Bufanda del Sol*. Se trata este libro, sin duda, de un primer intento de rebeldía, propio de la juventud, donde al parecer las exploraciones con el lenguaje, la búsqueda de una voz y un lugar de enunciación, estaban siendo asumidas con compromiso y seriedad, pese a la juventud del escritor que tenía 26 años cuando lo presentó. Se nota así el intento de que este cuentario tenga unidad, pese a que todavía las historias parecen no superar la anécdota, y forman un mural, a veces enigmático, de historias ricas de contenido y expresión, pero a veces poco logradas. Es, en definitiva, el libro de las búsquedas formales, el libro de formación del artesano escritor. Sobre esto, el autor, en entrevista con Carlos Calderón Chico, dice que, a más de ser el libro de la adolescencia, del descubrimiento del sexo, y el rechazo al sistema imperante, es el libro donde “se perfila mi instrumental narrativo, el lenguaje y los personajes que han venido siguiéndome desde el principio” (1988, 5).

De este libro, en donde se vislumbra una premeditada tensión técnica con la literatura, sobresale un cuento intenso por los niveles significantes y referenciales: “La operación”. Cuento que narra la cirugía de extracción del apéndice de un adolescente. Este momento es aprovechado por el narrador para hablar sobre la masculinidad forjada e impuesta por un padre duro y prepotente. También se explora en este texto los roles de género y los miedos propios de la niñez. Formalmente, se nota la búsqueda estructural, pues se in-

tercalan las escenas y las focalizaciones, con lo que se sugiere lo que pasa afuera de la sala de operaciones, donde el médico, otro macho fulminante, desprecia al niño por el dolor que siente y que solo, parcialmente, la enfermera parece entender. Otro logro de este cuento es que introduce los diálogos directamente, a veces sin mediar acotaciones; algo que luego se convertirá en una marca personal del cuentista. Sin embargo, lo más notable del texto sucede cuando el narrador intercala en la operación del muchacho el recuerdo de una pelea con el Gato, su rival de la escuela, azuzado por el padre:

Los hombres deben ser valientes, me repetía mi papá en la visita, y yo recordé al Gato y la vez que me obligó a pelearme con él, cinturón en mano: Arriba he dicho, carajo, me gritaba jadeante, como si fuera él quien estuviera peleando y no yo. (Velasco 2004, 232)

Rigo se llama el protagonista de 13 años, y, mientras a él le extirpan el apéndice, afuera, en la calle, pasa algo terrible; algo como una guerra o una revolución. Alusión quizás a la junta militar, o las protestas por la represión y la ruptura de la democracia, incrementada por la insensibilidad del médico que repite “a estos dejarlos morir”, con lo cual él deja expuesto un inhumano sistema de salud, enunciación del dolor y el miedo que en los hospitales no conoce de géneros ni uniformes.

Como gato en tempestad (1977) es su segundo cuentario, publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, en la Colección Letras del Ecuador. En la contraportada, el poeta Fernando Nieto Cadena explica que se trata de un libro que da voz y reúne a personajes peculiares, pero de tan conocidos, ignorados, y que perfila muy bien lo que más adelante será el sustrato de las novelas mayores de Velasco. Cuentos recuperados a la rutina de la vida, mezcla de poesía y sueño, se deslizan sus encierros, ancianos y fantasmas, como lanzados a vivir en la magia de un lenguaje sobrio, resumidor de instancias y recuerdos. Velasco Mackenzie reitera en este, su segundo libro, la vitalidad que el Nuevo Relato Ecuatoriano ha tenido, sacudiéndose —al fin— del facilismo costumbrista y vocinglero (1977).

Sigue siendo un libro de aprendizaje, donde el conflicto del escritor se mantiene al filo de la cuerda ficcional, sobre todo en el cuento “El sabor a nada del agua” y en el texto final que da nombre al conjunto, “Como gato en tempestad”. Pero, como bien lo intuye Nieto, nada hay de flojo o pueril en él, pese a las pérdidas de equilibrio del maromero, y donde lo más interesante está dado por las posiciones ideológicas que asume Velasco; pues la mirada se aleja

de lo maniqueo y explora otros vericuetos de la realidad como el gris totalitarismo (que ya fue expuesto en su libro anterior), la pederastia, la prostitución o la inveterada indiferencia de la sociedad con los marginales. El autor, en la entrevista antes mencionada, explica que este es el libro que quiere “como a un hijo que ha nacido enfermo”, donde los conflictos de la adolescencia han sido reemplazados por los de la adultez; un libro, en definitiva, en el que el instrumental del lenguaje se ha definido más técnicamente; y, según el autor, se ha logrado “cierto perfeccionamiento de la forma”, y, claro, hay que decirlo, el juego intertextual que desde aquí será una constante en el hombre que reescribe la ciudad de los manglares (Calderón 1988, 5).

En este texto resalta un cuento que tiene, desde luego, reminiscencias en García Márquez, Roa Bastos, Asturias, Adoum y que es sintomático y responde a todo el tiempo de crisis de poder que había por aquellos años en el Ecuador. “La muerte del general” es un cuento alegórico, irónico e incisivo, que pertenece a la mejor cepa del realismo mágico, o incluso de lo real maravilloso, tan visible en algunos de sus cuentos. Y pese a que los parámetros estructurales y estéticos pretendan un conjunto variopinto; la imaginación, el juego, la ironía y la sutil alusión hacen de los planos discursivos y técnicos un camino bastante eficiente, además, para la denuncia social.

La historia gira en torno a la inminente muerte de un general, dictador enfermo que se encuentra en las últimas agonías. A este general, sus incontables médicos tratan de alargarle la vida, o de detener la muerte, si se quiere, a través del uso de la más reciente ciencia médica que existe en Bastos, la ciudad que, muy al estilo de Onetti o García Márquez, ha creado Velasco Mackenzie. Los médicos inventan máquinas a las cuales conectan al dictador para tratar de alargarle la vida; incluso se designa a un “relator” para que por los altavoces tenga al pueblo informado, a toda hora, sobre la salud del gobernante. “Los médicos ordenaron doblar la guardia permanente y que todos usen mascarillas higiénicas y guantes de plástico para prevenir la infección de ese cuerpo que desde su nacimiento apareció infectado” (Velasco 1977, 64). Esta idea llevada al límite sucede ante el deseo vehemente del pueblo que implora por la muerte del general:

A los pocos días el viejo General reinició su agonía con fuertes gritos de dolor que estremecieron a los muertos en sus tumbas, porque esos muertos que se removían bajo la tierra eran víctimas de las ejecuciones que él había ordenado en tiempos de paz y de guerra. (67)

El final, congruente con el estilo en el que se sitúa, por la urdimbre y tono del relato, y muy propio del realismo mágico, el general desaparece, se esfuma, no muere, como era lo esperado:

Poco a poco los médicos fueron retirando los cables hasta dejarlo libre, por lo que su cuerpo diminuto desapareció en el amplio lecho de dolor, y solamente fue posible hallarlo por los brillos de sus medallas y el fulgor fatuo de su gastado bastón de mando. (70)

Es un cuento, como vemos, de marcada ironía y humor. Donde, a través del arte literario se pone de manifiesto todo el sistema imperante de represiones cometidas durante las dictaduras militares, por lo cual muchos intelectuales tuvieron que exiliarse y cientos de personas quedaron profundamente afectadas, sin contar los muertos y desaparecidos. En este sentido, este texto sirve de termómetro para medir aquellos días difíciles y exponer de forma contundente el sistema totalitario que gobernó el Ecuador gran parte de los años setenta.

Otro cuento de logros admirables, y con presencia de lo urbano-social característica de su narrativa, es la historia tejida en “Ojo que guarda”, que relata la difícil situación de una adolescente a quien obligan a prostituirse, mientras es observada a través de un orificio de la pared (lo que alude el título del cuento). La rubia Putifar es la proxeneta que maneja los hilos de aquella vida. Luego, como era de esperarse, la chica se embaraza y queda a la deriva, pues el padre de su hijo es un cura español. Se trata de la desgarradora narración, en primera persona, de una niña prostituida en un lugar sórdido. Angustiante situación, sobre todo la escena en la que el cura, con anuencia de la mujer que cuida de la niña, abusa de ella en un macabro juego de abyecciones disfrazado para obtener la virginidad de la chica:

Hasta que de pronto se puso de pie y dijo que hiciéramos la ceremonia, usted me metió a su cuarto a empujones, y en la puerta él tocaba y yo abría, como jugando, hasta que gritó temblando que no podía más y nos acostamos en su cama olorosa que se hundió por el peso, y yo sentí que algo me desgarraba, quise gritar, pero solamente di esos gemidos que todos conocen bien porque los tengo ensayados, y supe que usted estaba mirándonos porque la oía ahogándose como los muchachos, quizás imaginando ser yo, gozando y sufriendo bajo ese cuerpo pesado que se movía jadeante. (19)

En otro relato de *Raymundo y la creación del mundo* (1979), Velasco compone un mosaico diferente de espectros; de factura pesadillesca, macabra. Son cuentos que guardan menor unidad que sus libros anteriores, pero la misma fuerza de expresión y esa capacidad perlocutiva para conmover, para derrumbar los muros que la realidad impone y oculta. En este libro el escritor desarrolla un personaje popular, de raigambre mítico-existencial, un ser que tiene sus luces y obscuridades, con una circunstancia particular: la marginalidad. Sobre este libro comenta el autor:

Raymundo es todo el mundo, dice el refrán, y es precisamente de esa voz popular desde donde parte. Únicamente pienso que no es tan unitario *Como gato... o De vuelta...*, que terminan ambos con los cuentos y hasta las frases que sirven de título; aquí no hay alusiones de un cuento refiriéndose a otro cuento, etc.; son más bien temas aislados, exceptuando la pequeña saga de Lomas de Sargentillo, que fueron escritos todos de un tirón y que fueron distribuidos en el libro como cuentos individuales; los demás nacieron en diferentes estados, en distintos países y hasta en diferentes lenguajes. (Calderón 1988, 5)

Lo que Velasco menciona se comprueba en la factura de muchos de los cuentos. Pues según Vallejo (1991), en un ejercicio de autocrítica, el autor, para la preparación de su antología *Palabra del maromero* (1986), que recogería su producción de los últimos diez años, eliminó toda la saga de Lomas de Sargentillo, quizás por las similitudes peligrosas con García Márquez. Lo cierto es que este texto, desde sus inicios, se las ha tenido que ver con su autor, quien lo ha despojado de cuentos, a tal punto que para la antología *No tanto como todos los cuentos*, de 2004, publicada por la Campaña de Lectura Eugenio Espejo, solo se salvarán cinco.

De este libro, “La cabeza hechizada” es un cuento que explora las posibilidades expresivas que poseen los objetos y que recuerda en mucho a “The Yellow Wallpaper”, de Charlotte Perkins Gilman. Las obsesiones, y los límites en los que la soledad del ser humano se ancla, desencadenan un lenguaje rico y expresivo a medida que la locura del personaje se hace más y más absorbente. Es especial este cuento, pues parece ser el germen de otro de sus textos magistrales. Se trata de la historia de un tahúr o adivinador, sobresalen como personajes el Ruletero borracho, también conocido como Carlín, el Cajonero, que tiene una muñeca adivina a la que en la intimidad llama La Flaca Jaramillo y, que para los clientes es madame Zoraida.

En “La cabeza hechizada” se puede identificar un espacio real, Guayaquil, y otros elementos que parecen leitmotivs en la narrativa velasquiana como el “ojo que vigila” (Velasco tenía una columna titulada “Ojo chícharo”), que mira, que está atento, y parece saber más que el propio artista; que revela mucho de ese misticismo que cobran gran parte de sus cuentos donde la imaginación se convierte en el núcleo del texto, en la madre generatriz. El narrador de esta historia está enamorado de una muñeca, con la que tiene una intensa relación amorosa, con todo lo que esto implica; tanto así que se tatúa el rostro de la muñeca en el pecho. Incluso esta muñeca, según el narrador, enferma pues la bola de cristal con la que adivina, como un tumor maligno, le crece desmedidamente en el pecho. Es una historia de amor de un personaje marginal, un ser enloquecido por el alcohol que vive perdido en la fantasía de su amor imposible. Un cuento donde lo sagrado está en contraposición con lo profano y donde se juega con los niveles de verosimilitud ya que casi se puede sentir el dolor de ambos desgraciados “seres”:

Sobre la pared de cañas, el aguardiente me hizo ver un unicornio trepado en un campanario, la mataballos viva persiguiendo a los muchachos, y en medio de mis visiones, la Jaramillo me ocultó la fecha de su reventazón, se hizo un ovillo cuando mi brazo la rodeó por la espalda, le desató el pelo que de pronto fue una cascada sobre el espinazo y volteándola le miré los pechos, chatos como tetas de perra, y en el centro, crecida, mirándome como un ojo acusador, la bola, el cuerpo de mi delito. (2004, 93)

En su siguiente libro, *Músicos y amaneceres* (1986), premio José de la Cuadra, la intención de unidad se hace más sólida. De la dispersión temática y formal de su libro anterior, se pasa a un conjunto más sinérgico y polifónico. Es el libro del exilio, el libro del desterrado, del emigrante; pero también es el libro de las “maromas” históricas y de las historias con reconocible sabor local. Es un libro de madurez, sin duda. De estilo muy pulcro, donde se ha asimilado bien a los escritores del *boom*, pero ya no se intenta imitarles, sino más bien rendir los justos tributos (“La Maga”) y encontrar los derroteros expresivos a través de un lenguaje más sólido y sin tanto aspaviento. Los textos de este libro se tornan, muchas de las veces, tan enigmáticos como los de sus libros anteriores, donde el lector tiene que estar atento a las continuas referencias a la literatura, a la música, a la geografía, al arte, a la historia, en fin, a la vida que se despliega en aquellos complejos años ochenta, para no perderse irremediablemente.

Sobresale de este conjunto un cuento alegórico, donde el hombre es un símbolo. “El caballero de la mano en el pecho” es un cuento que transcurre en un amanecer en El Retiro de Madrid, donde al grupo de trasnochadores al que pertenece el narrador, se les suma un sujeto que no aparta la mano de su pecho pues, como lo explica más tarde, se debe a la memoria de su padre caído vilmente en los tiempos de la guerra civil española. Es un cuento que hace alusión a Pablo Palacio, sobre todo a su cuento “La doble y única mujer” (un motivo que será retomado en su libro posterior *La mejor edad para morir*), y que apunta hacia la soledad, el honor y la indiferencia del mundo frío ante el dolor humano:

La mano es por el día, dijo de pronto el caballero, rompiendo todo ese hermoso silencio. [...] Como una penitencia, continuó diciendo en ese monólogo cortado por la sorpresa. Y el día de hoy, fue el día de ayer, dije, metiéndome de golpe en un juego verbal. Sí, respondió, el de su muerte; después habló de la promesa, de los años y los días que pasaría con la mano en el pecho. (1986, 10)

En 1988 ve la luz *Clown y otros cuentos* desde las prensas de la Universidad Técnica de Babahoyo. Es quizás el libro de la desolación, del abandono, donde los personajes parecen estar inmersos en un callejón sin salida, casi siempre siendo víctimas de un trágico destino, o de sí mismos. Lo angustiioso y la densidad de las atmósferas lúgubres donde sucede la tragedia son elementos destacables. En este libro se conjuga lo mítico (“Aguapuro, el viejo de la montaña”), la realidad de la vida siempre sorprendente (“Llamarada en mitad de la noche”) y la imaginación puesta al servicio de la ficción en cuento que da nombre al conjunto (“Clown”). “Clown” narra la historia de un traje de payaso que, como el Lazarillo de Tormes, pasa de dueño en dueño. Cuento *in media res* que explica detalladamente las decadencias de los diferentes dueños que usan el traje, con las particularidades de delirio y martirio y, posteriormente, al creerlo maldito, o por otras circunstancias, lo desechan como una prenda odiada. Desde una focalización en primera persona, que sin embargo se expande hasta una perspectiva bastante detallada, y a veces tan íntima que podría hablarse de un ser humano, este objeto dotado magistralmente de vida reúne todas las condiciones de un polichinela trágico de la Comedia del Arte. Como al Lazarillo que va de amo en amo, entre penuria y penuria, el traje Clown adquiere una dimensión existencial que estremece por la minucia con la que se cuenta sus cuitas, puesto que se trata de un traje condenado a recordar, desde

la ausencia, y hablar desde el silencio: “Nadie podía entenderme porque nadie, hasta ahora, conoce mi lenguaje hecho de puros silencios” (2004, 27).

Por el misterio que engloba, asimismo, recuerda a esos ambientes lejanos y exóticos de los cuentos de hadas, con sus carrozas tiradas por caballos, castillos, barcasas y demás motivos de época. El cuento, de estructura circular, inicia cuando la maleta que contiene el traje es encontrada por un mulero, luego de que ha sido abandonada por su último dueño en el andén. Desde allí empieza Clown a recordar su procedencia y miserable vida maldita. Sabemos entonces que se trata de un traje fabricado por una costurera para un don Juan de la ciudad (primer dueño) que lo usa para una fiesta de disfraces donde conquista a una mujer a la que finalmente asesinará. El traje queda como evidencia del hecho violento en la comisaría. Luego es puesto en subasta y lo compra un poeta ebrio (segundo dueño). Este, fiel a su costumbre etílica, se embriaga, va al río en una canoa, se suicida y deja la maleta con el traje a la deriva. Posteriormente, el traje es hallado por una niña (tercera dueña) en las orillas del río. Esta niña, gravemente enferma de tífus, muere mientras Clown maldice a la muerte que se lleva a esa criatura inocente. Así, el traje queda a la deriva nuevamente, pero es salvado del abandono por la amante del padre de la niña, una mujer hermosa y vil. Luego pasa a formar parte del ajuar de Guido Celestino (cuarto dueño), el Grande Grande, padre de la mujer lasciva, un actor, un payaso cantor, un artista de la risa. Aquí el cuento retorna al inicio, desde donde empieza la analepsis, en el andén donde fue abandonado para ser encontrado por el mulero (quinto dueño), quien finalmente lo conduce a su fin, pues su mujer enloquece porque el marido la abandona y quema la casa con el traje adentro. Con este gesto final, Clown sabe que ya no hay escapatoria, que ha sido una “vida” plena y que finalmente el fuego lo purificará todo. Sin embargo, el traje se salva, es devuelto al mulero, quien, a su vez, lo devuelve al andén, pero esta vez lo abandona en los rieles del tren al presentir que se trata de un objeto maldito, donde finalmente Clown espera el fin de sus días.

Este cuento, a más de desplegar una artillería pesada de forma y contenido, recurre a un elemento propio de los cuentos de hadas, la trasposición de la realidad, el nivel de verosimilitud que puede soportar el lector, que en realidad es pura imaginación, da la impresión de estar ante una verdad absoluta: un ser que siente y piensa. Pero a más de eso, este cuento propone (como en “La cabeza hechizada”) una zona claustrofóbica que provoca una constante presencia de la muerte y la ilusión que resulta toda vida carente de sentido, asunto que más tarde intentará en su novela breve *El ladrón de levita* (1989):

Mientras se movía pensé que la habitación era un espacio acuoso y ella un pez dorado que refulgía. Seguí mirándola desnuda, oyéndola desnuda, sintiéndola desnuda, me di cuenta de que la palabra desnuda estaba en sí misma desnuda. (Velasco 2004, 22)

El libro *Desde una oscura vigilia* (1992), que tuvo una primera edición de la editorial Abrapalabra, Quito, y una segunda por parte de la Casa de la Cultura, Núcleo de Guayas (1997), posee un elemento aglutinador: el vacío existencial que soporta el ser humano. Este cuentario tiene en general un tono lúgubre, oscuro, pues las atmósferas están condensadas en lo siniestro, tanto si es una callejuela en Barcelona, o una habitación de hotel que mira la ría en Guayaquil. Asimismo, los personajes deambulan por el mundo; divagan sin un lugar fijo más que la diminuta o inexistente conexión con el otro. En fin, hombres generalmente perdidos en el mundo, que observan a la gente pasear con la única intención de reconstruir una historia, inventarse alguna o encontrar a otros personajes para que les cuenten sus miserias. En este caso, el espíritu fabulador del cuentista ha construido historias que son ventanas, tanto de la introspección, como de la existencia inasible de la calle. El cuento que da nombre al conjunto, “Desde una oscura vigilia”, es un texto que tiene una atmósfera onírica, de catástrofe, que bien podría ser el germen para su novela *Río de sombras* (2003). Se trata de una especie de visión de un hombre que ve posarse un manto oscuro sobre la ciudad que amenaza con destruirla, sin que él quiera o pueda escapar. Es un cuento de factura apocalíptica, donde se desmadeja, asimismo, la sordidez de una ciudad paradójicamente acallada y vacía. En el cielo aparece una entidad maligna, como un colmillo enorme, como algo que se irá de a poco devorando la tierra sin escapatoria posible:

Ya no intento correr, sé que cualquier proyecto de huir será inútil, resuelvo buscar un sitio despejado para esperar el fin sin salir del parque, sin acercarme a las filas de automóviles detenidos para siempre, en medio de sombras que ocultan sombras, ladrones que ya no buscan víctimas, pordioseros de manos apaladas que arrastran a otros más pobres aún, putas vírgenes que ofrecen su castidad a cambio de nada con tal de gozar de placer, aunque sea por una sola vez en la vida. (2004, 160)

Finalmente, destaca “Escenas en el andar de hombre solo”. En este relato un individuo sigue a otro a la bajada del autobús en Guayaquil. El hombre que es seguido lleva unos botines, pero se lastima con un vidrio, pues los zapatos son muy viejos. El hombre solo, que se siente observado, se regresa

e interpela a quien lo sigue, reconociéndolo, o, más bien, reconociéndose en él pues parecen ser la misma persona solitaria y adolorida: las dos caras de la misma miseria, pues quien (al final se descubre) se ha lastimado, sin que nadie lo pueda ayudar, es el perseguidor, el observador, el Ojo vigía:

Al levantar el vaso para beber vuelvo a pensar en el hombre solo; repentinamente me despido de todos y salgo corriendo: tomo un colectivo, desciendo, camino por la avenida, vuelvo a tropezar y esta vez estoy a punto de caer, cruzo junto a un cine, me acerco y vislumbro el maniquí, llego, busco la mancha de sangre que no aparece, solo siento el dolor agudo en la planta del pie. (2004, 178)

La mejor edad para morir (2006) es su último libro de cuentos publicado, si consideramos que *Clown y otros encierros*, de 2014, es una especie de reedición de su querido cuento “Clown”, en la colección Luna de Bolsillo, de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, al que se le añadió siete cuentos inéditos. *La mejor edad para morir* es el libro que Velasco escribió después de haber sufrido un grave accidente de tránsito. Es el libro, también, de la sanación y del buceo por otras simas existenciales. Como anuncia su título: tiene como tema central la muerte, la muerte tratada, sin embargo, desde una mirada bastante poética, pues la inteligencia y sensibilidad de Velasco exploran con acierto los difíciles momentos de la vida y compone imágenes y descripciones más reposadas, controlando mejor los momentos del relato, como tanteando el tiempo y el tono que, después de todo, es lo que importa en estos cuentos que por momentos recuerdan la desolación de las atmósferas de Hopper o los símbolos de Carver.

En estos cuentos, de mayor extensión y exploración temática, y de prosa más madura, existen símbolos que acompañan e intensifican el sentido: bien una pintura, un animal, una canción, la lluvia, un río, que componen un mosaico de la angustia, propio del relato largo y concentrado que lentamente van desarrollando la tensión y la intriga. Son leitmotivos poderosos que, sumados a los personajes reconocibles en otros cuentos, refuerzan la idea planteada entre Eros y Tánatos y hacen más significativo el contenido de la ficción. Ejemplar es el caso de la mantis religiosa que fotografía el narrador en el cuento “Marimantis”, quien es una mujer cuyos amantes mueren de manera trágica. O el poema de T. S. Eliot en “La mejor edad para morir”. Este conjunto se asemeja a algunos compases estéticos propios del realismo urbano, pese a que el escritor mantenga elementos de su proyecto estético, como la intertextualidad,

las manías literarias llevadas al extremo del lenguaje, la prosa con su sello personal, los símbolos, como el del Ojo que parece estar presente, en este caso, como un agónico fetiche literario que insinúa la cercanía de la muerte siempre implacable. Y claro, fiel a su proyecto general de asunción de lo periférico y subalterno, los lugares y algunos personajes siguen siendo marginales.

Se trata, en fin, de un conjunto con una rica prosa poética, bastante trabajado en la estructura, en los símbolos y el lenguaje, sobre todo en los cuentos “Dos versiones sobre el tema del pintor y la modelo” y “El pintor y la modelo II”, que parecen complementos de una misma historia, con sus trampas conceptuales y sus vericuetos discursivos, como una especie de placas literarias pintadas una al lado de la otra. “Dos versiones sobre el tema del pintor y la modelo” tiene como protagonista a dos hermanos gemelos, uno de ellos que nace “normal”, con todo su cuerpo en orden, y el otro deforme, reducido, parálítico y hasta mudo. El hermano “normal” es fotógrafo, mientras que el otro es pintor. Y como en “La doble y única mujer”, el cuento al que Velasco rinde tributo en su obra, existe un diálogo íntimo, una vinculación secreta e imposible de romper entre estos dos personajes que parecen sentir lo que el otro siente, incluso hasta cuando el hermano fotógrafo hace el amor a la modelo que posa en el estudio. En medio está el desarrollo de la trama, angustioso, que hace de esos dos seres las dos caras de una misma desgracia, cuyo desenlace es verosímil si se piensa que la vida no puede ser únicamente el silencio atroz o la maldita belleza:

Adela se hallaba desnuda en el balcón, con el cuerpo mojado, aterrada se cubrió el rostro con las manos cuando escuché el grito, vino después otro fulgor más violento, bajando desde el cielo oscurecido y descubrí a Amalio, balanceándose sobre la baranda de hierro, me miró y dijo con voz clara entre los truenos que no podía seguir siendo mi yo.

Abajo, en la calzada, la sangre que encontraron era mía y ese cuerpo muerto es el cuerpo que mi hermano me robó. (2006, 33)

En “El pintor y la modelo II” se narra, en cambio, la historia de Tristán, a quien despectivamente conocen como Tripas, el profesor de pintura que, ante las humillaciones de sus discípulos y colegas, escapa de la academia para forjar su destino:

en ese lugar, a diferencia de la Academia, donde era el burlado Tripas, nadie sabía quién era, solo alguien, simplemente otro de ellos, uno más

de esos hombres que amanecen buscando la vida en la corteza dura de la tierra, en el suelo que cada día pisan sin que importe demasiado. (2006, 41)

Se continúa la idea temática del cuento anterior, pero condensando los hechos, esta vez en dos mujeres, las gemelas Flor (la bella) y Flora (la fea), en quienes se contraponen nociones ontológicas de normalidad y anormalidad, como los hermanos del cuento anterior. Solamente que esta vez la hermana con discapacidad es a quien Tripas elige para pintar, cuando persigue a Flor hasta una tabernucha. En ambos cuentos la presencia del mal está presente en forma de símbolos, ya sea como manchas o como rayas; asimismo, las oposiciones y los contrastes hacen también que el cuento sea circular y polisémico, y hasta por momentos se recuerda el tema del narcisismo en Dorian Gray, en la búsqueda de la belleza y en la comprometida soledad que implica la locura:

La ayudó a sentarse en el canapé, recostó su cuerpo y le extendió las piernas descalzándola de los horribles zapatos de hombre, sus pies eran pequeños y blanquísimos, pareciera que jamás hubieran recibido el sol, después tomó su cara entre las manos y rápidamente alojó el moño del pelo que cayó sobre sus hombros desplegándose. Horrorizado, Tristán vio el rostro de Flor en Flora, el fondo de sus ojos profundos, corrió hasta el cuadro y lo descubrió con violencia, las líneas del mal envolvían aquellos rasgos repitiéndose en ella que sonreía con malignidad. (2006, 44)

Cabe resaltar que Jorge Velasco Mackenzie, el escritor obsesionado con ciertos personajes, el maromero de la palabra, el eterno fabulador, el artista movido por motivos estéticos particulares a los que le es fiel con lo que mejor sabe, con la palabra, persistió en componer y crear, dejando así que el mundo que lo rodeaba entre en su mundo abierto de ficción literaria. Este prolífico escritor, desde la publicación de su primer cuento, hace ya 48 años, y con más de medio centenar de cuentos publicados, tuvo que vérselas con algunos factores, claves para la consolidación del oficio. Desde su formación en los talleres literarios, donde fue alumno y mentor (y desarrolló el vicio de la autocrítica); el exilio y los largos y angustiosos años de vigilia intelectual; la incomprensión de sus colegas o de la crítica; incluyendo ciertas manías que les da, claro, a los grandes, como no soltar los temas, motivos o estructuras con las que trabajan sus cuentos. Y eso es primordial, pues si bien muchos de los cuentos de Velasco requieren quizás una edición más dialogante, un ajuste de cuentas, algunos de sus textos breves, que aquí revisamos, sirven para demostrar la aquilatada

calidad del cuentista Jorge Velasco Mackenzie, cuyo paradigma literario, si es que lo tiene, no es otro que rendir culto al lenguaje, a la palabra y a la ambigüedad del relato breve como género independiente y autónomo para la expresión más cabal de la sensibilidad.

En tal sentido, ya en sus dos últimos libros se notaba una intención por explorar nuevos temas, otras formas de contar, un estilo más reposado como en *Clown y otros encierros*, el libro de la madurez total del escritor. En definitiva, estamos ante un narrador que trató de complejizar la ficción, de vivir por y para esa arquitectura peligrosa que es toda buena literatura que parece siempre sostener la pesada vida que se escapa. Esta es quizás una de las mayores enseñanzas que deja este gran prosista del Ecuador: que el hábito no hace al monje, que el oficio de escritor es como un amor demandante, donde el trabajo arduo supera a la inspiración esquiva, pues el trabajo con el lenguaje requiere una obsesión inapelable y, como decía Montalvo, se aprende a vivir con ese vicio, vicio, ¡pero qué vicio! ❖

Lista de referencias

- Adoum, Jorge Enrique. 1998. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra.
- Ayala, Enrique. 2002. "Ecuador desde 1930". En *Historia de América Latina*, editado por Leslie Bethell. Barcelona: Crítica.
- Bloom, Harold. 2009. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Calderón Chico, Carlos. 1988. "Entrevista a Dos Tiempos con Jorge Velasco Mackenzie". *Letras del Ecuador* (171): 5-7.
- Hurtado, Osvaldo. 1977. *El poder político en el Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Monteforte, Mario. 1985. *Los signos del hombre*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Ortega, Alicia. 2011. "El cuento en el período". En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la república, 1960-2000 (primera parte)*. Vol. 7, coordinado por Alicia Ortega Caicedo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional.
- Pesántez Rodas, Rodrigo. 2010. *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*. T. 2. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Rivas, Vladimiro. 2002. *Cuento ecuatoriano contemporáneo*. Quito: Paradiso.
- Sacoto, Antonio. 2003. *El cuento ecuatoriano 1970-2002*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vallejo, Raúl. 1991. "Estudio introductorio". En Jorge Velasco Mackenzie, *El rincón de los justos*. Quito: Libresa.

- Velasco Mackenzie, Jorge. 1977. *Como gato en tempestad*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1986. *Músicos y amaneceres*. Bogotá: El Conejo / La Oveja Negra.
- . 1997. *Desde una oscura vigilia*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2004. *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- . 2006. *La mejor edad para morir*. Quito: Eskeletra.
- . 2014. *Clown y otros encierros*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

La cristiandad de pariacaca: pedagogía y sincretismo en el *Manuscrito de Huarochirí**

*Pariacaca's Christianity: Pedagogy and Syncretism in the
Manuscrito de Huarochirí*

PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

pfavaron@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1985-1679>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.4>

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



* Este trabajo de investigación ha sido realizado en el marco del proyecto “Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch), programa MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie de la Unión Europea), número de referencia 872299.

RESUMEN

Las narraciones sobre el huaca Pariacaca en el *Manuscrito de Huarochirí* llevan implícitas algunas reflexiones éticas que dan cuenta del talante filosófico indígena. Debido a que la racionalidad ancestral no establecía una separación tajante entre razón y narrativa, el “desocultamiento” de la ética indígena en estos relatos demanda una lectura hermenéutica. Sin embargo, reconociendo que la recopilación del *Manuscrito* implicó una transformación narrativa bajo la presión del clero católico, no podemos tomar estas reflexiones como si fuesen ajenas a la influencia bíblica. Por lo tanto, parece más conveniente entenderlas como un intento discursivo, por parte del escritor indígena del *Manuscrito* y del resto de pobladores de la región, de alcanzar una nueva versión de los relatos que les permitiera expresar las múltiples herencias culturales que empezaban a reconfigurar sus imaginarios identitarios.

PALABRAS CLAVE: ética, ancestral, andina, filosofía, indígena, sincretismo, religión, identidad, literatura, heterogeneidad, archivo, virreinato.

ABSTRACT

The narratives about the huaca Pariacaca in the Huarochirí Manuscript implicitly carry some ethical reflections that reflect the Indigenous philosophical mood. Since ancestral rationality did not establish a clear separation between reason and narrative, the “uncovering” of Indigenous ethics in these stories demands a hermeneutic reading. However, recognizing that the compilation of the Manuscript implied a narrative transformation under the pressure of the Catholic clergy, we cannot take these reflections as being alien to biblical influence. Therefore, it seems more convenient to understand them as a discursive attempt, on the part of the Indigenous writer of the Manuscript and the rest of the settlers of the region, to reach a new version of the stories that would allow them to express the multiple cultural heritages that were beginning to reconfigure their identitarian imaginaries.

KEYWORDS: Andean Ancestral Ethics, Indigenous Philosophy, Religious Syncretism, Reconfiguration of Identity, Heterogeneous Viceroyalty Literatures, Viceroyalty Archive.

INTRODUCCIÓN

EL TEXTO QUECHUA y virreinal, de autor anónimo, conocido en el ámbito académico como *Manuscrito de Huarochirí*, cuenta de cincuenta folios¹ y fue escrito a inicios del siglo XVII en el contexto de la campaña de extirpación de idolatrías dirigida por el vicario Francisco de Ávila. La única copia conocida fue encontrada a finales del siglo XIX por Jiménez de la Espada en la Biblio-

-
1. “El manuscrito está compuesto de treinta y un capítulos que culminan con la palabra “fin” en español (folio105r) y dos capítulos que se añadieron posteriormente, con una grafía distinta a la de los capítulos previos, a los que suele llamarse suplementos” (León-Llerena 2007, 37).

teca Nacional de Madrid, archivada junto a otros documentos de Ávila. Los especialistas concuerdan, de manera casi unánime, en que el *Manuscrito* no fue escrito por el sacerdote; “aunque no hay certeza sobre la identidad del ‘autor’ del manuscrito, se ha podido determinar que la narración está hecha desde el punto de vista de un indígena de la comunidad de los Checa” (León-Llerena 2007, 36). Se trata de un texto cuyo valor para los estudiosos de las culturas y las literaturas andinas (y, particularmente, del quechua) es inestimable y, en buena medida, insustituible.

Sin embargo, el interés académico por el *Manuscrito* es relativamente reciente; empezó, en buena medida, con la primera edición bilingüe quechua-español, llevada a cabo por José María Arguedas y publicada en 1966. La publicación de esta versión “se dio en el contexto de renovados debates en los estudios andinos desde disciplinas como la historia, la antropología y la lingüística” (León-Llerena 2012, 76). No obstante, la traducción de Arguedas ha sido acogida de forma crítica por la mayoría de estudiosos en la materia, juzgándola como literaria y poética (Murra 1983 y Rostworowski 1987).² Aunque estos juicios muestran cierta ligereza, debe reconocerse, como lo hizo el propio Arguedas (1966), que su traducción no es la más satisfactoria desde la perspectiva de un academicismo estricto (aunque sí resulta de un valor estético innegable): “La traducción del texto quechua nos pareció una tarea superior a nuestras posibilidades [...] La lengua no me iba a parecer siempre tan familiar, ni la ortografía tan legible [...] Debemos advertir, finalmente, que esta traducción no es ni puede ser la más perfecta posible” (13).

Para el presente ensayo, se ha considerado usar, principalmente, la traducción de Gerard Taylor (1987), fruto de diecinueve años de trabajo por parte del erudito y quechuólogo francés.³ No cabe duda del rigor académico de

-
2. “Si bien la primera edición castellana del texto de Ávila abre grandes posibilidades a la investigación, carece de una rigurosa y exacta traducción. La de José María Arguedas es poética; él ha sabido, como nadie, expresar la sensibilidad del alma andina en toda su frescura y encanto, ha mantenido la ingenuidad de los cuentistas. La belleza de su traducción hará que, a pesar de sus inexactitudes, su relato conserve su sitial en la narrativa peruana” (Rostworowski 1987, 10).
 3. Bajo el título de “Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVI”, Taylor presentó una edición bilingüe quechua-español que incluye una cuidadosa transcripción paleográfica, una reconstitución fonológica, un glosario que analiza los diferentes posibles significados de palabras utilizadas en el MH que se refieren importantes conceptos del mundo sagrado, social y político, y también una serie de notas en las que se discuten los problemas lexicales, dialectales y geográficos relacionados a la región de Huarochirí” (León-Llerena 2012, 77).

la propuesta. Según Frank Salomon (1991), la publicación de Taylor “supera a las nueve publicadas y será difícil que la emulen en mucho tiempo” (464). Además, las propias características de la edición, realizada por el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) y el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), la hacen muy útil para el estudioso, principalmente porque “su uso como versión bilingüe es más sencillo que cualquier otra edición publicada anteriormente” (Salomon 1991, 465).⁴ Conviene, sin embargo, al académico, no descuidar la inmersión en el propio texto quechua y consultar otras versiones.

Uno de los valores esenciales del *Manuscrito* reside en ser una recopilación inaugural de un corpus de narraciones orales de la región de Huarochirí (sierra del departamento de Lima, Perú). El texto vehiculiza algunos de los componentes que son propios de los relatos orales de las naciones indígenas; entre ellos, transmite las reflexiones filosóficas y cosmogónicas de los antiguos habitantes de los mundos andinos, quienes, a través de la oralidad narrativa, legaban estos saberes a las nuevas generaciones. Como afirma Nicolás Beauclair (2009), “los relatos provenientes de la tradición oral pueden ser una fuente válida para el estudio de las éticas de los pueblos indígenas de América, es decir, los valores y normas que orientan su manera de relacionarse entre seres humanos y con los no humanos” (269). Cabe aclarar que las reflexiones éticas y los saberes ancestrales presentes en las narraciones orales indígenas forman parte de dinámicas reflexivas que, a diferencia de la modernidad hegemónica, no zanján una distancia insalvable entre la razón (*logos*) y la narrativa, la poética, la estética y la ritualidad (*mito*). Por el contrario, en las dinámicas del pensamiento indígena, estos aspectos tienen que ser entendidos de una manera integral, como parte de un mismo tejido en el que nada está aislado. Respondiendo a esta racionalidad holística, el *Manuscrito* puede ser pensado

-
4. “El texto quechua aparece en las páginas de la izquierda y su correspondiente traducción al español figura en las páginas de la derecha. El texto original, que carece de puntuación o contiene incoherencias de esta índole, se ha dividido en partes numeradas (*enunciados*) la mayoría de las cuales coinciden con oraciones [...] Los *enunciados* están separados por espacios en blanco. Las páginas de la izquierda contienen una reproducción excepcionalmente escrupulosa del original, que incluye la réplica de numerosas anotaciones diminutas cuyo significado (si acaso existe alguno) se desconoce. Se detallan además con mucho cuidado las enmendaduras, tachaduras, anotaciones entre líneas y al margen” (Salomon 1991, 464). Así mismo, el propio Taylor manifestó su deseo de que su “traducción pueda ser aprovechada por etnohistoriadores y estudiosos de la religión comparada” (1987, 36), lo que da cuenta que la realizó pensando, en todo momento, facilitar el estudio de los nuevos intelectuales que se acercaran al *Manuscrito*.

como un texto múltiple en el que diferentes niveles (enseñanzas éticas, narrativa, poética, sueños, luchas espirituales) se entrelazan de forma indelible:

El Manuscrito de Huarochirí viene a representar el discurso narrativo aglutinante donde se entrelazan y recíprocamente interactúan distintos saberes: mitos, historia, religión, ciencia, magia, moral, medicina y reflexión filosófica. En el citado Manuscrito, el mito no contiene las fronteras delimitadas por la cultura occidental para mostrarnos el surgimiento del pensamiento reflexivo, plantea la disolución de la frontera establecida por la cultura occidental, debilita los argumentos del entropismo eurocéntrico como un límite insalvable. (Mazzi 2016, 70)

Debido a esta heterogeneidad discursiva, justamente, la lectura del *Manuscrito* permite “ingresar en la mentalidad de los habitantes de Huarochirí que, a pesar de la perplejidad ante el irrevocable establecimiento progresivo del orden colonial español, mantenían una postura de orgullo y de esperanza” (León-Llerena 2012, 78). En un sentido semejante, José María Arguedas (1966) sostenía que el *Manuscrito* podía facilitar el conocimiento de “la concepción total que el hombre antiguo tenía acerca de su origen, acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones del hombre consigo mismo” (9). Es decir, el texto presenta, de forma implícita y subyacente en los relatos, las reflexiones de los antiguos sabios de la región de Huarochirí acerca de las preguntas fundamentales sobre la existencia y el cosmos. Sin embargo, sería demasiado ingenuo pensar que el *Manuscrito* trae un discurso oral indígena “prístino”, ajeno a toda transformación, desconociendo, de esta manera, “la dinámica colonial que se revela o se oculta en la estructura misma del MH, en su lenguaje y su narración” (León-Llerena 2007, 35). Como el propio Arguedas (1966) reconocía, el *Manuscrito* también “alcanza a transmitirnos mediante el poder que el lenguaje antiguo tiene, las perturbaciones que en este conjunto habían causado ya la penetración y dominación hispánica” (9). Por eso mismo, no conviene pasar por alto estas transformaciones ejercidas sobre el conjunto narrativo por el proceso de recopilación, selección y escritura del corpus oral.⁵ Según afirma Salomon, más conveniente parece ser concebir al *Manuscrito* como un documento “íntimamente ligado a las presiones y acontecimientos propios del contexto colonial”

5. En este sentido, el *Manuscrito* puede ser leído como “un monumento al modo en que la cultura escrita cercó y subsumió a la cultura oral” (Salomon 1991, 475).

(1991, 467). Aunque esto debería ser algo evidente, no han sido pocos los que han pretendido tomar el *Manuscrito* como supuesta fuente “incontaminada” del pensamiento y la narrativa precolombinas.

Según Taylor (2009), “la manía de algunos de considerar el Manuscrito de Huarochirí como una mera transcripción de la tradición oral deriva del desconocimiento tanto de la lengua general como de la tradición oral” (9). La recopilación escrita de la oralidad exige siempre la extracción de estas narraciones y poéticas de su contexto original, además de “despojarlo de su materialidad, reducir su espesor semiótico a la dimensión verbal” (Lienhard 1990, 197), arrebatándole la vibración sonora de la palabra pronunciada por los narradores indígenas. No se puede desconocer, tampoco, que el *Manuscrito* fue redactado, de forma hegemónica, en la llamada lengua general,⁶ aunque incorporando en “su léxico la variante del quechua de Yauyos, Huarochirí (alturas de Lima)” (Gonzales 2022: 58), así como algunas palabras de la lengua aru.⁷ La creación de la lengua general, luego del tercer Concilio Limense (1582-1583), reconfiguró el quechua para hacerlo una lengua litúrgica: “Doctrineros y primeros gramáticos —bajo el designio de los concilios— centraron su atención en los términos relacionados al culto y fervor que los andinos profesaban a sus divinidades, ancestros y muertos” (Gonzales 2022, 117). Este ejercicio arbitrario, y llevado a cabo con un empeño sistemático y diligente, implicó la resemantización del quechua y la creación de neologismos. Una muestra de estas transvaloraciones lingüísticas aparece en la primera página del *Manuscrito*, cuando se escribe la palabra quechua *quillcacta* como equivalente a escritura; esta operación transforma el sentido que tuvo el término *quillca* en el contexto anterior a la implantación de la lengua general: “*quillcacta* se deriva de un verbo cuyo significado prehispánico, según González Holguín, era pintar u ornamentar” (León-Llerena 2007, 38). Por eso mismo, no puede

-
6. El establecimiento, un tanto arbitrario, de una Lengua General, “comienza en el siglo XVI, con el celo del III Concilio Limense que delegó a traductores y expertos de las dos lenguas mayores del Ande (quechua y aimara) el cometido de facilitar una *lengua general* conveniente para la evangelización y otros propósitos utilitarios (1582-1583)” (Gonzales 2022, 58). La construcción de un quechua general se basó principalmente en la variedad dialectal cuzqueña (a la que anexaron variantes del Chinchaysuyo y de otros dialectos regionales), y sirvió, en buena medida, al propósito de imponer el orden y el pensamiento de los conquistadores.
 7. Según Taylor, es posible que “el idioma materno del redactor del Manuscrito era probablemente un dialecto aru del tipo de los que aún hoy se hablan en Tupe y Cachuy, Yauyos” (Taylor 1987, 21).

ignorarse que el mismo lenguaje en el que fue redactado el *Manuscrito* revela el hondo proceso de transculturación que experimentaba, bajo la presión de la implantación del régimen virreinal, el escritor anónimo y, de manera más amplia, la población de la región.

Sin embargo, y aunque dar cuenta de estas precisiones es estrictamente necesario, las argumentaciones anteriores no pueden hacernos olvidar que, a pesar de las inherentes transformaciones provocadas por la escritura, “en el manuscrito de Huarochirí podemos oír la voz de la tradición oral que no deja de hablar en el vientre de la versión escrita que la ha engullido” (Salomon 1991, 475). De ahí que se trate, justamente, de un texto tan singular y de tan profunda impronta heterogénea, que no puede ser pensado ni como una mera continuación de la oralidad anterior a la conquista, ni tampoco como un reflejo pasivo de la imposición cultural hispánica. “Los procesos de textualización no significan una destrucción de la memoria, sino más bien su transformación” (Beauclair 2009, 277).⁸ Y es justamente por este temperamento heterogéneo e intertextual que aún es posible rastrear, entre los relatos épicos del *Manuscrito*, la subsistencia de algunas de las enseñanzas éticas y saberes ancestrales que eran vehiculizados por las narraciones orales. Debido a que las reflexiones filosóficas implícitas en las narraciones orales no se presentan de manera aislada a los acontecimientos relatados, es necesario hacer una hermenéutica del simbolismo de las narraciones.⁹ Ahora, lo que resultaría más complicado sería tratar de hallar, en el fondo de este documento virreinal, saberes éticos que supuestamente estuviesen absueltos de cualquier influencia cristiana, ya que los relatos del *Manuscrito*, al menos por momentos, dan cuenta del intento, tanto del escritor como de sus informantes, de alcanzar cierta armonización sincrética entre las herencias de sus antepasados y la imaginación cristiana de los curas.

8. No es un dato menor, tampoco, que algunos de los relatos incluidos en el *Manuscrito* “siguieron transmitiéndose, aunque con transformación, hasta nuestros días” (Beauclair 2009, 279).

9. “Los relatos del *Manuscrito* no describen ni explican de manera directa cómo se construía o se vivía la ética, pero al interpretar la simbología dentro de estos mitos se pueden encontrar ciertos principios éticos de la sociedad andina” (Beauclair 2009, 280).

LOS RELATOS DE PARIACACA

Diversas narraciones acerca de Pariacaca que se incluyen en el *Manuscrito* (capítulo 6, 25 y 26) presentan una estructura y tema semejante: el *huacaca*¹⁰ adopta la apariencia de un mendigo *wacha* para presentarse en diversas comunidades en las que se encontraban celebrando una fiesta ritual. El término *wacha* (escrito en el *Manuscrito* como *huaccha*) “debe comprenderse como una pobreza en el orden social [...] es un sujeto pobre por no tener familia, por lo que, de manera más precisa, es una pobreza ligada a la orfandad” (Torres 2015, 323). La presentación de Pariacaca como pobre y desaliñado, sin familiares y carente de prestigio, es un engaño que le permitirá indagar en el corazón, la ética y el comportamiento ritual de los seres humanos: se viste con harapos para saber quiénes atienden a los pobres y menesterosos durante las celebraciones, y quiénes, en cambio, son indiferentes al sufrimiento del prójimo. De todos estos capítulos, el más logrado, desde una perspectiva estética (además de ser el más largo y de incluir, a continuación, un nuevo relato que escapa al tema común de los relatos mencionados), es el sexto, motivo por el cual se citará en extenso; sin embargo, para la interpretación de los múltiples sentidos y enseñanzas éticas implícitos en estas historias, más adelante se realizará una lectura comparativa en la que se citarán algunos fragmentos y variaciones. En el texto del capítulo 6 se lee lo siguiente:

9. En la quebrada más abajo de Huarochirí había una comunidad de yuncas llamada Huayquihusa. 10. En esa época, los miembros de esa comunidad celebraban una fiesta importante con una gran borrachera. 11. Mientras bebían, llegó Pariacaca. 12. Se sentó a un lado como suelen hacer los pobres. 13. Ninguno de los huayquihusa le sirvió de beber. 14. Pasó el día entero así. Finalmente, una mujer, que era también miembro de esa comunidad, exclamó: “/Añañi/ ¿Cómo es posible que no le hayan convidado a nada a este pobrecito?” y llevándole un gran poto blanco de chicha se lo ofreció. 15. Entonces, él le dijo: “Hermana, te alegrarás de haberme brindado esta chicha; dentro de cinco días, verás que algo [muy grave] le sucederá a esta comunidad; por eso, no debes estar aquí en ese día; tendrás que irte lejos de aquí; si no, podré equivocarme y matarte también a ti y a tus hijos. Mucho me ha enojado esta gente”. 16. Y, enseguida, añadió: “No hagas

10. Los huacas, tal como se entiende en el Manuscrito, eras seres excepcionales y Dueños espirituales del territorio que con su sopro vital animaban la vida de todos los seres bajo su protección. En el espacio-tiempo de las narraciones ancestrales (*ñawpaq pacha*) estos seres adoptaron forma humana.

saber ni una palabra de lo que te he dicho a esta gente sino te voy a matar a ti también". 17. Entonces, cinco días más tarde, la mujer, sus hijos y sus hermanos, se retiraron de aquel lugar. 18. Los [demás] miembros de la comunidad seguían bebiendo tranquilamente. 19. Pariacaca subió al cerro que está arriba de Huarochirí. 20. Este cerro se llama hoy día Mataocoto. [...] En ese cerro [¿de Mataocoto?], Pariacaca [se transformó en] tempestad de lluvia. 22. Y [bajo la forma de] granizo amarillo y rojo, arrastró a toda aquella gente hasta el mar sin perdonar a nadie. 23. Entonces, esta gran cantidad de agua, hecha torrentes, cavó las quebradas de las alturas de Huarochirí. (Taylor 1987, 121-5)

Las celebraciones locales solían festejarse con borracheras comunales, por lo que no parece conveniente, desde una perspectiva cristiana, asumir que el castigo del *ayllu* tiene alguna motivación en la ebriedad ritual. Es más, durante esas fiestas se solía convidar a los invitados una chicha especialmente fermentada y embriagante. La transgresión de los pobladores radica, al parecer exclusivamente, en no cumplir con los protocolos rituales establecidos por los ancestros, que enseñaban la necesidad de nutrir y proteger a los débiles y desposeídos. Dejándose guiar por las apariencias, piensan que Pariacaca es un simple humano, carente de riquezas, que no merece ser atendido. Esta falta de perspicacia, incapaz de ver la sabiduría y fuerza del *huaca*, terminará costándoles la vida. La mujer que se apiadó del pobre tampoco parece reconocer al *huaca* bajo la engañosa apariencia, sino que se acerca a él y le ofrece de beber chicha sin esperar nada a cambio, movida solamente por la compasión y haciendo un ejercicio de hospitalidad. Debido a su acción legítima (en concordancia con las enseñanzas ancestrales), el *huaca* salvó a la mujer revelándole el castigo que irá a suceder, advirtiéndole que no tiene que comunicar a nadie lo que sucederá. La mujer deberá callar y encontrar un resguardo solo con sus hermanos y sus hijos, ya que no le compete al ser humano impedir la aplicación de la justicia cósmica. El hecho de que pueda llevar con ella a sus parientes próximos parece indicar que la acción legítima de un individuo tiene repercusiones positivas en sus parientes más cercanos. El *huaca* castiga a la comunidad indolente mediante un aluvión, lo cual manifiesta que ejerce potestades sobre el agua. Luego del castigo, la historia no se interrumpe, sino que el capítulo prosigue con un nuevo relato, en el que Pariacaca continúa con sus andanzas y visita una nueva comunidad, en la que se enamora de una bella joven. Esta narración confirma la relación entre Pariacaca y el agua:

30. Había entonces en esta comunidad una mujer muy hermosa de nombre Chuquisuso. 31. Como el agua era muy poca y su maíz se estaba secando, esta mujer regaba su chacra llorando. 32. Cuando Pariacaca vio esto, cubrió la bocatoma de la pequeña laguna con su manta. 33. Al darse cuenta [de que el agua seguía disminuyendo], la mujer lloraba todavía más fuerte. 34. “Hermana, ¿por qué lloras tanto?” le preguntó Pariacaca. 35. “Mi maicito se está secando por falta de agua” le contestó. 36. “No te aflijas” le dijo Pariacaca. “Voy a hacer salir una gran cantidad de agua de tu laguna; pero antes, vamos a acostarnos juntos”. 37. “Primero tienes que hacer salir el agua y cuando mi chacra ya esté regada, aceptaré acostarme contigo”. 38. Pariacaca aceptó e hizo salir una cantidad enorme de agua. 39. Muy feliz la mujer regó todas sus chacras. 40. Cuando acabó, [Pariacaca] de nuevo insistió en acostarse con ella. 41. Pero ella aún se negaba: “Ahora no. Uno de estos días”. Pariacaca deseaba mucho a esa mujer y, para que se entregase a él, le *prometió* todo lo que deseara. “Voy a hacer llegar el agua del río a tu chacra”, le dijo. 42. “Hazlo primero” le contestó, “y solo entonces dormiremos juntos”. 43. Pariacaca aceptó y agrandó la acequia de los yunca —que antes había sido solo una acequia muy pequeña que procedía de la quebrada de Cocochalla y llegaba hasta un cerrito más arriba de San Lorenzo— y la hizo llegar hasta las chacras de los cupara de abajo. 44. Pumas, zorros, serpientes y todas las variedades de pájaros limpiaron y arreglaron la acequia. 56. Cuando acabó todo eso, Pariacaca pidió de nuevo [a Chuquisuso] que se acostara con él. 57. Ella le contestó: “Vamos a la peña allí arriba; allí estaremos juntos”. 58. Esta peña se llama hoy Yanacaca. 59. /Se dice/ que allí se unieron. 60. “Vayamos los dos a algún lado” dijo la mujer. Y Pariacaca: “¡Vamos!” y se la llevó a la bocatoma de la acequia de Cocochalla. 61. Cuando llegaron, la mujer llamada Chuquisuso le dijo: “Aquí en mi acequia me voy a quedar” y se transformó en piedra. (Taylor 1987, 127-35)

Este fragmento del relato parece girar sobre un tema subyacente de importancia capital para la agricultura y la supervivencia del ser humano: el acceso y la distribución del agua. La injerencia que el *huaca* ejerce sobre el agua se muestra como un atributo polivalente, ya que puede fecundar las huertas con las lluvias, pero también destruir poblados mediante tormentas y aluviones. Para cumplir su propósito de acostarse con la hermosa mujer, Pariacaca no tuvo reparos en recurrir al engaño y a la astucia: cerró la bocatoma del agua, incrementando el sufrimiento de la muchacha. Las aptitudes morales de Pariacaca quedan aquí puestas en duda, resaltando la ambigüedad de su figura. Para proveer de agua a la mujer, ella tiene que acostarse con él. Una lectura contemporánea de este fragmento nos haría pensar en Pariacaca como una

suerte de abusador heteropatriarcal, que percibe a la mujer como un mero objeto para su satisfacción sexual y que no tiene reparos en imponerse sobre ella mediante el engaño y sus poderes; sin embargo, y sin negar que algo de esto puede estar operando en el relato, la narración, desde la propia racionalidad ancestral, parece echar luces sobre algo más: la metáfora sexual recuerda que la vida y la prosperidad dependen del intercambio de fluidos vitales entre lo masculino y lo femenino, entre lo alto y lo bajo, entre la tierra y el agua. Las escasas lágrimas que vierte Chuquisuso al inicio del relato, se transformarían en la abundancia de la acequia gracias al pensamiento fecundante de Pariacaca; la participación de lo masculino, entonces, insemina lo femenino y dilata su fertilidad. Antes de acostarse con el *huaca*, Pariacaca tiene que ampliar la acequia de los yunca y hacerla llegar hasta el territorio de los cupara, vinculando así, mediante el canal, dos espacios ecológicos y dos comunidades, las que desde entonces quedarán relacionadas afectivamente (como un matrimonio). Los intercambios exogámicos de parejas entre estos *ayllus* fueron, con toda probabilidad, frecuentes, fortaleciendo las alianzas complementarias y el parentesco mediante la afinidad matrimonial.

Algunos miembros del *ayllu* cupara (habitantes de la reducción de San Lorenzo en tiempos virreinales) afirmaban que Chuquisuso había sido parte de su familia. Por eso, “antiguamente, cuando era la época de limpiar la acequia —lo que se hace hoy por el mes de mayo— iban todos juntos al santuario de Chuquisuso con ofrendas de chicha, de ticti, de cuyes y de llamas y allí adoraban a esta mujer-demonio [Chuquisuso]” (Taylor 1987, 139). El extracto citado afirma que la construcción de la acequia no fue solo una obra humana, sino que también participaron el resto de seres vivos, tal vez recordando a los *ayllus* que el agua que proveen las grandes montañas y los *huacakuna* de la región no solo servía para la subsistencia humana, sino para la del conjunto vital. El escritor del *Manuscrito* llama a la *huaca* “*supay huararmicta*”, que se suele traducir (desde el quechua resemantizado por los misioneros) como mujer-demonio; de esta manera, el escritor indígena da cuenta que, desde su nueva perspectiva (incorporada al cristianismo), estos cultos agrarios eran parte de ritos diabólicos. Sin embargo, desde la perspectiva ancestral, la transformación de Chuquisuso en piedra y *huaca*, así como el establecimiento de su residencia en la bocatoma, parece ser un eterno recordatorio de que los cupara, habitantes de un valle bajo (*burin*), tenían legítimo acceso a la fuente del agua. La huaca regentaba la acequia a favor de todos los pueblos de la región, enseñando que, a pesar de sus posibles diferencias y rivalidades (temporales),

los ayllus deben aprender a convivir y complementarse para respetar el orden cósmico enseñado por los antiguos.

SALVACIÓN Y CONDENA

Las historias recopiladas en los capítulos 25 y 26 siguen, en buena medida, la estructura principal del relato citado: Pariacaca, vestido pobremente y sin ningún signo externo de sus potestades extraordinarias, llega a un pueblo en el que se celebra una fiesta; como casi todos lo desprecian, y no cumplen con las leyes de la hospitalidad y el cuidado de los *wacha*, el *huaca* decide castigarlos. Solo quienes, a diferencia del resto del pueblo, se le acercan y comparten con él sus alimentos, se salvarán. Los sucesos del capítulo 25 tienen lugar entre los miembros de la nación colli, en la región de Yartutine. En este caso, “sentándose aparte, como hacen los hombres muy pobres, Pariacaca se quedó allí. 5. Nadie quiso ofrecerle de beber. 6. Un solo hombre le convidó” (Taylor 1987, 395). El *huaca* también le pidió coca, a lo que el hombre accedió. Debido a esta generosidad, decidió salvarlo: “[Pariacaca] le dijo: Hermano, en cualquier momento que yo venga aquí [de nuevo], te vas a agarrar a este árbol. Pero no digas nada a esta gente. ¡Que sigan divirtiéndose así!” (Taylor 1987, 395). Cinco días después, cayó sobre ellos la ira del *huaca*, que se desarrolló en forma de vientos huracanados: “13. A todos los colli, sin excepción, el viento los arremolinó dos o tres veces y los llevó muy lejos. 14. Unos, perdiendo sus sentidos, murieron” (Taylor 1987, 397). En cambio, Pariacaca premió al hombre generoso convirtiéndolo en piedra: “Hermano, ahora estás completamente solo; aquí te quedarás para siempre; ahora, cuando mis hijos vengan a adorarme, los huacas de los Chusco Corpaya siempre te ofrendarán coca para mascar. Y lo convirtió en piedra diciéndole: Y tu nombre será Capac Huanca” (Taylor 1987, 399). Debido a esa promesa, y “siguiendo las instrucciones [de Pariacaca], todos los años los huacas ofrendaban coca [a Capac Huanca]” (Taylor 1987, 399).¹¹

El relato del capítulo 26 tiene lugar en una comunidad de la nación sucta, en las alturas de San Damián. Pariacaca llegó al lugar durante una celebración y, nuevamente, se sentó aparte. En este caso, nadie le invitó de comer ni de beber. Por este motivo, “se encolerizó y, cinco días después, aniquiló a

11. Los huacas eran los encargados de dirigir los rituales a los *huacas*.

aquella comunidad levantándose [bajo la forma de un temporal de] lluvia roja y amarilla” (Taylor 1987, 401). Pariacaca los convirtió en piedra, pero esta vez la petrificación fue ejercida como una forma de castigo: quienes “huían, en el momento mismo en que la lluvia roja alcanzaba a cualquiera de ellos, se convertía en piedra” (Taylor 1987, 405). Solo un hombre, que “era un *camasca*¹² muy poderoso” (Taylor 1987, 407), pudo salvarse invocando al *huaca* Macacalla y convirtiéndose en halcón. Los relatos son muy similares, pero presentan algunas variantes: en los recopilados en los capítulos 6 y 25, solo una persona “se da cuenta del huaccha y le invita alguna cosa” (Torres 2015, 348); en cambio, en el capítulo 26, quien logró salvarse no lo consiguió por sus méritos éticos, sino que lo hizo gracias a que poseía habilidades extraordinarias: era un *camasca*, es decir, un sabio ancestral; alguien animado, de una manera excepcionalmente intensa, por la fuerza vital (*kamay*) de poderosos *huacakuna*. En todos los casos, sin embargo, la enseñanza fundamental es la misma: quienes no notaron la presencia de un ser desvalido y lo dejaron pasando hambre, sin atenderlo, merecieron un castigo. La falta a la ética de la hospitalidad y del cuidado a los débiles, se paga con la propia muerte.

El *huaca* castiga a los infractores haciendo uso de sus potestades extraordinarias y de su capacidad de influir, con la fuerza de sus pensamientos, en los elementos del territorio: ejerce dominio sobre agua y viento, los que combinados forman las grandes tormentas. La ira de Pariacaca produce los temidos aluviones estacionales (que en el castellano andino se conocen como *huaycos* y que en quechua se llaman *lluqlla*). “A este poder se asocian también, como segundo atributo, los demás elementos de las tormentas, a saber, *illapa* (el rayo, trueno y relámpago)” (Torres 2015, 346). Pariacaca, por lo tanto, podía provocar las lluvias que humedecen la tierra y nutren a las plantas, pero también, cuando se irritaba, hacía que se desplomen tormentas, causando inundaciones y aludes, que destruyen la vida de animales, plantas y seres humanos. “La cólera, paroxismo energético, es una expresión de lo divino que se asocia a catástrofes: terremotos, maremotos, huracanes, etcétera, y que, en reacción a algo que le desagrade, castiga y destruye” (Beauclair 2009, 298). Para evitar estos castigos, según las racionalidades ancestrales subyacentes a los relatos, los seres humanos debían comportarse de manera legítima (*allin*): los pasos rituales reactivaban “los gestos realizados por el antepasado o héroe cul-

12. Los *camasca* eran individuos con habilidades extraordinarias, es decir, eran “chamanes”, según el término popularizado por la literatura antropológica.

tural en ceremonias que renuevan anualmente la fuerza y el poder atribuidos por los seres sobrenaturales a los que animan” (Taylor 1987, 169). Es decir, la ritualidad precolombina, en buena medida, procuraba armonizar a los seres humanos con el flujo del aliento vital y mantener el equilibrio cósmico.

Otra de las potestades extraordinarias de Pariacaca es la de petrificar a los seres humanos. Mediante la lluvia roja, “Pariacaca castiga a los hombres de la comunidad de Macalla que no le dieron de beber cuando llegó de incognito” (Rubina 1992, 76). Pero la transformación en piedra que Pariacaca ejerce sobre seres humanos no solo es punitiva, sino que también puede ser propiciatoria. La transformación en piedra (*rumi*) del hombre bondadoso de la comunidad Colli debe ser interpretada como una recompensa por haber atendido y ofrecido coca al *huaca* Pariacaca, a pesar de venir disfrazado como *wacha*. Ha de entenderse, entonces, que, al menos en este caso, convertirse en piedra permite al hombre el acceso a un bien superior; desde entonces se transformó en un ser sagrado (*wilka*) al que se le rendían ofrendas con hojas de coca (las mismas que él invitó al *huaca*). Según Celia Rubina (1992), el *huaca* transforma al hombre en piedra para así salvarlo “de la muerte” (75). La asociación simbólica de lo pétreo con la inmortalidad tiene sentido en tanto las piedras resisten con mayor durabilidad el paso de los años y las inclemencias erosivas. Las petrificaciones en el *Manuscrito*, entonces, no ocupan siempre “las mismas posiciones sintácticas [...] Esto significa que existen diferentes configuraciones susceptibles de asociarse con el motivo piedra” (Rubina 1992, 73). Una metamorfosis similar (la petrificación) resulta en algunos casos favorable y en otros perjudicial: quienes fueron transformados en piedra a manera de castigo permanecen sobre la tierra como una advertencia para las siguientes generaciones, recordándoles siempre que deben comportarse de manera legítima, siguiendo las enseñanzas antiguas; quienes, en cambio, fueron premiados con la petrificación deben ser admirados por los seres humanos y recibirán las ofrendas de los caminantes.

Según las narraciones del *Manuscrito*, Pariacaca, que en el tiempo antiguo (*ñawpaq pacha*) caminó sobre la tierra con apariencia humana, hacia el final de su periplo adoptó la forma de una montaña (que desde entonces lleva el nombre del *huaca* y ostenta, en su cumbre, un doble pico). De esta manera, el *huaca* se petrificó a sí mismo. La transformación en piedra es presentada aquí como un destino trascendente, que daría cuenta del cumplimiento pleno del propósito vital y la realización completa del ser de Pariacaca. “Los seres de existencia prototípica —aquellos cuyas acciones han moldeado la existen-

cia— son pensados como seres endurecidos en un material eterno” (Salomon 1998, 11; traducción del autor). Quien cumplía con su misión existencial de tal manera que, mediante sus acciones, beneficiaba a todos los seres vivos, se transformaba en montaña, en un ser durable y permanente, casi inmortal (al menos desde la limitada perspectiva humana del infinito). Es posible, así mismo, pensar que la continuidad de la vida de los ancestros se da a través del retorno del alma a la montaña, entendida como *pakarina*¹³ o fuente de la vida; como las grandes rocas, los ancestros sobreviven compactándose con la montaña (o en el *huaca*): desde la altura, vigilan, protegen y animan el sucederse de las generaciones. En contraste a la blandura de los recién nacidos (asociada a la humedad germinante de las huertas), el paso a la eternidad de los ancestros parece simbolizado por las rocas. No es un dato menor que en el propio *Manuscrito* se manifiesta una asociación explícita entre el culto a los ancestros, las ofrendas rituales a Pariacaca y la propia montaña que lleva el nombre del *huaca*. La vida, según pensaban las comunidades de la región de Huarochirí, proviene de la montaña, ya que su dueño espiritual es Pariacaca, quien anima a los seres humanos con su soplo; y el alma de los seres humanos, vuelve a ella tras morir. La estabilidad y persistencia de la montaña (y del mundo ancestral y sagrado) es el fundamento sobre el que puede emerger la vida nueva y prosperar la comunidad. La montaña recuerda el peregrinaje de Pariacaca y también la continuidad de su presencia protectora y donadora de vida; su soplo vital, como las aguas que provienen de sus nieves, sustentaron a los ancestros, donan vida a los *ayllus* del presente, y seguirá nutriendo a las nuevas generaciones, a todos aquellos que habiten y se alimenten del territorio consagrado al *huaca* principal de la región de Huarochirí.

CONCLUSIÓN

En las narraciones del *Manuscrito*, “los héroes culturales rigen las normas de la conducta humana estableciendo las tradiciones, los *causascacuna*, es decir: las hazañas, los actos, los gestos que ellos han realizado” (Taylor 1987, 29). Sus acciones, por lo tanto, tienen hondas implicancias pedagógicas y vitales. Sin embargo, y debido al propio carácter transcultural del *Manuscrito*, re-

13. En el quechua antiguo, *pakarina* significa el lugar ancestral de origen que corresponde a cada *ayllu*.

sulta una tarea imposible tratar de definir, de una manera tajante y plenamente delimitada, qué aspectos de las enseñanzas éticas de los relatos de Pariacaca pertenecen al legado precolombino y cuáles a las prédicas de los curas católicos que se habían instalado en la región. El propio escritor del *Manuscrito*, siendo indígena y, según parece, con un difícil manejo del castellano, se reconoce en repetidas ocasiones como cristiano; y es dable pensar que su labor no consistió en una recopilación etnográfica “neutra”, sino que él interpretó los relatos y resaltó algunos aspectos orales sobre otros (los que incluso pudo haber omitido), respondiendo a sus convicciones y preferencias idiosincráticas. Incluso, como afirma Taylor (1987), “parece evidente que, en la época de la composición del Manuscrito quechua, un cierto grado de aculturación ya había afectado el léxico religioso de Huarochirí” (21); y, bajo esa influencia lingüística y cultural, el conjunto de las narraciones y rituales locales experimentaba un cierto grado de resemantización y de mixtura con el cristianismo.

A pesar de la dificultad de realizar limitaciones tajantes, no cabe duda de que los hechos referentes a los actos sexuales de Pariacaca provienen de cosmogonías precolombinas, cuya ritualidad nunca estuvo separada de la agricultura y de una experiencia animada del cosmos (la que concebía que todos los seres vivos poseían agencia, sensibilidad, lenguaje y consciencia). Los cultos a la fertilidad tenían, muchas veces, connotaciones sexuales que eran percibidas por las naciones originarias como algo natural, parte esencial de la existencia y de las dinámicas reproductivas, sin compartir los tabús cristianos. El capítulo 10 del *Manuscrito*, por ejemplo, relata el ritual llevado a cabo por los hombres “que tenían un pene pequeño”, quienes “le pedían a [la huaca] Rucanacoto que se los agrandara” (Taylor 1987, 197). Así mismo, se cuenta acerca de bailes que los hombres hacían desnudos; y la *huaca* Chaupiñamca, viendo sus falos, se regocijaba y, por eso, “la época en que lo bailaban era de gran fertilidad” (Taylor 1987, 203). Estas prácticas hirieron la sensibilidad de los sacerdotes de la época; en la versión original del propio *Manuscrito*, según comenta Taylor (1987), se han tachado las palabras “*raca*, órgano genital femenino, y *ollio*, órgano genital masculino, reemplazándolos con un término que es manifestación del adoctrinamiento: *pencuy*, vergüenza” (71). El intento de control de la sexualidad y de los imaginarios simbólicos ejercido por los sacerdotes, terminó desterrando, en muchas provincias andinas, las manifestaciones más explícitamente sexuales de los ritos agrícolas y ganaderos; sin embargo, es sabido que, a pesar de la crudeza de la extirpación de idolatrías, muchas de las concepciones de la Tierra como ser animado y madre generosa,

así como aspectos de los cultos a la fecundidad, no desaparecieron, sino que pudieron camuflarse bajo el santoral católico para sobrevivir (hasta el día de hoy). El propio escritor del *Manuscrito*, en el capítulo 8, afirma la persistencia de estos cultos en su época:

11. Antes, cuando Don Sebastián¹⁴ vivía todavía y era señor [de esta provincia] en la época del Corpus Christi y de las otras grandes pascuas, una mujer, representando a Chuquisuso, traía chicha en una gran aquilla y un gran poto y la distribuía entre todos los presentes. “He aquí la chicha de nuestra madre” decía. 12. Después, distribuía maíz tostado que traía en un mate grande. 13. Cuando acababan la limpieza de la acequia, solían *convidar* con mucha generosidad a la gente ofreciéndole maíz, frijoles y todos los demás alimentos [...] /Y, sabemos que,/ hasta hoy, cuando se trata de limpiar la acequia, confundidos [por el demonio] siguen con los mismos actos y ritos. (Taylor 1987, 141-3)

Las celebraciones por las limpiezas de las acequias, así como las dedicadas a las cosechas o a la esquirla de animales, continúan vigentes entre diversas comunidades de los mundos andinos. Se trataba de prácticas y concepciones bastante arraigadas en el alma y la psique de las naciones originarias; por eso mismo, la insistencia (muchas veces violenta) de la catequesis no pudo extirparlas de los sustratos más profundos del imaginario amerindio. Sin embargo, en los tiempos de *Manuscrito*, surgió una suerte de élite indígena que, abrazando el cristianismo y colaborando con los sacerdotes, procuró que los *ayllus* abandonaran las festividades ancestrales. En el capítulo 19, el *Manuscrito* afirma que Don Sebastián mandó a quemar “todo lo que había sobrado [de las pertenencias del huaca] [Pariacaca]” (Taylor 1987, 285). Sin embargo, resulta complejo aclarar si el compromiso de esta élite con la extirpación fue total; más bien, parece que este tipo de quemas fueron realizadas como actos performáticos ante los curas, para ganarse su favor, y no tanto (o no del todo) por una completa conversión de los colaboradores. Eran estrategias de negociación identitaria e intentos de adquirir posiciones sociales menos vulnerables al interior de la estructura virreinal.

El *Manuscrito* afirma que “algunos se hacen *cristianos* solo por miedo, pensando que el *padre* o alguna otra persona podría enterarse de su mala con-

14. Según anota Taylor (1987), “se trata probablemente de Don Sebastián Ninahuilca, cacique principal de Huarochirí y de toda la provincia a quien se refieren numerosos documentos de la época” (141).

ducta” (Taylor 1987, 185). Estos cumplían solo de forma externa con las exigencias de la catequesis; cuando el cura les daba la espalda, muy posiblemente volvían a sus antiguas prácticas o, por lo menos, serían más permisivos ante las conductas de sus paisanos. La conversión al cristianismo no significó, en todos los casos, un sincero arrepentimiento por haber participado de los ritos ancestrales: “Es posible que, como solo pocos años han disfrutado de un buen predicador y maestro como este Doctor Francisco de Ávila [todavía] no crean en sus corazones. 86. A la venida de otro padre, podrían volver a esas [prácticas]” (Taylor 1987, 185). Cuando los curas se ausentaban de las reducciones, muchos curacas colaboracionistas relajaban su celo y vigilancia. Poco a poco, en medio de estas dinámicas sociales, surgieron una serie de cultos sincréticos, que aprovecharon el propio santoral católico para seguir llevando a cabo sus viejas prácticas, pero transculturándolas. En el capítulo 9, por ejemplo, se afirma que, “hoy día aprovechan la ocasión de cualquier pascua importante de los *cristianos*” (Taylor 1987, 177), para seguir honrando a los *huacakuna*. Además, no todos los sacerdotes católicos parecían mostrar el mismo empeño extirpador; el *Manuscrito* asegura que incluso muchos sacerdotes participaban (y se aprovechaban) de estas ritualidades sincréticas: “Si, a causa de estos bailes, el *padre* pide algún *aguinaldo*, sean pollos, maíz o cualquier otra cosa, regocijándose mucho, la gente se lo da” (Taylor 1987, 179).¹⁵

En este ambiente de hondas transformaciones y encuentros culturales (en desiguales condiciones de poder), muchas narraciones ancestrales indígenas se terminaron entremezclando con las bíblicas y con el legado oral hispánico. El cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (1534-1615), por ejemplo, en su *Nueva Corónica*, da una versión bastante cristianizada que se asemeja en mucho a los relatos antes citados de Pariacaca: según cuenta el cronista, Dios, para tentar a los antiguos indígenas, “y para saber si tienen caridad con sus prójimos”, se presentaba en los poblados “en figura de fraile pobre” y “pedía limosna por Dios, que decían que le dieran de comer y de beber”; estos santos peregrinos entraban en los pueblos cuando las personas “hacían fiestas

15. Mucho tiempo ha pasado desde entonces; y, en general, la actitud de los actuales sacerdotes católicos no es del todo contraria a la persistencia de ritos agrarios entremezclados en las propias celebraciones cristianas; por el contrario, parecen haber entendido que “los ritos indígenas no idolátricos —por ejemplo, agrícolas— no contradicen el cristianismo, sino que deben y pueden servirles de soporte material” (Lienhard 1990, 162).

y taquies,¹⁶ y si no les daban limosnas dicen que les castigaba Dios por ruego de ellos, les quemaba con fuego del cielo y en partes les cubrían los cerros y se hacían lagunas los dichos pueblos” (Guaman Poma 1993a, 74). Dentro de la racionalidad implícita en el relato, estos grandes desastres no son fenómenos meramente naturales (a la manera en que son comprendidos por la modernidad positivista), sino que son manifestaciones de la ira divina. En el capítulo 22 del *Manuscrito* se afirma que, cuando el *huaca* Pachacamac “se encoleriza, [la tierra] tiembla; a veces, cuando mueve su cara a un lado, tiembla; [por eso], no mueve su cara en absoluto; si moviera todo su cuerpo, el mundo acabaría” (Taylor 1987, 335). Los antiguos pobladores andinos percibían que el cosmos estaba animado por seres conscientes y que las acciones rituales de los seres humanos influían sobre ellos.

Los aluviones o los grandes terremotos serían, según Guaman Poma, manifestaciones de la justicia de Dios (como antes lo fueron de los *huacaku-na*), que se encoleriza ante la mezquindad y la falta de compasión de quienes no acogen a los pobres ni los alimentan. “Por eso”, como afirma Guaman Poma, “el castigo de Dios le llaman pachacuti-pacha-tierra” (1993a, 76). La enseñanza, entonces, sea en el contexto cristiano o en el ancestral, es bastante clara y, al menos en cierta medida, semejante: el ser humano legítimo (*hatun runa*) debe ser generoso y caritativo, debe cuidar de los débiles y de todos aquellos que no pueden valerse por sí mismo, ya que de lo contrario sus mezquindades provocarían el desequilibrio cósmico. Por este motivo, dice Guaman Poma, recordando estas antiguas narraciones, “quiere y ama a los ermitaños y frailes franciscanos los indios de este reino” (1993a, 216). ¿Eran los frailes cristianos pensados por los pueblos indígenas como reencarnaciones de los héroes civilizadores? El respeto y cuidado por los huérfanos, las viudas y los discapacitados, que son prácticas acordes con la enseñanza bíblica de amar al prójimo como a uno mismo, también signaban, si creemos a lo dicho por Guaman Poma y por lo que trae implícito el *Manuscrito*, la vida de los antiguos: antes de la implantación del orden virreinal, “los indios usaban de misericordia, y por ello todos comían en la plaza pública, porque se allegasen pobres peregrinos, extranjeros, huérfanos, enfermos, y los que no tenían que comer” (1993a, 54). Para Guaman Poma, tales gestos daban cuenta de la magnanimidad anímica de las antiguas naciones indígenas, cuya piedad superaba a la de

16. Traducido en el quechua contemporáneo como canto, *taki* designaba, según lo usa en esta frase Guaman Poma, a los cantos y bailes rituales.

cualquier pueblo (incluso a la de los cristianos): “Ninguna nación ha tenido esta costumbre y obra de misericordia en todo el mundo como los indios de este reino, santa cosa” (1993a, 54). El cronista nos sugiere, de esta manera, que sus ancestros, a pesar de ignorar la revelación evangélica, cumplían con estos mandatos movidos por su religiosidad natural, en tanto “descendientes de Noé”, y porque Dios, en su infinito amor, les enviaba desde tiempos antiguos a sus frailes mensajeros, quienes “todo lo que podían dar y lo que tenían le repartían, y con ello grandes cunanacus y sermones y buenos ejemplos, servicio de Dios, aunque no lo conocieran bien” (Guaman Poma 1993a, 55).

Es muy posible que la asociación de los relatos precolombinos acerca de un peregrino pobre, que resultaba ser un justiciero divino, con la prédica cristiana y la pobreza evangélica, fuese parte de una consciencia algo expandida entre los nuevos cristianos de los mundos andinos. Estas vinculaciones respondían al “clima intelectual que Ávila (y otros clérigos que llegaron antes a Huarochirí) introdujo en los vástagos de las familias de kurakas que aprendieron a leer y escribir” (Salomon 1991, 470). En todo caso, en el *Manuscrito* es patente “el paralelo entre Pariacaca y el dios judeocristiano: ambos se sitúan en un plano en el que lo importante no radica en el culto explícito de la deidad, sino en cómo se comportan los individuos con los demás” (Torres 2015, 355). El principio del cuidado universal por los más débiles parece haber sido un aspecto fundamental de las reflexiones éticas precolombinas, las que pudieron identificarse, sin muchas dificultades, con ciertas enseñanzas que provenían de los antiguos rabinos de Israel y que terminaron de manifestarse, en toda su plenitud y misericordia, en la prédica de Jesús:

Así, se plantea el principio fundamental del cristianismo de “amar al prójimo como a sí mismo”. En el Antiguo Testamento, este principio se evidencia en la atención que se debe prestar al pobre, la viuda y el huérfano, como se evidencia en el Pentateuco [...] Sin embargo, el reconocimiento de lo sagrado en el menesteroso se enfatiza más aun en el Nuevo Testamento, en particular, en el comportamiento cercano de Jesús con los pobres (Lucas 15, 11-32; 19, 1-10) y enfermos (Marcos 3, 3-5), así como en el clásico relato del juicio final (Mateo 25, 31-46), en el que la salvación depende únicamente de la cercanía del creyente hacia los pobres como acercamiento al rostro de dios en el prójimo menesteroso. Así, el reconocimiento de la deidad radica en fijarse en algo contraintuitivo: en el que se encuentra marginado socialmente. De este modo, el paralelo entre Pariacaca y Jesús radica en que se los debe reconocer como deidades en el servicio del pobre. (Torres 2015, 356)

Es posible que la insistencia del *Manuscrito* con este relato no estuviese dada, solamente, por la antigua preminencia del *huaca* Pariacaca en la región de Huarochirí. Todo proceso de recopilación y ordenamiento escritural del (prácticamente ilimitado) manantial de narraciones orales de los pueblos indígenas, implica una selección, la cual se realiza a partir de las propias intuiciones, preferencias y expectativas del etnógrafo; por lo tanto, es probable que el escritor del *Manuscrito*, percibiendo las resonancias y afinidades entre algunas acciones de Pariacaca y la doctrina cristiana, decidiera dar a estos relatos un lugar preponderante en su documento. No resulta descabellado pensar, de forma hipotética por supuesto, que este indígena letrado, debatido entre su orgullo étnico y su recién adoptado cristianismo, se esforzara por establecer una suerte de continuidad entre las enseñanzas implícitas en los relatos de sus ancestros y la pedagogía moral de los misioneros; de esta manera, estaría tratando de esbozar, al menos sugestivamente, “una especie de historia de salvación cristiano-andina” (Torres 2015, 356), resaltando las afinidades de ambos cultos sin negar sus diferencias. Su intención podría muy bien haber sido articular y armonizar, en su propia psique y en su elaboración discursiva, las distintas herencias culturales y espirituales de las que se sentía parte. Además, resaltar la ética compasiva implícita en estos relatos demostraría que, sus ancestros, a pesar de sus “idolatrías” y de sus expresiones rituales (diferentes a la de los cristianos), no eran seres irracionales ni desconocían los fundamentos básicos de la nueva fe: amar al prójimo como a uno mismo y a Dios sobre todas las cosas. ❖

Lista de referencias

- Arguedas, José María. 1966. “Introducción a Dioses y hombres de Huarochirí”. En *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducido por José María Arguedas. Lima: Museo Nacional de Historia / Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Beauclair, Nicolás. 2009. “Epistemologías indígenas y éticas interculturales: una lectura eticológica del quinto capítulo del *Manuscrito de Huarochirí*”. *Allpanchis*, año XL, n.º 73-74 (1.º y 2.º semestres): 269-316.
- Gonzales, Odio. 2022. *Nación Anti. Ensayos de antropología lingüística andina, lenguaje y pensamiento quechua, traducción cultural y resistencia*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Guaman Poma, Felipe. 1993a. *Nueva Corónica y buen gobierno I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1993b. *Nueva Corónica y buen gobierno II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- León-Llerena, Laura. 2007. "Historia, lenguaje y narración en el *Manuscrito de Huarochirí*". En *Diálogo Andino*. Arica: Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de Tarapacá: 33-42.
- . 2012. "José María Arguedas, traductor del *Manuscrito de Huarochirí*". *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo) 13 (2): 74-89.
- Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Murra, John. 1983. "Presentación". En George L. Urioste, *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de WaruChiri*. Syracuse: Syracuse University.
- Rostworowski, María. 1987. "Presentación". En Gerald Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: IEP / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Rubina, Celia. 1992. "La petrificación en el *Manuscrito de Huarochirí*". *Mester* 21 (2): 71-82.
- Salomon, Frank. 1991. "Nueva lectura del libro de las huacas: la edición del *Manuscrito de Huarochirí* de Gerald Taylor (1987)". *Revista Andina* (Bartolomé de Las Casas), año 9, n.º 2: 463-85.
- . 1998. "How the huacas were: The Language of Substance and Transformation in the *Huarochirí Quechua Manuscript*". *Anthropology and Aesthetics*, n.º 33: 7-17.
- Taylor, Gerald. 2009. *Choque amaru y otros cuentos. Edición bilingüe quechua colonial-castellano*. Lima: Editorial Comentarios.
- , trad. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / IEP.
- Torres, Tania. 2015. "El *trickster* en el *Manuscrito de Huarochirí*: los casos de Cuniraya Huiracocha, Huatiacuri y Pariacaca". *Lexis* (Pontificia Universidad Católica del Perú) XXXIX (2): 317-62.
- Yáñez del Pozo, José. 2002. *Yanantin: la filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí*. Quito: Abya-Yala.

La persistencia mítica de Cantuña: un ensayo interpretativo a través de los estudios del imaginario

*The Mythical Persistence of Cantuña: Interpretative Essays
Through Imaginary Studies*

JORGE GONZALO FABARA ESPÍN

Universidade do Minho, Braga, Portugal
jgfabara@gmail.com / jfabara@cancilleria.gob.ec
<https://orcid.org/0000-0001-6211-401X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.5>

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2023
Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2023
Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La construcción de la Iglesia de San Francisco en Quito, Ecuador (1534/1535-1680) ha adquirido una dimensión mítica en los imaginarios locales, especialmente destacada por una de las leyendas más conocidas y repetidas del país: la del indígena Cantuña y su pacto con el diablo. Este trabajo busca los orígenes de la leyenda, teoriza sobre la importancia de los elementos míticos en el imaginario colectivo y su narrativa dentro del tejido social, y explora diferentes concepciones utilizadas en los estudios del imaginario. Para ello, se aproxima en primer lugar a las definiciones bioantropológicas para interpretar las imágenes arquetípicas universales (Durand); además, busca el análisis estructural de esta leyenda fundacional y la persistencia de ciertos elementos en el tiempo, así como sus relaciones e interacciones (Lacan). Finalmente, este trabajo propone una posible comprensión del mito y su persistencia como producto de la violencia y la culpabilidad (Girard) respecto al proceso colonial.

PALABRAS CLAVE: Estudios del Imaginario; mitos fundacionales; pacto diabólico; Quito; Cantuña.

ABSTRACT

The construction of the Church of San Francisco in Quito, Ecuador (1534/1535-1680), has acquired a mythical dimension in local imaginaries, especially highlighted by one of the most well-known and repeated legends in the country: that of the Indigenous Cantuña and his pact with the devil. This paper seeks its origins, theorizes on the importance of mythical elements in the collective imaginary and its narrative within the social fabric, and explores different conceptions used in imaginary studies for its approach. To this end, it first approaches bioanthropological definitions to interpret universal archetypal images (Durand); furthermore, it seeks the structural analysis of this foundational legend and the persistence of certain elements over time, as well as their relationships and interactions (Lacan). Finally, this work proposes a possible understanding of the myth and its persistence as a product of violence and guilt (Girard) with respect to the colonial process.

KEYWORDS: Studies of the Imaginary, Foundational Myths, Diabolical pact, Quito, Cantuña.

INTRODUCCIÓN

ESTE TRABAJO TIENE como objetivo identificar los arquetipos y narrativas míticas presentes en el lenguaje de la leyenda generada alrededor de la construcción de la Iglesia de San Francisco de Quito (s. XVI-XVII), una creación literaria de viva circulación en el edificio social ecuatoriano, pese a que su ubicación histórica de hace más de cuatrocientos años y su referencia espacial sean a primera vista tan limitadas. Partimos de la concepción de interpretar como un mecanismo de apropiación aquí y ahora —*hic et nunc*— de la intención del texto (Ricoeur 1999, 78). En el proyecto interpretativo que propone el presente texto se abordarán los elementos y estructura del mito sobre la base de referencia teórica de los estudios sobre el imaginario que, fundamentalmente,

procuran traer al centro del debate la importancia de considerar el valor intrínseco del mundo de las imágenes como parte de la humanidad, y redimirlo así del rol *insignificante* al que se lo ha querido reducir por iconoclastas y un racionalismo que, afortunadamente, no han alcanzado éxito en su propósito. Esta recuperación del valor de la imagen frente a los diversos prejuicios de la *logofilia* y —su contraparte— la iconofobia (Stam 2005) ha sido en buena parte gracias a los estudios realizados en el siglo pasado, entre otros, por Lévi-Strauss, Freud, Jung, Lyotard y Durand, quienes se enfocaron en la inquebrantable ligazón antropológica existente entre las imágenes como símbolos, la recurrencia de estas en los diferentes pueblos del mundo y la realidad del ser humano como un animal simbólico, bajo cuya lupa se revisará la construcción y simbología del mito quiteño.

EL ORIGEN DE CANTUÑA COMO LITERATURA Y LA RECURRENCIA DE SU NARRATIVA

Según la versión oral resumida, Cantuña recibió como encargo de la comunidad religiosa franciscana la construcción de su iglesia en Quito;¹ no obstante, sin lograr a tiempo su labor, entra en angustia profunda por el castigo que ello implicaría (prisión o multa), situación de debilidad que es vista por el diablo como oportunidad para presentársele súbitamente en la víspera y ofrecerle ayuda a cambio de su alma. Cantuña acepta la propuesta, con la condición de que no faltase ni una sola piedra hasta el amanecer (fin del plazo de construcción), con lo cual se cierra el pacto. Miles de diablillos son convocados a trabajar incansablemente, construyen el templo, pero al sonar el canto del gallo una única piedra no logra colocarse, con lo cual logra salvarse el alma del indígena, el diablo desaparece burlado y la iglesia se mantiene en pie con el misterio de aquel espacio faltante, para orgullo y asombro de la población. Con un sinnúmero de adaptaciones en textos literarios, poéticos, pictóricos, filmicos, escolares y hasta personaje de videojuegos, su figura se ha ido discutiendo y circulando en la sociedad ecuatoriana en un proyecto de resemantización de este personaje hasta llevarlo al estatus de un (súper) héroe legendario local (Artieda Velástegui 2015, 4; Pazmio 2015).

1. En algunas versiones, el encargo refiere apenas a la parte central de la iglesia (atrio).

En las letras del actual Ecuador se reconoce al sacerdote franciscano Juan de Velasco (1727-1792) el haber emprendido un proyecto cultural similar a aquel de los hermanos Grimm: a saber, recoger los relatos populares e historias que rondaban la vida de Quito, ciudad fundada por los conquistadores españoles en el año de 1534. Dicha recolección consta en su libro *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (1789), texto en el que se hace referencia a la figura del protagonista con el siguiente prelude: “El año de 1574 murió Cantuña, indiano nativo de la ciudad de Quito, y con su muerte se declaró el gran misterio sobre los tesoros de los Incas Atahualpa y Huaynacpac” (De Velasco 1981, 322). En síntesis, la leyenda recogida *originalmente* en este libro señala que era indígena, hijo de un poderoso capitán incaico, que vivió y murió en Quito en el siglo XVI. Según la misma, cuando niño, Cantuña habría presenciado tanto el incendio provocado por la resistencia local liderada por Rumiñahui ante la inminente llegada de los españoles y, de igual forma, las acciones paralelas emprendidas para esconder el tesoro del último emperador (Atahualpa). Más tarde, lo adopta un español “pacífico, buen cristiano y de excelentes costumbres”, quien le enseñó a vivir como buen cristiano. Se relata que, al crecer, el indígena contribuyó a la construcción de iglesias y capillas locales y fue el principal benefactor de la capilla dedicada a la Virgen de los Dolores, junto a la iglesia de San Francisco, con dinero y fortunas provenientes de aquel tesoro incaico que rescató con ayuda del mismísimo diablo.

De forma paralela, consta dentro del corpus del relato una versión adicional recogida en un relato de viaje atribuido a otro fraile franciscano, Juan de Santa Gertrudis (1724-1799), quien abona elementos prodigiosos a la narrativa anterior. Por ejemplo, que el lugar en donde se construyó la iglesia se habría ubicado previamente un importante espacio de religiosidad prehispánico y, además, reporta la existencia de tesoros inmensos relacionados a Cantuña, de quien reitera,

tenía pacto expreso con el demonio, y dándole cédula de su alma, y está escrita de sangre propia y propia mano, con la condición que lo había de avisar tres días antes de su muerte. En su tienda siempre se hallaban de todas herramientas hechas y muy curiosas, y es voz allí común que los demonios en forma de indios² se las fabricaban. Este emprendió fabricar una capilla a la Virgen de los Dolores, toda de cantería fina y pegada al lado de nuestra iglesia [franciscana], y la llaman capilla de Cantuña, y también es

2. Nótese el lugar de enunciación y la otredad del indio como demoniaca.

voz común que la mayor parte de las piedras las labraron los demonios. (de Santa Gertrudis 2014, 579)

Aunque en primera línea sobresale lo fantasioso del relato, la historiografía indaga respecto a la existencia del protagonista y, aunque encontrando varias inconsistencias temporales, dan cuenta de la vida de quien, por su parte, habría sido un próspero herrero indígena de la ciudad quien efectivamente habría hecho múltiples donaciones de dineros y terrenos a congregaciones religiosas y, efectivamente, habría intervenido como mecenas en la construcción de una capilla que, en la actualidad, se integra físicamente al monumental complejo arquitectónico del convento e iglesia de San Francisco de Quito, edificado por orden de los religiosos franciscanos en el marco de su labor evangelizadora/colonizadora desde 1535 hasta 1680 (Verdi Webster 2010, 27-30).

Junto a estos dos relatos históricos y, constatado el oficio de Cantuña, surge además una analogía directa al cuento popular *El Herrero y el Diablo*, el ancestro común más antiguo que puede trazarse hasta la Edad de Bronce para todo el espacio indoeuropeo (da Silva y Tehrani 2016, 9). Una versión consolidada de este aparece en la primera edición del ya aludido trabajo compilatorio de los hermanos Grimm (1812, 360-4), donde el protagonista decide suicidarse tras terminar en la miseria por su vida dispendiosa, desespero que el diablo aprovecha para ofrecerle diez años adicionales de bonanza a cambio de su alma. Llegado el día de cumplir el pacto, el herrero logra timar al diablo con su astucia y poder para soldar materiales, atributos que incluso le permiten alcanzar el cielo pese a su pacto macabro (absolución). Al momento de su publicación, los hermanos Grimm (1812, Anexo LII) testimoniaron algunas variantes del relato, en las que, por ejemplo, las habilidades de suelda con las que logra vencer al diablo le son provistas por “un hombre santo” al que el herrero dio posada hospitalariamente. Se puede conjeturar entonces cómo este relato pudo haber también viajado con el hecho colonial y luego consolidarse dentro del imaginario local al hallar con su adaptación ecos a las realidades y personajes locales. En este contexto, si bien se reconoce la diversidad de las perspectivas teóricas convocadas, se pretende aportar nueva luz sobre este relato al convocar para su revisión a diversos autores y esquemas analíticos considerados como referentes de los estudios del imaginario.

LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN Y LOS MITOS EN GENERAL

El hombre del pasado está vivo hoy en nosotros en un grado que no hubiéramos ni soñado antes de la guerra, y, en último término, ¿qué es el destino de los grandes pueblos sino una suma de los cambios psíquicos de sus individuos? (Jung 2010, 46)

Aunque la primera acepción relacionada con el concepto de literatura sea su forma escrita, entendida como espacio donde circulan los discursos sociales, la mayor parte de esta es aún oral y así subsiste persistente siempre en la *galaxia babeliana*, aún incluso después de encontrar espacios documentados (Durand 1983, 25). La lectura de esta narrativa oral, muchas veces reescrita a partir de significados compartidos y presentes en diversas culturas, presupone la existencia de significados presentes en diferentes grupos culturales que, por trascender a las apropiaciones singulares hechas por un pueblo específico, reafirma la posibilidad de una comunicación a través de las imágenes (Abella y Raffaelli 2012, 226).

Lytotard (1989, 42-50) en su tratado sobre la condición posmoderna, al referir el tema de la pragmática del saber narrativo, enfatiza también la importancia de este conocimiento y rechaza las aproximaciones teóricas que pretenden reducir el saber humano apenas al subconjunto que se suele denotar como *ciencia*. Asimismo, rescata la importancia de un saber tradicional en cuya formulación hay una preeminencia de formas narrativas al que es posible aproximarse, sea por sí mismas o a través de su estructura. El mismo autor continúa con relación a este saber y establece al menos cuatro propiedades de las narrativas míticas. Primero, la función de los mitos para representar modelos positivos o negativos a través de sus héroes felices o infelices en sus constelaciones y que confieren legitimidad a las instituciones a través de criterios de competencia propios de la sociedad en que son contados y que sirven para evaluar las *performances* de dichos héroes. Segundo, la narrativa tiene una perspectiva de conjunto que permite juegos del lenguaje para dar lugar a enunciados denotativos, deónticos (qué hacer en circunstancias similares), interrogativos, evaluativos, etc. Tercero, la propiedad de este saber para transmitirse a través de un dispositivo compacto con reglas pragmáticas intrínsecas que constituye el vínculo social, por medio de fórmulas y *lugares narrativos* (referentes de *haber sido antes*, en la transmisión y *ser*, en el relato, narradores, narratarios o héroes). Finalmente, una propiedad que le permite a este saber

incidir en el tiempo con un compás inmemorial; o sea, el pueblo actualiza su autoridad como narrativa al contarla, al escucharla y al hacerse contar por esta. En síntesis, ante la cuestión respecto a la legitimidad sociopolítica de las reglas de las autoridades sociales; a través del mito el pueblo está en debate consigo mismo sobre lo que es justo e injusto y, como sujeto abstracto, formula su saber en prescripciones con valor de normas con enunciados denotativos y prescriptivos; y, su legitimación puede tomar dos direcciones según se represente al sujeto de la narrativa como un héroe del conocimiento o como un héroe de la libertad (Lyotard 1989, 62-3).

Una de las explicaciones dadas a las formaciones míticas es la existencia de *aporías*. Esta es una idea que Lévi-Strauss (1987, 248, 246) resume en que “El pensamiento mítico surge cuando se toma conciencia de algunas oposiciones y se tiende a su mediación progresiva”. En otras palabras, refiere a aquella necesidad que en la psicología del individuo implica una situación dolorosa, aparentemente sin salida, en que la consciencia lógica insiste en la inexistencia de una tercera posición de unificación *tertium non datur* (Jung 2002, 226). Así, por ejemplo, el mito es una especie de instrumento lógico destinado a llevar a cabo una mediación entre la vida y la muerte (Lévi-Strauss 1987, 242-3). En síntesis, detrás de un mito hay una pregunta muy significativa sobre la vida y la muerte, que expresa la angustia de la condición humana, en que este cumple las veces de un operador lógico entre proposiciones que apuntan a una situación límite: el origen y el fin, la muerte, el sufrimiento o la sexualidad (Ricoeur 1999, 77).

CANTUÑA A TRAVÉS DE LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS Y REGÍMENES DE G. DURAND

La mitocrítica propuesta por Gilbert Durand para el análisis de textos literarios se apunala en la premisa de que estos tienen simbologías indirectas y muchas semejanzas con el lenguaje mítico, porque el lenguaje mítico *es* un lenguaje literario (Durand 1983, 27). Conforme propone (2000a, 98-100), la imagen y las estructuras simbólicas del imaginario representan un trayecto antropológico seguido por las imágenes, atadas a los impulsos de la especie en su devenir como tal y que comprenden sus posibilidades de representación simbólica a través de estructuras figurativas que, al ser estudiadas en varias culturas del mundo, concluye que se reducirían a un número finito de arquetipos. Así, se tiene que el imaginario se concibe como herencia colectiva y

patrimonio de la especie humana, que encuentra su función general en negar éticamente lo negativo: la pura animalidad; es decir, la negación de la nada, de la muerte y del tiempo que acompañan y persiguen al *homo sapiens sapiens* y que, principalmente a través de la eufemización, equilibra psíquica, física y sociológicamente a los individuos y a las sociedades frente a la civilización tecnocrática e iconoclasta (Araújo y Teixeira 2009, 10). De este modo, la imagen no es un mero signo, sino símbolo, y se halla de forma incesante dialogando y creando significado entre pulsiones subjetivas y las experiencias objetivas que llegan del entorno.

Para su estudio, Durand propone una clasificación de carácter pragmático que busca permitir un enfoque fenomenológico del imaginario simbólico, renunciando así a una búsqueda ontológica (Eduardo y Queiroz 2016). Adopta la terminología de Lévi-Strauss (1987, 232-3) referente a los mitemas como unidades constitutivas significantes más pequeñas del mito (evento mágico o inverosímil) y llama la atención sobre su importancia como *leitmotiv* cuando adquiere una repetitividad insólita en un campo relativamente limitado (Durand 1983, 28-9). El concepto de mito para Durand es una narrativa con elementos mágicos y absurdos (mitemas), que exige una creencia de quienes participan en su diégesis —similar a la *suspension of disbelief* (Böcking 2008)— e intenta resolver una cuestión esencial y existencial que la lógica no puede resolver (mitologema), aunque su solución no es del todo satisfactoria sino una coincidencia de contrarios (Vierne 1979). De esta forma, el mito como sistema dinámico de símbolos y esquemas arquetípicos adopta formas narrativas persuasivas que el autor clasifica en torno a tres reflejos dominantes de formación de las imágenes y su sintaxis para formar significado: un régimen diurno postural (reflejo de erguirse); y dos regímenes nocturnos: místico (reflejo de engullir/incluir/digerir) y sintético (reflejo de copular/cíclico) (Durand 2000b, 99). El régimen diurno tiene un tiempo lineal y como centro al reino de la luz y la limpieza, contrapuesto al miedo a las tinieblas y la oscuridad que reflejan la expresión de la muerte como inminente fin del tiempo y al que se debe vencer; es el régimen de la antítesis, de la separación, de la heterogeneidad, de la espacialidad. El régimen nocturno concibe un tiempo cíclico en el que la muerte es eufemizada e integrada a la vida por medio de mitos, rituales o relatos que la colocan del lado de la iniciación, del aprendizaje, como una parte de la vida; un tiempo de sueño y de reposo, también de retorno al vientre materno. De esta manera, el eufemismo como recurso retórico no solamente se usa como manera de *mejorar el mundo* al suavizarlo, sino como

una forma de luchar contra el destino de la muerte. En todo caso, tanto el régimen diurno como nocturno organizan los símbolos en series que siempre conducen hacia una trascendencia infinita, que se erige como valor supremo (Durand 2000b, 136).

Sobre esta base, se evidencia la consistencia del mito de Cantuña dentro del régimen nocturno místico del imaginario, cuyo arquetipo es lo profundo, íntimo y escondido, visión que guiará su hermenéutica según el cuadro isotópico propuesto por Durand (2000b, 100-1). Este régimen se caracteriza por ideas de lo materno, el reposo y el refugio, la transformación y la regeneración, lo que acompaña a las expresiones de angustia que siente quien se ha comprometido a una labor en el mundo de lo humano y busca la oscuridad de las cavernas ancestrales para descansar. Las imágenes maternas y alquímicas consideran a la Tierra como madre en donde se atesoran nacen y se van transformando las piedras en joyas preciosas (Abella y Raffaelli 2012, 240). La piedra como elemento es fundamental por su consistencia en el relato quiteño, la que, según la escuela jungiana, es una imagen común del yo (*self*), por ser objetos completos, inmutables y duraderos (Jung et al. 1964, 206). Asimismo, se evidencian las estructuras antifrásticas (iglesia del bien construida por el señor del mal; logros gloriosos a través de pecados) y está basado en la eufemización y miniaturización, tal como se observa en la posición de un diablo que, pese a ser la figura monstruosa máxima, tiene una talla corporal humanoide, es capaz de entablar una conversación, someterse a un contrato como un *igual* y, por tanto, reduce el pecado a una mutua colaboración con riegos y ventajas, un *topos* medieval recopilado ya en relatos como el del *Doctor Fausto* de Goethe o *El mandarín* de Eça de Queiroz; en estos, el personaje del Diablo es icónico; no por lo fantástico, sino por su personificación y comprensión de los deseos íntimos humanos (Peres Mendes 2016, 57). En cuanto a los principios de explicación, el relato representaría la homogenización que persevera a través de similitudes y analogías dentro de un esquema verbal de descender o penetrar lo que, en el caso del mito en revisión, ocurre al momento de caer la noche y ser esta aura tenebrosa una transición que confunde los sentidos y la razón, una fuerte subjetividad que se realza también en el hecho de que el conflicto se resuelve en perogrulladas respecto a lo que se entiende por cabal cumplimiento del contrato demoniaco, a saber, la falta de *apenas* una piedra aparentemente imperceptible e insignificante respecto a la estructura erguida.

No obstante, siguiendo a Durand (2000b, 134), la antropología de lo imaginario no tiene por único fin ser una colección de imágenes, metáforas

y temas poéticos, sino que debe tener, además, la ambición de componer el complejo cuadro de las esperanzas y temores de la especie humana, para que cada uno se reconozca y se confirme en él. Así, la dirección nocturna del *descenso* se convierte en el vacío (agujero) en la estructura y en este tiene lugar la búsqueda del centro; una caída por parte del héroe de la historia, en cuanto a su aceptación del pecado (aceptación del código moral judeocristiano), un destino siniestro, pero a la vez, en la búsqueda de sí mismo y su lugar en la sociedad, que sería el mitologema central, más allá de vencer al bien y el mal, que en este mito aparecen totalizados. La aporía se refleja desde las posibilidades del indígena subalterno social, que debe marcar su lugar dentro de los símbolos del conquistador dominante y así afirmarse, para poder seguir viviendo y resistiendo en la nueva realidad hasta la llegada de un tiempo mesiánico de absolución (Soazo Ahumada 2017, 26), a la par que acepta pactar con Satanás, que encarna algo así como el principio del deseo protocapitalista de acumulación colonial, y que hace explícita la convergencia de intereses entre la Iglesia del momento y los conquistadores (Jáuregui 2012, 69-70).

LA PIEDRA FALTANTE Y EL PESO DEL OTRO
DESDE LA PERSPECTIVA LACANIANA

Lacan, a partir de su formación médica, psiquiátrica y psicoanalítica, se aleja de las relaciones arquetípicas para centrar su análisis metódico en las teorías estructuralistas y lingüísticas bajo la convicción de que los seres humanos, a diferencia del resto de animales sociales cuya articulación atribuimos a su instinto, se mantienen juntos por la conexión que alcanzan a través del lenguaje y el discurso que lo articula; un ser que *es* humano como tal, por ser hablante (Lacan 1984, 23, 82). Por ello, la condición de posibilidad científica del psicoanálisis es que el inconsciente esté estructurado como un lenguaje (Miller 1988, 12); por tanto, posee una racionalidad intrínseca (discurso) y del cual el imaginario es apenas una producción secundaria que puede igualmente ser descifrado. Para Lacan, entonces, no hay una teoría del inconsciente sino una teoría de la práctica analítica; enseñanza crítica epistemológica (Miller 1988, 13).

Desde esta visión, también el propio origen del lenguaje es mítico en cuanto que tiene narrativa y se desarrolla en el espacio a través de estructuras con orden simbólico respecto a situaciones de traumas que han sido olvidadas o reprimidas. La estructura captura al ser vivo que habla, incluso antes de ha-

blar y es anterior al nacimiento de este por lo que busca someterlo; tiene incluso consecuencias en su cuerpo, puesto que esta estructura, el *Otro* (dimensión de exterioridad del lenguaje) esclaviza al sujeto, lo fragmenta en efectos de significante. Así, en el origen de la propia formación del *yo* existe una *cadena significante*: el lenguaje nos precede y nos determina (Eco 1978, 109). Las personas no pueden definir las reglas del lenguaje, sino que le son anteriores y externas a su voluntad. El lenguaje no es entonces un simple medio de expresión; es material existente y, como estructura significante, tiene un efecto de desvitalización sobre el cuerpo, lo mortifica y lo sujeta. La pulsión obedece a una gramática que, a su vez, se retrotrae a una cadena de significación que es la condición de toda formación de inconsciente. Lacan define el mito como una expresión imaginaria de las relaciones fundamentales características de un modo de ser humano (hablante) en una determinada época y termina por aproximarlo a la vivencia neurótica (Souza y Rocha 2009, 202).

Siendo entonces que la construcción del imaginario obedece a la sujeción del lenguaje, cualquier estructura mítica o simbólica funciona dentro del régimen de verdad propio de una determinada sociedad (Martins 2014, 188); por tanto, Lacan propone utilizar el método psicoanalítico. En esta constelación, la libido narcisista del deseo simbólico crea una oposición dinámica que invoca instintos de destrucción, una relación con una función alienante que se destaca agresivamente en cualquier relación con el otro —simétrico y recíproco del *yo* imaginario— (Lacan 1998, 102). La búsqueda de la afirmación del *yo* encuentra entonces condensaciones y alienaciones a través de metáforas o metonimias al momento de que las personas se hallan a sí mismas en la estructura del lenguaje más allá de su contenido. Las necesidades del ser humano están transformadas completamente en él por el hecho de hablar, por el hecho de que dirige demandas al Otro (omnipotente de la demanda) y, por tanto, la identificación simbólica del sujeto se da a partir del significante de la respuesta de ese Otro; paralelamente, estando el sujeto atravesado por lo simbólico, un deseo que está imposibilitado de satisfacción (sujeto en falta), el deseo solo es susceptible de una ética, no de una educación; “el Otro de Lacan es también el Otro cuyo inconsciente es el discurso, el Otro que en el seno de mí mismo me agita. Y con ello, es también el Otro del deseo, del deseo como inconsciente” (Miller 2015, 119). Finalmente, para Lacan, el *yo* es una especie de paranoia dirigida; es originariamente un engaño, pues está constitutivamente desintegrado; es un desorden y la imagen alienante sirve como desenlace identifica-

torio con un poder simbólico pacificante de la palabra que evita la relación de guerra mortífera interna (Miller 1988, 18-9).

Bajo esta perspectiva teórica, la presencia mítica del lenguaje en el discurso de Cantuña adquiere diversas dimensiones. En primera línea, la presentación del lenguaje como espacio de transacción entre los humanos y el demonio, donde ambos de todas formas están atrapados por la estructura simbólica de este; así, deben confiar en la posibilidad de entenderse mutuamente, presentar deseos (realización de una obra/adquisición del alma del otro) y sujetarse a las condiciones de todo lo existente en su entorno respecto a las reglas de los contratos y los compromisos; a saber, que estos se garantizan por la palabra de los intervinientes, y que, aunque imperfectos, los obligan a adecuar su comportamiento (el diablo debe trabajar y el hombre está sujeto a la fatalidad del paso del tiempo/muerte). Asimismo, la expresión y dirección de deseos de ambos dirigida *hacia* el Otro simbólico, y el reaccionar del diablo al respecto, adquiere una función pacificadora dupla entre deseos de ejecutar un mal inmediato y la angustia que internamente sentía Cantuña en la búsqueda de cumplir con su palabra a tiempo; no obstante, incluso al haberse salvado por la falta de la piedra final en la iglesia, el deseo del indígena queda dañado, incompleto, y conlleva la producción de un imaginario que significa constantemente el trauma de la participación de un externo en su iglesia (obra/vida), que, además, también tiene un espacio vacío para siempre. Este espacio, por otra parte, es una abertura que remite a la posibilidad de transigencia del lenguaje y a su situación de una construcción continua. A través de él sabemos que no está todo determinado ni cerrado y permite un círculo dialéctico *in crescendo*. La piedra faltante tiene finalmente la equivalencia con el alma de Cantuña, al ser intercambiable con esta; un vacío que evoca al sujeto estructural atravesado por la barra del significante, aquella en que el inconsciente acepta su pertenencia a un orden de lo *no realizado*, una realidad que sería simultáneamente la realidad sexual, la inconsistencia ontológica del ser dada en la sexualidad humana intrínsecamente sin sentido y en la pérdida constitutiva irreversible que el sujeto y sus pulsiones buscan siempre unir forzada y artificialmente, sin nunca lograrlo por completo (Zupančič 2014, 183-92). Esta lectura encuentra resonancia en el texto poético de 1986, *Cantuña*, del ecuatoriano Ulises Estrella (2001, 2010, 12) que se transcribe parcialmente a continuación:

Lo peor / que puede pasarle al hombre / es el vacío; / hay que llenar los espacios, / hacer la plaza / para los míos, / para los que no entraron / en el imperio de los muertos, / para los que descenderán / del resonante Pichincha³ / sin oro, / con la mayor riqueza del mundo / o sea / sus vidas.

Por esta plaza vendí al Diablo / la que ellos creyeron / que era mi alma, / y dejé la verdadera aquí / en este hueco / que está por llenar / en esta piedra que falta / en mí y en ti, / en todos.

CANTUÑA COMO DISIMULACIÓN DE LA VIOLENCIA ENTRÓPICA ORIGINAL SEGÚN GIRARD

A partir de su trabajo en literatura comparada y antropología religiosa, René Girard (2014) propone enfocarse en la violencia interna histórica existente en las comunidades sociales, entendidas estas también como estructuras, que se ven vulnerables a procesos de regulación y desestructuración contra los que hallan mecanismos para no desaparecer.⁴ Él afirma que existe una violencia interna esencial y que es una constante irreductible de origen psicológico (Álvarez 2015). A fin de explicar la diferencia con el resto de los animales sociales con necesidades biológicas que cuentan con un objeto adecuado de satisfacción, se establece el *deseo* de orden psicológico en los humanos y, más aún, dentro del ya expuesto universo lacaniano de la alienación del deseo, este va siendo adaptado a través de una mediación externa. Es decir, el deseo no proviene del interior de las personas —aunque causa esa ilusión—, sino que se estructura a través de la imitación de los semejantes, personajes con los que siente identificación (deseo mimético), quienes en conjunto sugieren aquello que conviene desear. En consecuencia, esta indiferenciación que elimina distancias interpersonales por la excesiva mimetización en que se asienta el deseo deviene en violencia colectiva (competición y celos), una violencia que también acaba por ser contagiosa y generalizada. Por ello, esta encuentra lugar de desfogue en un único tercero externo contra el que se proyecta y así, se limpia la conciencia de la comunidad; es decir, conlleva a la producción de un *cuervo*

3. Macizo montañoso en cuya base se asienta la ciudad de Quito y que, en el relato de Juan de Santa Gertrudis, contiene una caverna en donde se enterró el tesoro de Atahualpa.
4. Esta aproximación encuentra semejanzas con las teorías sociales contractualistas del siglo XVII, en especial a Hobbes y su *Leviatán*, quien, a partir de la idea del ser humano malo por naturaleza (*lupus homini lupus*) de origen platónico, requiere de mecanismos de pacificación y protección para no destruirse en el marco de su vida social (*Bellum omnia omnes*).

expiatorio para el descargo de la violencia generalizada sobre una víctima única que salva a la comunidad con su sacrificio (sagrado). Este sacrificio es luego repetido de forma periódica en ritos por las comunidades (violencia sacralizada) que se construyen alrededor de este asesinato fundador y la referencia al tótem producido por él y sobre este se construye el imaginario de lo sagrado. De tal forma, sería la conciencia de esa culpa referente a un acto de violencia la que sobrevive a través del tiempo en mitos y permanece eficaz en generaciones que nada podrían saber de aquel hecho originario que funda el mito (Girard 1979, 172-7, 204-7). En otras palabras, la cultura se instrumenta como un medio contra la barbarie; como un dispositivo humanista que tiene el poder de esconder lo real a partir de los recursos de lo simbólico (Moraña 2019, 35).

En este contexto, uno de los temas que podrían especularse respecto a la función y persistencia mítica del relato de Cantuña en la sociedad ecuatoriana visto a través de Girard sería su eventual relación con la caída del régimen Inca y la consolidación de la naciente sociedad mestiza de la ciudad, es decir, una construcción social que sigue incompleta. En este sentido, los textos histórico literarios ya citados hacen referencia a que la iglesia de San Francisco habría sido construida sobre la base de los terrenos en que anteriormente se encontraba la fortaleza militar y de gobierno Inca y, de igual manera, el relato de Juan de Velasco resalta que Cantuña habría sido un pariente (relación familiar reprimida) de uno de los militares indígenas participantes en esa resistencia y, así también, habría estado en el incendio provocado para evitar que caiga en manos de los invasores, un episodio trágico en que además el propio Cantuña habría quedado desfigurado y luego rescatado de entre los escombros (De Velasco 1981, 322-3). Consecuentemente, es legítimo proponer también la posible vinculación de la figura mítica de Cantuña con otros de los personajes fundamentales del tiempo de la conquista en el espacio que hoy ocupa la ciudad de Quito, a saber, la del propio emperador Inca, Atahualpa, y el episodio de la captura y muerte de este. Conforme este relato histórico (Cieza de León et al. 1998), tras emboscarlo en la localidad de Cajamarca, los captores españoles de Atahualpa plantearon una condición para su liberación: la entrega de un rescate en oro equivalente al valor necesario para llenar el cuarto en que estaba aprisionado el gobernante, tesoro que luego fue recolectado desde todos los rincones del imperio. Según se recoge en las crónicas, este tesoro no desaparece, sino que fue recibido y se repartió entre los captores. No obstante, el emperador no fue liberado y, por el contrario, fue juzgado por diversos delitos ajenos a su cultura jurídica, propios de la tradición jurídica europea,

por ejemplo, poligamia, fratricidio, herejía, entre otros, por lo que luego fue condenado a muerte y ejecutado públicamente (Lavallé 2005; MacQuarrie y MacQuarrie 2007).

Dicho esto, más allá de establecer si la necesidad estratégica de esta muerte en el proceso de la conquista americana, o por las exigencias de los gobernantes indígenas locales aliados a los conquistadores contra el imperio Inca, este regicidio y promesa incumplida debe haber causado conmoción en la población americana local (hecho de violencia generalizada de Girard). En este contexto, Cantuña es implantado y revestido como figura mítica y, con su muerte simbólica en medio de un pacto satánico que persigue su nombre por siglos, en primer lugar, se sacraliza socialmente el misterio de la existencia y paradero oculto de tal tesoro y, luego, sumado a un relato según el cual el tal tesoro no fue entregado, sino que permanecería escondido, justificaría la muerte del Inca por el incumplimiento de lo acordado. Ambas posiciones podrían haber disipado la violencia social del momento en clave del ethos barroco (Soazo Ahumada 2017, 24-32) respecto a la búsqueda de este tesoro y los diversos actos de odio y resistencia alrededor de estos deseos generalizados (enriquecimiento y venganza). De tal manera, la *pseudo* veneración a este héroe en una narrativa en castellano oculta también la hostilidad que la cultura criolla ha tenido tradicionalmente hacia el mundo indígena y que son típicas de procesos de las rivalidades simbólicas entre dos poblamientos de pueblos sucesivos de una misma región; “las creencias del invasor y del enemigo siempre tienden a ser sospechadas por el indígena” (Durand 2004, 82).

Por otra parte, cabe resaltar aquí lo que se reconoce como la función de operador estructural que tiene la equivalencia entre la muerte totémica y el acceso al gozo (Lacan 1992, 115-8), y que se traduce en que solo a través de la muerte simbólica de Cantuña como poseedor del secreto sobre el tesoro y su transferencia a través de las donaciones a la comunidad religiosa es que se abre a la población la puerta expiada al gozo generalizado de la grandiosidad y riqueza de la arquitectura de la conquista y el nuevo orden que representa. En conclusión, la sociedad se regocija, tras la constatación de su construcción y sostenimiento (iglesia/ciudad colonial que aún persiste) y la persecución constante a la figura de Cantuña a través del mito sacralizado lo mantiene vivo como figura totémica fundacional que la sociedad cuida y lo transforma en ese cuerpo expiatorio que, por un lado, limpia la conciencia del grupo respecto al magnicidio/genocidio y, al mismo tiempo, promueve su olvido para facilitar la convivencia de la población y evitar tematizar indefinidamente la moralidad

de cuestiones violentas referentes a la (in)justicia de las relaciones de poder establecidas tras la imposición del régimen colonial y a las jerarquías que estableció.

Se reconocen además dos subfunciones sociales (históricas) derivadas del mito en su variante quiteña. Por un lado, enunciar al indígena como susceptible de tal pacto, y —según de Santa Gertrudis— concebir que los diablos puedan adoptar la forma de indios para trabajar, logra la *demonización* del grupo social, mecanismo habitual pero extremadamente pobre que denuncia con su existencia la injusticia del sistema, a través del cual se hace desaparecer la imparcialidad jurídica respecto de quienes se han descalificado de antemano y por ello infligir un daño a los demonizados con lo que queda legitimado socialmente y legalmente inmune (Vilhena Vieira 2007, 42-3). Al mismo tiempo, sirve al oprimido de forma anónima para denunciar el maltrato, al exponer la injusticia en que se desenvuelve y con la que es posible identificarse (Ávila Santamaría 2012, 36).

(IN)CONCLUSIÓN

A través de los estudios del imaginario y sus dispositivos interpretativos, el mito de Cantuña puede ser racionalizado y aspirar a una explicación que también a nivel teórico satisfaga la búsqueda de su sentido desde cada uno de los enfoques propuestos. Con rasgos de relatos de la Edad de Bronce, la variante quiteña del mito presenta como héroe a un personaje indígena, cuya habilidad mítica extraordinaria es la capacidad para un trabajo manual, incansable, que le permite erigir la monumentalidad de la nueva sociedad. Depende de sí mismo para superar y apropiarse de la estructura social que debió habitar y que lo oprime, mientras espera paciente el tiempo de su absolución.

Sea entonces que se le considere como un reflejo del imaginario nocturno estructurado alrededor del reflejo digestivo y la búsqueda de refugio; una aproximación de base lingüística que se estructura alrededor de su descripción del deseo que atraviesa al sujeto; o si no, meramente como un mecanismo pacificador que ha permitido esconder la violencia colonizadora, su vigencia como discurso social por casi cinco siglos y su capacidad para provocar nuevas lecturas, traducciones y adaptaciones testimonia su consistencia para resonar en la cultura local por mucho tiempo más; una obra cuya piedra final nunca se podrá colocar. ❖

Lista de referencias

- Abella, Sandra Iris Sobrera, y Rafael Raffaelli. 2012. “As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand”. *Cadernos de pesquisa interdisciplinares em ciencias humanas* 13 (102): 224-49. <https://doi.org/10.5007/1984-8951.2012v13n102p224>.
- Álvarez, Cristina. 2015. “Décès de René Girard”. *Mondes Francophones*. 2015. <https://mondesfrancophones.com/blog/annonces/deces-de-rene-girard/>.
- Araújo, Alberto Filipe, y Maria Cecília Sanchez Teixeira. 2009. “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”. *Letras de Hoje* 44 (4): 7-13. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6539/4746>.
- Artieda Velástegui, Rina Elizabeth. 2015. “Cantuña: discurso comunicacional, mutación, y refuncionalización en la creación de un héroe mítico”. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4640>.
- Ávila Santamaría, Ramiro. 2012. *Los derechos y sus garantías: Ensayos críticos*. Quito: Corte Constitucional para el Período de Transición/Centro de Estudios y Difusión del Derecho Constitucional (CEDEC). [https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6114/1/Avila, R-CON-012-Los derechos.PDF](https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6114/1/Avila,%20R-CON-012-Los%20derechos.PDF).
- Böcking, Saskia. 2008. “Suspension of disbelief”. En *The Sartre Dictionary*, 44: 6. Continuum International Publishing Group. <https://doi.org/10.5040/9781350250321-0316>.
- Cieza de León, Pedro. 1998. *The Discovery and Conquest of Peru: Chronicles of the New World Encounter*. Duke University Press.
- Durand, Gilbert. 1983. “O imaginário literário e os conceitos operatórios da mitocrítica”. En *Mito e sociedade. A mitanálise e a sociologia das profundezas*, 25-39. Lisboa: Regra do Jogo.
- . 2000a. *A Imaginação Simbólica*. Traducido por Carlos Aboim de Brito. Lisboa: 70.
- . 2000b. *La imaginación simbólica*. Traducido por Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto. 1978. *O signo*. Traducido por Maria de Fátima Marinho. Barcelona: Presença.
- Eduardo, Carlos, y Japiassú Queiroz. 2016. “Uma investigação dos conceitos do imaginário e do simbólico no tocante ao processo de recepção literária”. *A Palo Seco* 8: 26-38. <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/download/6316/pdf>.
- Estrella, Ulises. 2001. *Digo, mundo...* Quito: Libresa.
- Girard, René. 2014. *La Violence et le Sacré*. Essai français. París: Bernard Grasset.
- Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm. 1812. “Der Schmidt und der Teufel”. En *Kinder- und Hausmärchen*, 1: 360-4. Berlín: Realschulbuchhandlung.
- Jáuregui, Carlos A. 2012. “¿Cómo quitar el poder destas gentes?”. Las Casas al Teatro, los indios a la Corte y la Justicia al diablo”. En *Perspectivas sobre el Renacimiento*

- y *el Barroco*, editado por David Solodkow, 43-93. Bogotá: Universidad de los Andes/Siglo del Hombre Editores.
- Jung, Carl Gustav. 2002. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- . 2010. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Jung, Carl Gustav, Ml Von Franz, Joseph Henderson, Jolande Jacobi y Aniela Jaffé. 1964. *O homem e seus símbolos*. Traducido por Maria Lúcia Pinho. 6.ª ed. Nova Fronteira.
- Lacan, Jacques. 1984. *El seminario. Libro 3. La Psicosis*. Madrid: Paidós.
- . 1998. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. En *Escritos*, 96-103. Río de Janeiro: Zahar.
- Lavallé, Bernard. 2005. *Francisco Pizarro: biografía de una conquista*. París: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lytard, Jean-François. 1989. *A condição pós-moderna*. Traducido por José Navarro. Lisboa: Gradiva.
- MacQuarrie, Kim, y Kim MacQuarrie. 2007. *The last days of the Incas*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Martins, Moisés de Lemos. 2014. “Os mitos de origem no Salazarismo - O passado como se fora presente”. En *Europa Nacionalidades*, 185-91. Grácio. <http://hdl.handle.net/1822/40121>.
- Miller, Jacques-Alain. 1988. “Percurso de Lacan”. En *Conferencias Caraquenhãs*, 11-26. Río de Janeiro: ZAHAR.
- . 2015. *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Buenos Aires: Paidós.
- Moraña, Mabel. 2019. “Humanismo y biopolítica. Monstruos en el parque humano. A propósito de Peter Sloterdijk”. *Revista Letral* 21: 24-47. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i21.8108>.
- Pazmio, Dan. 2015. *Cantuña: La leyenda animada*. Ecuador: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=abk2-LkjrTA>.
- Peres Mendes, Vera Lucia. 2016. “O Mandarim de Eça de Queirós; Uma adaptação ao Romance Gráfico”. Universidade do Minho.
- Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y narratividad*. Traducido por Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Santa Gertrudis, J. de. 2014. *Maravillas de la naturaleza*. Barcelona: Linkgua.
- Silva, Sara Graça da, y Jamshid J. Tehrani. 2016. “Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales”. *Royal Society Open Science* 3 (1): 1-11. <https://doi.org/10.1098/rsos.150645>.
- Soazo Ahumada, Crhistian. 2017. “Mesianismo y ethos barroco: figuras críticas para la resistencia y reexistencia cultural latinoamericana Mesianism and baroque ethos: critical figures for Latin American cultural resistance and re-existence”. *Estudios Avanzados*, n.º 26: 19-43.
- Souza, Ana Amália Torres, y Zeferino Jesus Barbosa Rocha. 2009. “No princípio era o mythos: articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem”. *Estudos de Psicologia (Natal)* 14 (3): 199-206. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2009000300003>.

- Stam, Robert. 2005. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation". En *Literature and Film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, editado por Robert Stam y Alessandra Raengo, 360. Cornwall: Backwell.
- Velasco, Juan de. 1981. *Historia del reino de Quito en la América meridional*, editado por Alfredo Pareja Diezcanseco. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Verdi Webster, Susan. 2010. "The Devil and the Dolorosa: History and Legend in Quito's Capilla de Cantuña". *The Americas* 67 (1): 1-30. <https://doi.org/10.1353/tam.0.0295>.
- Vierne, Simone. 1979. "MITOCRÍTICA E MITANÁLISE". *Íris* 13: 43-56.
- Vilhena Vieira, Oscar. 2007. "La desigualdad y la subversión del Estado de Derecho". *Sur: Revista Internacional de Derechos Humanos* 4 (6): 29-51.
- Zupančič, Alenka. 2014. "The sexual and ontology". *Filozofija i Društvo* 25 (1): 183-92. <https://doi.org/10.2298/FID1401183Z>.

Ciudad de invierno (1979) en la sociología de la literatura

Ciudad de invierno (1979) in the Sociology of Literature

PATRICIO PILCA

Universidad Central del Ecuador

Quito, Ecuador

eppilca@uce.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0003-3807-2619>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.6>

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2023

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo pretende discutir la producción literaria del país en la década de los ochenta, especialmente reflexionar alrededor de la noción de campo literario; para esto se recurre a los aportes del sociólogo Pierre Bourdieu. Es decir, se intenta argumentar los alcances y limitaciones del campo literario ecuatoriano. A partir de esto, en un segundo momento, se analiza una de las obras más relevantes en esta década, *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia (1979). Esta obra deja ver pliegues novedosos en la narrativa ecuatoriana; por un lado, se narra la ciudad moderna, y, por otro, la trama y vida de personajes se mueven en una dimensión distinta a la narrativa anterior.

PALABRAS CLAVE: sociología, campo, literatura, Ecuador, ciudad, modernidad, novela.

ABSTRACT

This article aims to discuss the country's literary production in the eighties, especially to reflect on the notion of literary field; for this purpose, the contributions of sociologist Pierre Bourdieu are used. Thus, an attempt is made to argue the scope and limitations of the Ecuadorian literary field. Based on this, in a second moment, we analyze one of the most relevant works of this decade, *Ciudad de invierno*, by Abdón Ubidia (1979). This work reveals novel folds in Ecuadorian narrative; on the one hand, the modern city is narrated, and on the other, the plot and life of the characters move in a different dimension to the previous narrative.

KEYWORDS: Sociology, Field, Literature, Ecuador, Modernity, Novel.

INTRODUCCIÓN

*Me gusta caminar a través de la ciudad, por la noche, al calor de la ginebra.
Camino noches enteras, sueño o converso interminablemente conmigo mismo.*

Albert Camus, *La caída*

*Al sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al norte, en cambio,
toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las
vitrinas de los almacenes.*

Abdón Ubidia, *Ciudad de invierno*

LA OBRA DE arte, sea esta novela, libro, canción, obra de teatro, necesita conectarse al conjunto vivo de las relaciones sociales (Benjamin 2004), es decir que la obra de arte no puede ser entendida como un *reflejo* de la realidad, sino como un producto de las relaciones sociales donde esta surge. Con esta afirmación la noción de obra de arte supera y deja de lado el “naturalismo” y el “realismo social”, que miraban las obras de arte como un *espejo* de la realidad; ambas tendencias empeñadas “en relacionar directamente las formas artísticas con las formas sociales” (Gutiérrez 2010, 10) y políticas.

La propuesta, planteada en este artículo, es concebir la obra de arte como una pieza que forma parte de un conglomerado social más amplio, una pieza que mantiene una autonomía relativa y que es producto de un artista ubicado en un contexto específico. Tanto el artista cuanto la obra son productos sociales, responden a unas *condiciones determinadas de producción*. Por tanto, el escritor, desde la ficción, transforma esa realidad, la re-crea. Tal como dice Ricardo Piglia, “La narración no es el lugar donde está la realidad sino donde está lo que no es real” (2019, 45).

El siguiente artículo plantea la existencia de un campo literario en el país: mirar sus características, innovaciones y particularidades, así como las formas narrativas que se van implementando. Estas son las líneas que se pretende indagar. En un segundo momento, se analizará la novela *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia (1979),¹ la cual da cuenta de los cambios en la narrativa y la forma de concebir la ciudad.

Para este análisis se parte del supuesto planteado por Pierre Bourdieu: la literatura restituye, por un lado, la estructura del mundo social, y, por otro, las estructuras mentales, pero lo hace con los medios propios de la literatura, a través de ejemplificaciones o *evocaciones*. “La traducción sensible oculta la estructura, en la forma misma en la que se presenta y gracias a la cual logra producir un *efecto de creencia* (más que de realidad). Y eso sin duda es lo que hace que la obra literaria alcance a veces a decir más, incluso sobre el mundo social, que muchos textos con pretensiones científicas ” (Bourdieu 1997, 63). Es decir que un texto literario va más allá de sus formas lingüísticas, no se limita a aquello, sino que en su narrativa y sus formas podemos encontrar indicios de lo social.

EL CAMPO LITERARIO EN LA DÉCADA DEL OCHENTA EN EL ECUADOR: ABDÓN UBIDIA Y SU NARRATIVA

LOS QUE SE VAN: LA GENERACIÓN DEL 30, UN PASO NECESARIO PARA ENTENDER LA LITERATURA ECUATORIANA

La producción narrativa en el Ecuador se renueva en la década del treinta del siglo XX,² encuentra sujetos y formas narrativas que reformulan la

-
1. *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia, originalmente se publicó como parte del cuentario *Bajo el mismo extraño cielo* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1979).
 2. La Revolución Alfariata (1895-1912), la migración del campo a la ciudad, el apareci-

castiza lengua española que dominó la literatura en los siglos XVIII y XIX.³ Es decir que desde la década de 1920 empieza a configurarse un *campo literario* en el país, un “campo de fuerzas posibles” (Bourdieu 1997, 29), que colocó a *dos fuerzas literarias* en la disputa. Por un lado, el realismo social, cuya característica más significativa fue narrar la “realidad” de los sujetos subalternos, sobre todo obreros y campesinos que migraban a la ciudad de Guayaquil, encontró en el “Grupo de Guayaquil”⁴ sus narradores más sobresalientes. Por otro lado, surge una estrategia narrativa que “invita al asco y al descrédito de la realidad” (Palacio, en Ortega 2013, 11), donde lo primordial era una exposición de la *extrañeza* y la *anormalidad*; los sujetos de estas narraciones eran: el vicioso, el antropófago, el pederasta, el loco, el suicida; era una forma distinta de narrar a los otros. El mayor representante de esta corriente fue

miento en la política de un proletariado marginal, [posteriormente el surgimiento del Partido Socialista en 1926], así como la masacre a los obreros en 1922 en la ciudad de Guayaquil, fueron factores que sirvieron como antesala política y social para entender los cambios culturales que devienen posteriormente.

3. El estudioso César Eduardo Carrión, en su obra *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)* (2020), afirma que: “Los primeros novelistas ecuatorianos intervinieron en la creación del imaginario social y el concepto mismo de nación ecuatoriana, tanto como lo hicieron los primeros historiadores, geógrafos, juristas y letrados de toda índole. En muchas ocasiones, el abogado, el político, el docente y el novelista coincidían en un mismo sujeto: el escritor civil del siglo XIX. [...] aquellos primeros novelistas ayudaron a delimitar las fronteras conceptuales, emotivas y simbólicas de lo que entendían que era o debía ser la recién nacida República del Ecuador” (2020, 16). Con esta afirmación el autor sostiene que la novela tendría sus primeras expresiones en el siglo XIX, sobre todo como elemento que aporta en la construcción del imaginario nacional, pero además deja ver claramente que las LETRAS (con mayúsculas) pertenecían a un grupo social determinado, donde la *ciudad letrada* colocaba los temas a tratar. Sin embargo, y es lo que se sostiene en este artículo, lo novedoso del siglo XX es que la narrativa deja de ser solo de los *hombres de letras*, amparados en las élites y narrando las grandes proezas heroicas de la patria; más bien el siglo XX da paso, desde la literatura, a buscar nuevas tramas narrativas más allá de lo heroico y patriota, surgen como protagonistas de las novelas los sujetos subalternos; seres marginales se convierten en centrales en la “nueva” narrativa. Por otro lado, el mismo campo literario se dinamizó con la aparición de nuevos escritores que entran en pugna con la “vieja” intelectualidad; es decir, se crea un campo de fuerzas no solo político sino también literario. Esos “nuevos” escritores hicieron frente a los grandes narradores del siglo XIX, tanto en literatura como en los espacios sociales y políticos.
4. Agustín Cueva, uno de los principales teóricos del Ecuador, sostiene que la masacre de los obreros del 15 de noviembre de 1922 hace que los ecuatorianos ingresemos en la modernidad política, social y cultural (1993). Los principales escritores en esta década fueron: Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Humberto Salvador y Jorge Icaza, muchos de ellos pertenecientes al Grupo de Guayaquil.

Pablo Palacio. Sumados a estos se debería manifestar que la ficción aparece como elemento central, elemento que le permite al escritor no limitarse a la narración de “la realidad”. En Palacio se observa la locura y su vínculo con los márgenes culturales, sexuales y corporales: “es asumida como posibilidad de creación, de ruptura y liberación” (Ortega 2013, 12). Este escritor da cabida a personajes que se los puede caracterizar como *marginados de los marginados*, el loco es su mejor ejemplo, porque mantiene un margen social, económico, político y cultural.

Ambas tendencias incorporaron nuevos protagonistas y tramas, dan un salto cualitativo en las formas narrativas que se realizaban hasta ese momento. En esta pugna literaria, la fuerza que adquirió más peso fue la relacionada con el realismo social, es decir que el campo literario en el caso del Ecuador nace bajo el amparo del realismo social. Esto le otorgaba cierto tipo de particularidades, quizá la más importante el lazo con la política. Por este motivo muchos escritores, si bien ligados a las clases altas [si tomamos como ejemplo al grupo de Guayaquil se observa que de los cinco escritores el único de extracción popular es Joaquín Gallegos Lara], empezaron a narrar a obreros y campesinos, a incluir en su narrativa la vida del subalterno, especialmente del montuvio y el obrero, el ejemplo más evidente es el libro de cuentos, *Los que se van* (1930).

Este ejemplo deja ver claramente la relación política-literatura, donde sobresale un “compromiso”⁵ político. Bajo estos argumentos se debe mencionar que el campo literario ecuatoriano nace vinculado a la política, más directamente a la izquierda. En ese sentido se puede entender cómo escritores de la década del treinta fueron parte del Partido Socialista o el Partido Comunista, el caso más evidente fue el de Pablo Palacio, miembro del Partido Socialista del Ecuador.

En síntesis, esta bifurcación, dada en las primeras décadas del siglo XX, se mantuvo en las décadas posteriores; los escritores posteriores se inclinarán por una o por otra fuerza dentro del campo. Se convierten en las fuerzas contendientes al interior del campo, dependiendo del momento histórico, aparece

5. Se puede afirmar que la producción de la literatura moderna, en el caso del realismo social, estuvo vinculada con la política, lo que significó una subordinación de la literatura a esta. Las autoridades e institucionalidad literaria fueron creadas desde la política, más que desde la literatura. Tratando de trazar una analogía entre lo que Bourdieu sostiene para el caso francés se podría manifestar que las experiencias de los escritores de la generación del treinta no se pueden comprender si no se tiene una idea de lo que representó la emergencia de industriales y comerciantes (Bourdieu 2015, 80), y de la política.

con más fuerza el realismo o por el contrario toma más fuerza la ficción.⁶ Hay que mencionar que, en el caso ecuatoriano, de 1930 a 1960, la fuerza que mayormente tiene más peso es el realismo, sin embargo, la otra fuerza no desaparece. Y esto lo deja claro la década del cincuenta, segundo momento importante en la literatura del país.

Esta década, la del cincuenta, fue un período de *transición* donde se colocan nuevos temas en la literatura: “se comienza a gestar una narrativa fuertemente preocupada por lo humano, interesada en el alma de los personajes, lanzada a la creación de un lenguaje poderosamente lírico y cada vez más anclada en lo urbano” (Ortega 2013, 34). Este momento es importante destacarlo porque será la antesala donde se empezó a reconfigurar el campo literario de la década del sesenta y setenta. Hubo escritores que juntaron el vanguardismo y el realismo en una tendencia, ejemplo de esta unión son los trabajos de Alfonso Cuesta y Cuesta y de Mary Corilé. Finalmente, en esta década hay un autor que en cierta medida es continuador de la obra de Pablo Palacio y Humberto Salvador: César Dávila Andrade, el cual “introduce la idea del mal no como categoría que define el mundo de la realidad exterior sino como una fuerza que surge desde las entrañas mismas de lo humano” (Ortega 2013, 41). Este tipo de acontecimientos, sin lugar a dudas, significó un cambio en el campo literario.

Si bien las transformaciones son consustanciales a la vida humana, lo preponderante es marcar los momentos históricos que sintetizan y se convierten en hitos para las generaciones futuras, pues aparecen nuevos temas, nuevos escritores, nuevas formas de narrar. Por tanto, el campo literario acoge nuevas fuerzas y va dejando de lado a las fuerzas obsoletas. El *juego* al interior del campo va re-colocando las posiciones, la vitalidad histórica re-configura las posiciones, es más hay posiciones y escritores que van quedando fuera.

EL ARTE DE REDUCIR CABEZAS:

HENRY BLACK Y LA MODERNIDAD LITERARIA

La metamorfosis, iniciada en la década de los cincuenta, tiene más impacto y fuerza en la década siguiente. En la década del sesenta, las fuerzas en-

6. En principio esta dualidad realismo-ficción parece inútil y ambigua, pero a lo largo de la historia de la literatura en el país vamos a mirar cómo esta dualidad narrativa incluía una posición política, y por tal motivo se torna preponderante, de tal modo que condiciona el juego al interior del campo.

frentadas fueron, por un lado, los Tzántzicos,⁷ cuyo eje central fue la relación entre arte y política; y, por otro, un grupo de escritores que mantuvieron cierta distancia de la política. Por supuesto, particularmente en esta década, la política impacta todas las esferas de la vida social, aun cuando se planteaba cierta distancia con la política los escritores mantenían una postura política frente a la vida. Era imposible no mantener, por ejemplo, una postura, frente a lo que significó la Revolución cubana de 1959. En ese contexto continúan los grupos literarios con la línea histórica emergida en la década del 30.

Los Tzántzicos se convirtieron en la fuerza que abogó por el vínculo política-literatura. El objetivo fue continuar mejorando y adhiriendo las nuevas formas narrativas con el realismo, y desde ahí apelar al compromiso político. De otro lado, los escritores contrarios a esta tendencia más bien apelan a una fuerza de lo literario por sobre lo político. Es más, hay escritores que mantienen una posición política frente a la vida y se pueden declarar abiertamente seguidores de una tendencia, sin embargo, lo central, como escritores, es pensar lo literario. Más aun el *boom* literario va a condicionar el papel de los escritores, de los intelectuales en general.

En estas condiciones, donde lo particular es la política [la década del sesenta es eminentemente política], la literatura quedó dividida en dos fuerzas. Hay grupos que dan preponderancia a lo político [política/literatura], hay grupos que dan preponderancia a la literatura [literatura /política].

Dentro de la primera expresión, donde la relación era política/literatura, estaban ubicados los Tzántzicos; a base de las tesis sartreanas (¿Qué es la literatura?) y a la experiencia de la Revolución cubana de 1959, se establece su trabajo. “En la década del 60 surgió en el Ecuador un amplio movimiento cultural cuyo eje de gravitación fue el grupo tzántzico” (Moreano 1983, 114). Este grupo se planteó algunos elementos para su accionar intelectual: el arte como actitud vital, el parricidio, el compromiso de la literatura, la poesía oral escenificada y agitacional y la invocación y propuesta de una cultura nacional popular. El componente primordial era el político, pensando la literatura como herramienta que sirva para la revolución.

Por otro lado, de la expresión literatura/política, aparecen los escritores que dan más cabida a lo literario, escritores que no dejaban de lado la política, pero que colocaban lo literario por sobre lo político. Tal como reconoce

7. Grupo cultural-político cuyo nombre lo toman de la lengua shuar que significa “reducir las cabezas”. Este grupo se desarrolló durante el período 1962-1969.

Alicia Ortega, las nuevas tendencias [aparecidas con el *boom*] colocaron nuevos componentes en la literatura: renovado interés por el lenguaje, concepción apocalíptica de la realidad, tono pesimista, visión desencantada de la realidad colocando acento en la soledad y el caos, recuperación de la historia y el mito, lo simbólico y la utopía, la alucinación y la fantasía, tendencia a enfatizar sobre aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad (Ortega 2013). Es decir, que, si bien lo político (sobre todo en la poesía y el teatro con vinculación al ejercicio político) marcó la década, también estuvieron otras tendencias coexistiendo en el campo literario. Esto permitió acceder a innovaciones técnicas en la narración: tendencia a desechar la linealidad y lógica de la narración, la subversión del tiempo cronológico lineal, construcción de espacios imaginarios, la concurrencia de narradores múltiples y ambiguos, el énfasis ficcional y mayor empleo de elementos simbólicos (Ortega 2013). Sin lugar a dudas lo que provocó el *boom* impactó a toda la región.

Quizá una de las figuras que representa a este grupo sea Miguel Donoso Pareja. El crítico Raúl Vallejo manifiesta que “Miguel Donoso Pareja profundiza la tradición literaria ecuatoriana iniciada con Pablo Palacio y rompe desde el comienzo de su obra con el realismo social” (Ortega 2013, 93). Más bien el énfasis lo coloca en “la memoria erótica que apela a una experiencia hecha de encuentros reales, de rostros y nombres imaginarios, soñados e intuitos” (Ortega 2013, 53), que juegan con lo real y lo ficcional.

Este momento se lo puede resumir de la siguiente manera, dos expresiones en la literatura: 1) política/literatura; 2) literatura/política, como representantes de la primera estarían los Tzántzicos, como representantes de la segunda Miguel Donoso Pareja y los escritores que estaban a su alrededor. Ambos grupos cobijados por hechos políticos como la Revolución cubana, y por hechos literarios como el *boom* de la narrativa, que en conjunto los obligó a reinventar su literatura.

En la década del setenta se asiste, desde la óptica de Alejandro Moreano, a un cambio sustantivo en la producción literaria e intelectual. Por un lado, la actividad cultural, concebida como agitación política fue desplazada; y, por otro lado, se asiste a una oficialización de la cultura y de los intelectuales (Moreano 1983). Los Tzántzicos, en otra hora intelectuales comprometidos políticamente, van tomando otros rumbos: unos ingresarán a instituciones públicas, otros continuarán una vida académica; en ambos casos esto significó su desintegración.

Por supuesto, esto también tuvo su correlato en términos literarios, quizá lo más evidente sea el desplazamiento de la poesía agitacional y el teatro político por una consolidación del cuento y la novela. A esto hay que sumarle “el desconocimiento de la obra contemporánea y este se resume sin duda algunos problemas medulares para el desarrollo de la creación literaria nacional” (Araujo 1978, 17). Esto dejada ver algunos problemas en el campo literario: ausencia del estímulo editorial, inexistencia de crítica en los medios masivos de comunicación, falta de revistas especializadas, indiferencia de los libreros hacia la producción literaria nacional, desorganización y retraso en las escasas bibliotecas de nuestras ciudades. Es decir, los críticos y los escritores se plantean problemas relacionados directamente con el quehacer escriturario.

La muestra más fehaciente de que la problemática literaria empieza a ganar autonomía fue la realización del primer congreso de literatura en el año 1978. Cuenca fue la ciudad que albergó el “Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana”, organizado por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, con el patrocinio de la Casa de Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. En aquella primera reunión se discutió sobre novela, relato, poesía, ensayo y teatro, especialmente centrados en la segunda mitad del siglo XX.

Diego Araujo, invitado a participar en aquel encuentro da el siguiente diagnóstico para el caso de la novela en el Ecuador: “Sea por el tiraje limitado, sea por las fallas de difusión, muchos libros publicados en el Ecuador se quedan entre los amigos del novelista y los poquísimos lectores del lugar” (1978, 17). Es decir que existían novelas que no se conocían de una provincia a otra, muchas obras que se publicaron en el sur del país, por ejemplo, difícilmente se leían en Quito, la capital.

Sin embargo, una nueva oleada de escritores empezó a despuntar en esta década. Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003), escritor cercano a la Generación del 30, desde una lectura generacional distingue al menos tres grandes grupos de escritores:⁸ la vieja guardia, los de la década del 40-50 y una oleada

8. En el primer grupo están: Alfredo Pareja, Demetrio Aguilera, Jorge Icaza, Humberto Salvador, Nelson Estupiñán, Humberto Mata, Gustavo Vásconez, Adalberto Ortiz, Oswaldo Castro, Arturo Montesinos. En el segundo grupo están: Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Juan Viteri Durnad, Otón Castillo, Jorge Enrique Adoum, Alejandro Carrión, Nelly Espinoza, Hugo Salazar Tamariz, Gonzalo Ramón. Finalmente, en el tercer grupo están: Miguel Donoso Pareja, Alicia Yáñez Cossío, Vicente Levi Castillo, Fernando Tinajero,

novísima (Rojas 1978). Para el crítico, este era un síntoma de cambio en la narrativa del país.

Una de las conclusiones a las que se llegó en ese primer encuentro de literatura fue: la novela de la generación del 30 estaba siendo superada. La novela ya no se limitaba a representar la realidad sino a descomponerla (Araujo 1978); es la búsqueda de nuevos derroteros (Rojas 1978). Se empieza a experimentar en la novela subjetiva y fantástica. Lo que obligó incluso a los escritores de la “vieja guardia” a ir incorporando esas formas narrativas en sus obras.

En este repunte de la narrativa una de las particularidades fue el *trabajo con los materiales*, es decir trabajar con el lenguaje para poner en cuestión la narración lineal; se experimentó con “una manera de contar que desconcierta al lector corriente, por la forma en que se entrelazan los episodios, los diálogos, los personajes, las situaciones, las peripecias” (Rojas 1978, 29). Evidentemente, el apareamiento de toda una literatura que repensaba la literatura también impactó en el país.

Y los nuevos escritores se vuelcan sobre la novela urbana. Si Jorge Icaza y su obra *Huasi-pungo retrataban* el campo y toda su problemática, las nuevas obras *producen* una ciudad, y desde ahí se meten a narrar la soledad y drama propio del individuo moderno.

Algo similar ocurría en el cuento: por un lado, se creaba la necesidad de alejarse de la tendencia que había gestado el realismo social de los treinta; y, por otro lado, el escritor era consciente de abordar la realidad de manera selectiva, no de manera acumulativa, ahondando en situaciones clave y psicológicas (Valdano 1978). Lo que significaba dar un salto estético, superando el realismo social y el costumbrismo.

En estas condiciones el campo literario iba transformándose y adquirió una nueva forma, asemejaba a un tejido “nuevo” empezándose a producir un tejido con puntadas entrecortadas, con lana desvencijada y con crochets corroídos, una *modernidad literaria* iba tomando forma. Esto era posible porque las *condiciones de producción* fueron mutando, elementos literarios [dos fenómenos en el siglo XX serán importantes en la literatura: el formalismo y el *boom* literario] y políticos [la politización de la década del sesenta] permiten esta mutación. El campo daba la bienvenida a sus nuevos ocupantes.

Alsino Ramírez, Jorge Dávila Vázquez, Carlos Béjar, Iván Égüez, Marco Antonio Rodríguez, Eliécer Cárdenas.

“NUAYCIELO COMUEL DEKITO”:

EL LENGUAJE EN EL CENTRO

El escritor Juan Valdano Morejón manifiesta que aquellos escritores que iniciaron su carrera escrituraria en la década del setenta, es decir aquellos que habían nacido entre 1940-1944, “nacieron bajo un sentimiento de fracaso y desprotección por el peor de los descalabros que sufriera el país después de la humillación de 1942; el sabor de derrota y la caída de valores en los que habitualmente se tenía confianza; el crecimiento de la marejada populista; la demencia de la guerra mundial; la discusión sobre la praxis revolucionaria y la fragmentación de la izquierda ” (1978, 132), lo que de alguna forma marcó su narrativa.

En el “IV Encuentro de Literatura Ecuatoriana”, organizado en 1990 por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, se pasó revista a todo lo acaecido en la década del ochenta. Una de las primeras sorpresas —anotada por Diego Araujo, estudioso del tema— fue la producción de obras literarias durante la década. Si entre 1960-1970 se produjeron 34 novelas, en la década del 80 se produjeron 47. Es decir que en 10 años se produjo lo que en los 20 anteriores. Esto daba cuenta del peso que había ido adquiriendo la narrativa, pero además dejó ver los problemas de “nuestra” pequeña y limitada industria editorial, es decir pensar en el libro como un objeto de consumo cultural que ingresa al mercado en busca de lectores, ubicados principalmente en la clase media.

La narrativa se había bifurcado en múltiples senderos, incluso el realismo tuvo que renovarse. “Los autores que sobrevivieron al declinar del llamado realismo social, protagonistas ellos mismos de momentos importantes de esa tendencia, mostraron en etapas posteriores una clara voluntad de renovación” (Araujo 1993). La fuerza al interior del campo obligó a todos sus participantes a modificar su literatura (escritura, tramas, personajes).

Esto dio paso al apareamiento de cierto nivel de *autonomía*, pues muchos de los escritores, relacionados a movimientos políticos se alejaron de la política y se dedicaron de lleno a actividades artísticas, pero, además, empiezan a aparecer *escritores secundarios* que van transformando las visiones de los escritores anteriores, van trastocando el canon que hasta ese momento mantenía cierta hegemonía. Huilo Ruales Hualca (1947) y Javier Vásquez (1946) son dos escritores que ejemplifican este hecho. El primero, un escritor que se trasladó de la ciudad de Ibarra a Quito para ganar legitimidad escrituraria y

tejer redes literarias; el segundo, un escritor alejado de la política, que vivió fuera del país durante buena parte de su vida, cuya característica central fue su escritura prolija, lo que le permitió ganar reconocimiento en la producción literaria del país.

En este contexto surge la narrativa de Abdón Ubidia (1944). La escritura de Ubidia transita por tres momentos que fueron mutando paulatinamente. En el primero,⁹ el centro de su narración fue la vida rural y sus tramas. En el segundo, narra la vida en el tránsito del campo a la ciudad. En el tercero, el centro de la narración es la ciudad, especialmente Quito, cuya modernización, detallada en sus obras, fue lenta.¹⁰ Hay cierta simultaneidad en el trabajo de Ubidia y lo que sucedía en el campo literario, un recorrido histórico similar.

La militancia de Ubidia, tanto en la política como en la escritura, inició cuando integró Tzántzico o “parricidas”, a la edad de 18 años. Este grupo, desde el compromiso existencialista, juntó estética y política para tratar de renovar la escritura y la política con otra óptica y desde otro lugar de enunciación: los Andes equinociales. El órgano creado para difundir este compromiso fueron las revistas: *Pucuna*,¹¹ *La Bufanda del Sol*, *Indoamérica* y *Ágora* (las tres últimas revistas lanzan su primer número en 1965).

Esta experiencia político-estética caracterizó la vida intelectual de todos los que formaron parte de los Tzántzicos,¹² en especial la de Abdón Ubidia, la cual tomó más relevancia cuando se convirtió en miembro de la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador (1964), desde donde participó en la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el fin de rescatarla de los herederos de la dictadura militar del año 64. Este hecho llevó a muchos de los “reductores de cabeza” a formar, a finales de la década, el “Frente Cultural de Artistas e Intelectuales” (1968),¹³ desde donde se proponía un vínculo político desde el

-
9. Uno de los primeros cuentos de Abdón Ubidia fue publicado en el séptimo número de la revista *Pucuna* del año 1967. El título es “Las piedras doradas”. Este texto gira en torno a la vida de un pueblo y las dinámicas propias de las zonas rurales.
 10. Raúl Andrade, uno de los principales cronistas de la ciudad de Quito en el siglo XX, manifestaba en su texto “El perfil de la quimera” (1951) que “el arrabal [aludiendo a Quito] se despereza y despierta” (Andrade 1951).
 11. El nombre hace alusión a la cerbatana o bodoquera que se utiliza para expulsar dardos envenenados. El primer número de la revista *Pucuna* apareció en 1962.
 12. Los primeros integrantes de los Tzántzicos fueron: Simón Corral, Antonio Ordóñez, Raúl Arias, Alfonso Murriaguí, Marco Muñoz, Euler Granda y Luis Corral. Todos vinculados al arte (pintores, poetas, dramaturgos).
 13. Este Frente cultural, en sus inicios, en 1968, fue “un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista (PCML), de tendencia maoísta, hasta que algunos de los integrantes del

arte. En última instancia era un cuestionamiento al campo cultural que dominó la década del cincuenta, lo que implicaba empezar a posicionarse y ocupar un lugar en el campo cultural.

Posteriormente (desde 1972), Ubidia pasó a formar parte del consejo editorial de la revista *La Bufanda del Sol* (segunda etapa), “una revista que habría de ser el punto de referencia para el debate intelectual y político de aquellos años” (Vallejo 2006, 107). En esta revista Abdón Ubidia publicó sus primeros ensayos donde problematiza la literatura ecuatoriana, posesionándose como intelectual dedicado a la política desde las letras, colocando su nombre en el campo intelectual. Esto le permitió ingresar al campo intelectual y literario del Ecuador. Un capital —tal como señala Bourdieu (2000)— que permitió que Ubidia se legitimara entre los escritores de la época, pero, además, que le permitió alcanzar una red de relaciones (Bourdieu 2000, 151) de producción literaria; este autor es el ejemplo de cómo se pasa desde lo marginal, en principio, y posteriormente, como un escritor reconocido (Bourdieu 1997).

Estas fueron las *condiciones sociales de posibilidad* (Bourdieu 1999, 72) en las que vivió Abdón Ubidia, que le permitieron realizar su labor literaria y le posibilitaron colocar nuevos elementos en la producción literaria: “existe una correspondencia bastante rigurosa, una homología, entre el espacio de las obras consideradas en sus diferencias, sus distancias (a la manera de la intertextualidad), y el espacio de los productores y de las instituciones de producción, revistas, editoriales, etc.” (Bourdieu 1996, 149). A final de cuentas —tal como dice el autor de *Las reglas del arte*—, analizar una obra tiene que ver con las condiciones sociales de producción (Bourdieu 2015, 79), en las cuales se desarrollan las obras artísticas.

De algún modo, este acercamiento a la vida intelectual y al campo literario permite colocar en el tapete de la discusión las “estructuras generadoras y estructuras sociales” de la obra. En este sentido se puede mencionar que Ubidia narra en sus novelas no solo las historias (ficionales o no), sino “las condiciones de producción”; es decir que narra y es parte de las condiciones objetivas de producción que la literatura permite representar a través de la palabra.

Frente que también eran militantes del PCML, rompieron con el partido o fueron expulsados, y el Frente terminó actuando más como organismo gremial antes que como un frente partidario” (Vallejo 2006).

CIUDAD DE INVIERNO: ¿CIUDAD MODERNA?

La estructura interna de la obra, que una lectura estrictamente interna saca a la luz, es decir la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frederic, resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado. (Bourdieu 1997, 19)

Lo que menciona Bourdieu se puede aplicar para todas las obras literarias, pues la obra de arte permite *re-construir* ciertos aspectos de la vida social, tanto literaria como social. La obra de arte no es un reflejo, es un producto social y muestra la estructura social del propio autor a través de la obra.

En este apartado se analiza *Ciudad de invierno*,¹⁴ escrita en 1979. Es una novela corta cuyo telón de fondo es la ciudad de Quito, una ciudad que desde la década del sesenta empezó a transformarse fruto de dos hechos importantes. Por un lado, la Reforma Agraria de la década del sesenta: “la ley de Reforma Agraria al tratar de abolir las formas precarias de tenencias de la tierra, aceleró de manera indirecta el proceso migratorio campo-ciudad” (Achig 1993, 23). Por otro lado, la extracción del petróleo y la exportación bananera, dinamizadores de la economía que transformaban la sociedad ecuatoriana en su conjunto. Estos dos hechos permitieron modernizar, con muchas limitantes el Estado y la sociedad ecuatoriana. Una ciudad¹⁵ que iba mutando gracias a estos procesos, “súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás” (Ubidia 1984, 26) era Quito. Esta ciudad se “subía” en los vagones del tren del “progreso”.

14. La novela corta de Ubidia, narrada en primera persona, se detiene a tratar uno de los problemas del individuo moderno: sus cavilaciones psicológicas, que desde los pensamientos no dichos forman interpretaciones erróneas. El personaje que cuenta la historia es Juan, amigo de Santiago. Santiago evade a la justicia por causa de un delito económico que lo obliga a esconderse en casa de los amigos, uno de estos es Juan. La historia relata la visita de Santiago en la casa de la familia de Juan. En dicha casa Santiago interrelaciona con Susana (esposa de Juan) y sus hijos: Juan y Susanita. El escenario de toda la historia es Quito, una ciudad que se fue transformando y modernizando. La historia concluye con el abandono de Juan a su familia y una añoranza a la ciudad. En este artículo se utiliza la segunda edición de la novela, realizada en el año 1984 por editorial El Conejo.

15. La población entre 1950 y 1980 se había multiplicado, pasó de 319211 en 1950 a 1 116035 en 1980. Esto implicaba repesar la ciudad en su conjunto.

Quito se metamorfoseaba, pasaba de la hacienda huasipunguera, cuyo sostén era el indio (como sujeto social invisibilizado) y la ruralidad, a la ciudad moderna, donde los ciudadanos y la esfera pública empezaban a ser los ejes de la esfera social. La Reforma Agraria pretendía convertir a los indios del huasipungo en ciudadanos de la ciudad, lo que acarrea una transformación en las relaciones sociales; es decir que las nociones de moderno y tradicional se juntaban para crear una síntesis: el ciudadano. Sin embargo, estos cambios acentuaron las diferencias de clase social en las ciudades, que no desaparecieron y solo se trasladaron del campo a la ciudad.

Lo novedoso de este proceso, igual que en la década del 30, mostró la consolidación de la clase media que desde la década del treinta apareció y ocupó puestos en la burocracia estatal. Para la década del sesenta, ya incorporada al aparato estatal, la clase media tomó más fuerza, lo que le permitió ser parte, incluso, de las autoridades municipales. Además, en términos territoriales este grupo social empezó a ocupar una parte de la ciudad: el norte. La clase media empezó a salir y tomarse las calles, a tomarse la esfera pública, empezó a habitar las calles del norte de la ciudad. Un ejemplo de aquello fue tomarse la calle Amazonas.¹⁶ Esa calle se convertía en el signo de la metamorfosis que aglutinaba todo un proceso político, social, cultural y económico.

En estas condiciones aparece Santiago, personaje principal de la obra, el cual habita esa calle. “Estábamos sentados en una de las mesitas al aire libre del café de siempre. Mirar, hablar, oír, entre sorbo y sorbo de un vaso de cerveza o de un capuchino ya frío y con la espuma endurecida en los bordes de la taza de cristal” (Ubidía 1984, 25). Que además era parte de la clase media, esa que “tiende a uniformar sus gustos y a la vez a disimular esa uniformidad” (34).

En contraposición al norte está(ba) el sur de la ciudad, espacio donde estaba (está) lo “otro”. “Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado” (26-7).

El *locus* de la modernidad fue y son las ciudades, convirtiéndose en los ejes del *progreso*, ahí se representa el “adelanto” de la modernidad. Las ciu-

16. El nombre de la calle toma el nombre por la expedición en el Río Amazonas. Esta calle está ubicada en el centro norte de la ciudad, cruza el centro financiero (7 km) de la ciudad de Quito. En ella están los principales centros comerciales, bancos, entidades gubernamentales e instituciones privadas. Además, cruza la “zona rosa” de Quito, donde están ubicados centros de diversión nocturna, lo que la ha convertido en una avenida que alberga a muchas personas nacionales y extranjeras diariamente.

dades imponían formas de vida desconocidas, imponían nuevos *habitus* en el conjunto de la sociedad, la ciudad se convertía en el medidor de la vida social. Son los lugares donde habitan nuevos sujetos: “aquél paseante sin destino cuya forma de vida aún entrevera con cierto brillo de reconciliación la insoluble y venidera de las gentes que habitan la metrópoli” (Benjamin 2014, 253). Los paseantes, nacidos en la modernidad, poseían la característica de habitar las calles con el único objetivo de perderse en ellas, lo que en el fondo significó una fragmentación de la comunidad para formar multitudes en la ciudad; multitudes de personas, casi todas migrantes encontrándose en un mismo espacio, para convertirse en la fuerza de trabajo que aceita la economía capitalista.

Walter Benjamin dice que *los pasajes* son esos espacios donde nace la cultura de masas y genera “una nueva invención del lujo industrial” (2013, 69), se caracterizan por tener “casas de ensueño colectivo” (Buck-Morss 2005, 226), que transportan al paseante que habita esos lugares a estados fantasmagóricos: “son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones” (Benjamin 2013, 69). En el caso de Quito, se podría decir que, si bien no hay lugares estructuralmente igual a los pasajes,¹⁷ donde se exhiban las mercancías en un solo lugar e impongan un “nuevo” ritmo de vida en la ciudad (los primeros grandes centros comerciales son construidos en la década del ochenta), más bien se podría hablar de *calles de ensueño colectivo*. Calles que imponían nuevas formas de habitar la ciudad, que imponían formas fantasmagóricas de vivir. Calles que imponían hasta una moda, una de esas calles es la Amazonas. Las vitrinas de los almacenes a lo largo de la calle mostraban el progreso. Ubidia dice que la modernidad se veía “en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores psicodélicos” (27). La calle Amazonas, en palabras de Ubidia, ofrecía lo que Susan Buck-Morss llama un ensueño deslumbrante.

17. En el caso del Ecuador los primeros centros comerciales: lo más cercano a los pasajes que narra Benjamin como esas galerías que crean fantasmagorías, recién se construyen en la década del ochenta del siglo XX, tanto en Quito como en Guayaquil. Cabe anotar que existen lugares que se denominan pasajes, están ubicados en el Centro Histórico de Quito, pero más bien fueron lugares con cierta dinámica económica que no impusieron una “nueva” forma de habitar la ciudad. Entre los principales pasajes tenemos: El Gran Pasaje (construido a mediados del siglo XX), Pasaje Arzobispal (construcción del siglo XVI), Pasaje Tobar (fue una mansión colonial), Pasaje Amador (reconstruido en 1952).

Iniciaba una época de ensueño que atrapaba a un colectivo soñante, las mercancías aparecían como figuras que se mostraban en los locales de toda la calle.

Estos cambios en la ciudad imponían una estética en las formas de vestir. Una moda que situaba nuevas formas de llevar la ropa. “La moda los enfundaba [...]. Eso se veía sobre todo en las muchachas: bluejean, sandalias, a veces una liviana blusa forrada al cuerpo casi siempre fino, casi siempre elástico” (26). Una “reproducción técnica” en la moda que se reproduce en las gentes y que incorpora un nuevo habitus. Si, para el caso europeo, la modernidad impuso una moda con el terno, que como dice Edgar Allan Poe, “pertenecían a la categoría tan agudamente denominada decente”, en el caso del Ecuador, en la década del setenta del siglo XX, más bien estaba relacionada alrededor de dos formas: por un lado, la estética formal del terno elegante, cuyo ejemplo en la novela es Santiago, y, por otro lado, lo hippie importado por los turistas.

La novela de Ubidia deja ver los límites segregacionales en la ciudad. Nos muestra esta división histórica y su modernización, sus habitantes mutando y sus nuevos hábitos, sus calles y sus paseantes, la transformación de la ciudad en su conjunto. Es decir, Quito se iba modernizando a partir de límites bien definidos, que a la par iban reubicando a los grupos sociales en toda la ciudad. Se podría decir que la zona norte iba modernizándose de forma más rápida por toda la dinámica que desde las autoridades se estableció, mientras que en el sur la modernización era un hecho más lento y casi imperceptible: “los vericuetos antiguos y mal olientes adonde no habríamos de ir, las callejuelas intrincadas y sucias, las casas agobiadas, atestadas de pobres, la vieja gran avenida de los mercachifles y los desocupados, de las traperías y los muebles baratos, de los indios cargadores y de los pordioseros, todo aquello que dormía en la noche” (Ubidia 1984, 83). Los destellos de una modernidad se iban representando en el norte, mientras en el sur (la periferia en general) la aldea todavía no terminaba de extinguirse, una modernidad que se amalgama con lo tradicional. Y esto no solo sucedió en la esfera social, sino también en la esfera literaria, formas amalgamadas de narración que juntaban el realismo y las innovaciones propias de la época.

La obra de arte es parte de un contexto social, con eso tiene que enfrentarse el escritor. En el caso de Ubidia, nos deja ver en su novela signos de un Quito moderno, una ciudad que no solo se moderniza en sus formas históricas sino también en sus formas literarias, se produce una ciudad literaria.

A MANERA DE CIERRE

La formación de un campo cultural en el Ecuador, ligado estrechamente a la política, es una de las expresiones particulares. En la década del treinta se empieza a desarrollar un campo literario y cultural que pone en vilo la reproducción cultural de la élite aristocrática. De alguna forma la vanguardia cultural nace fruto de la irrupción del liberalismo a inicios del siglo XX.

En la década del sesenta, fruto de los cambios tanto internos como externos del país, se da una transformación significativa en la esfera cultural. La aparición de los Tzántzicos marcó un punto de inflexión en la esfera cultural y política. Fue una “renovación” que incluía a la región en su conjunto, desde el compromiso sartreano reconfigurando la política desde la estética. Lo que no significó que la narrativa se limite al realismo social. Todo lo contrario, desde la década del 50 existen renovaciones que fueron importantes en el campo literario. Sin lugar a dudas, la aparición de nuevos escritores fue un factor que permitió observar un recambio en las posiciones del campo literario.

En este escenario, con varias transformaciones y varios actores, se presenta la escritura narrativa de Abdón Ubidia y de *Ciudad de invierno*. Obra que muestra las condiciones de producción en las que habita el escritor.

Este texto, cual pieza de un rompecabezas, muestra una ciudad que se iba modernizando de forma muy lenta. Pero, además, se iba modernizando un sector de la ciudad: el norte; en cambio el sur tenía su propio proceso. Si en el norte la modernización iba de forma lenta, en el sur iba aún más pausada pues además se mezclaba con las viejas estructuras hacendatarias. “Los hombres multitud” de Edgar Allan Poe tenían muchos rostros y muchas cabezas a la vez, reflejadas en los distintos procesos de modernidad. Eso ocurría con Quito, una ciudad con varios rostros, que muestra un tipo de modernidad particular, que posee sus características, pero que no ha dejado su vinculación con el ideal de “progreso” que se filtra en sus habitantes. Además, se muestra una modernización de las letras, una que junta el viejo realismo y las tendencias que en ese momento surgieron.

Es claro, que la obra de arte no *refleja* la realidad; más bien, muestra ciertos indicios para su comprensión, tanto social como literaria. ❖

Lista de referencias

- Achig, Lucas. 1993. *El proceso urbano de Quito (ensayo de interpretación)*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Andrade, Raúl. 1951. *El perfil de la quimera*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Araujo Sánchez, Diego. 1979. “Panorama de la novela de los últimos años”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3 (abril): 17-25.
- . 1993. “La novela ecuatoriana de los 80”. *La literatura ecuatoriana de las últimas décadas 1970-1990*. Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Arcos, Carlos. 2006. “El duro arte de la reducción de cabeza: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea”. *Iconos*: 147-60.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. Ciudad de México: Ítaca.
- . 2013. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- . 2014. *Baudelaire*. Madrid: Abata.
- . 2015. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- . 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . 1999. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- . 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buck-Morss, Susan. 2005. *Walter Benjamin escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.
- Cueva, Agustín. 1993. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta.
- Gutiérrez, Alicia. 2010. “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Moreano, Alejandro. 1983. “El escritor, la sociedad y el poder”. En *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito: El Conejo.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2013. “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”. En *Antología esencial. Ecuador siglo XX: El cuento*. Vol. 1. Quito: Eskeletra.
- Piglia, Ricardo. 2019. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rojas, Ángel. 1978. “La novela de los últimos años: temas, tendencias, procedimientos”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3: 26-36.
- Ubidia, Abdón. 1984. *Ciudad de invierno*. Quito: El Conejo.
- Valdano Morejón, Juan. 1978. “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructura y procedimientos”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3: 115-50.

Vallejo, Raúl. 2006. “*La Bufanda del Sol*, segunda etapa: aproximación inicial”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 20: 107-27.

**La huelga del 15 de noviembre de 1922 como
antecedente histórico de *Las cruces sobre el agua* (1946)
de Joaquín Gallegos Lara**

*The November 15, 1922 Strike as a Historical Antecedent of
Joaquín Gallegos Lara's Las cruces sobre el agua (1946)*

LUIS AGUILAR MONSALVE

Academia Ecuatoriana de la Lengua
Quito, Ecuador
aguilar-monsalve@hanover.edu
<https://orcid.org/0000-0002-7625-0351>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.7>

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Las cruces sobre el agua de Joaquín Gallegos Lara y la huelga del 15 de noviembre de 1922 sirven como antecedente histórico para su realización novelística. Este suceso fue una expresión de protesta motivado por el descontento de un sector de la población guayaquileña, cansado del abuso constante de los “poderosos” hacia una clase social que reaccionó en defensa de sus intereses cuarteados por el abuso y la injusticia. Este hecho tocó de cerca un problema acuciante en las relaciones obrero patronales y su despegue trágico tuvo que darse. Esta novela presenta a Alfredo Baldeón como el prototipo del héroe motivador de un levantamiento que busca de urgencia un cambio iluminador en el diario vivir de una población marginada en sus más esenciales intereses. Para llegarse a una población mixta, el autor usa “yo narradores” varios, para que se visualice mejor este ambiente indigno y, ofreciéndonos así un fondo social y político concluyente que justifica un realismo social de testimonio.

PALABRAS CLAVE: abusos, cruces, población, realismo social, testimonio.

ABSTRACT

Las cruces sobre el agua by Joaquín Gallegos Lara and the November 15, 1922 strike serve as a historical background for the author's novelistic realization. This event was an expression of protest motivated by the discontent of a sector of the population of Guayaquil, tired of the constant abuse of the “powerful” towards an impoverished social class that reacted in defense of its interests torn by abuse and injustice. This fact touched closely on a pressing problem in labor relations and the tragic takeoff that had to take place. This novel presents Alfredo Baldeón as the prototype of the hero who motivates an uprising that urgently seeks an illuminating change in the daily life of a population marginalized in its most essential interests. In order to reach a mixed population, the author uses several “narrators” so that this unworthy environment is better visualized, thus offering us a conclusive social and political background that justifies a testimony of social realism.

KEYWORDS: Abuses, Crosses, Population, Social Realism, Testimony.

Una literatura realmente nueva no lo es solo por la novedad de la forma. No lo es por el cambio de cáscara. Una literatura nueva no existe sino después de una revolución literaria integral. La literatura revolucionaria se da cuenta de su sino, se vuelve conscientemente política, porque no existen literaturas apolíticas...

Joaquín Gallegos Lara

ESTE ENSAYO PRETENDE establecer una causalidad histórica entre la huelga del 15 de noviembre de 1922 y la novela *Las cruces sobre el agua* publicada por Joaquín Gallegos Lara en 1946, texto que, según Jorgenrique Adoum, quien hace referencia a la opinión del escritor chileno Mariano Latorre, debería ser considerada como una de “las grandes novelas de América Latina” (45).

Esta huelga se llevó a cabo en el puerto de Guayaquil y fue una manifestación popular de protesta que tuvo lugar en medio de “un noviembre negro” y que estuvo motivada por el descontento general de un sector significativo de la población, cansado del abuso constante, de la injusticia permanente y de la opresión vejatoria de una clase social antagónica en la defensa de sus intereses particulares.

A la huelga se adhirieron, en rápido seguimiento, otras organizaciones de trabajadores de la ciudad que se unieron sin mayor planeamiento profesional, como resultado más bien de una implosión auténtica y casual de protesta.

En Ecuador, como en cualquier otra parte del mundo, hay escenarios de violencia entre estas dos clases: los obreros, por un lado, ansiosos de conquistar un reconocimiento justo de sus derechos laborales y, por otro lado, patrones empeñados en acumular ganancias, en su exclusivo beneficio, y haciendo caso omiso de los derechos de sus subalternos, tal como lo ilustra el historiador Juan J. Paz y Miño Cepeda cuando dice: “El grupo Quilapayún en su ‘Cantata de Santa María de Iquique’ (1970), recoge uno de los episodios más dolorosos acaecidos en Chile, el 21 de diciembre de 1907, cuando fueron asesinados centenares de obreros del salitre que demandaban mejoras salariales, así como otros reclamos laborales”. (Paz y Miño Cepeda 2018, párr. 2).

En Ecuador, uno de los más claros ejemplos de lo que acabamos de afirmar sería la masacre del 15 de noviembre de 1922, ya referida en líneas anteriores, y que marca un antes y un después en la historia del país.

Si diésemos una mirada retrospectiva al conflicto entre capital y trabajo, podríamos señalar que, durante la Colonia, la mayor parte de veces la fuerza laboral trabajaba sin recibir ningún salario y vivía en una situación precaria. En el período republicano, las cosas siguieron igual, a pesar de cambios sociopolíticos como la libertad para los esclavos o la supresión del tributo indígena. Ya en el siglo XX, la presencia substancial de una oligarquía capitalista activa y enraizada en el poder, impidió el surgimiento de algún tipo de progreso equitativo para el conjunto de la sociedad, una mejor distribución de la riqueza en beneficio y reparación de las clases marginadas. En 1925, con la Revolución juliana y el advenimiento de una época progresista se pudo entrever, acaso, un tinte de esperanza, pero se trató tan solo de un respiro engañoso.

Volviendo a 1922 se pueden observar ciertos acontecimientos, en particular en Guayaquil, como la organización primaria de sindicatos, por llamarlos de alguna manera, en los que trabajadores se agrupaban bajo la influencia de pseudo intelectuales que calculaban beneficios electorales populistas —pro-

blema latinoamericano endémico e inherente— a futuro, en un mundo occidental agitado por el proletariado. Fue el “populismo más que el marxismo o el fascismo el que se convirtió en la médula del juego político ecuatoriano” (Espinosa 2010, 588).

En Durán, por ejemplo, la Asamblea de Trabajadores del Ferrocarril del Sur exteriorizó una serie de peticiones: el cumplimiento de trabajo por ocho horas diarias por seis días; aumentos de salario y seguridad de empleo, etc. Como no tuvieron una acogida favorable, la huelga surgió como una alternativa de presión. Y la medida resultó tan eficaz que otros gremios se unieron a ella, de modo que la gerencia tuvo que acceder parcialmente a sus peticiones.

En este mes de noviembre, los empleados de la Empresa de Luz hicieron exactamente igual y otras agrupaciones como la de los muleros o la de los trabajadores del gas, etc. De este modo, y con ecos en toda la nación, el 15 de noviembre una abrumadora muchedumbre lanzaba sus gritos en contra de los patronos y proclamaba sus exigencias. Un intenso sentimiento de beligerancia se esparcía por las calles a tono con el calor tropical.

A consecuencia de la huelga y la represión del gobierno, murieron centenares de trabajadores y con su sangre se escribieron las primeras quejas laborales en el país. La “matanza obrera de Guayaquil, de la que fuera responsable el gobierno de José Luis Tamayo (1920-1924), incluso fue justificada con el argumento de que se había disparado contra “saqueadores” y “delincuentes”. Todo para esconder la responsabilidad compartida de los capitalistas de la época” (Paz y Miño Cepeda 2018, 2).

Este suceso puso el dedo en la llaga de un problema acuciante en las relaciones obrero patronales, sin embargo, para entonces y para hoy, no “solo se ha perdido el norte revolucionario y ético de la militancia sindical, sino que también el medio organizativo, el sindicato, se muestra insuficiente para canalizar la lucha obrera” (Pazmiño y Martínez 2016).

Es penoso decirlo, pero esta disputa no ha tenido ni el planeamiento necesario, ni la eficaz ejecutoria para aunar todos los esfuerzos requeridos para conseguir el cambio pues los “notables eran un grupo social compuesto de personas pudientes que sentían que era su derecho manejar la cosa pública... dirigían el Estado... dominaban las legislaturas... eran ... voceros libres en lugar de grupos organizados... (Espinosa 2010, 587).

Aquí no se trata de pronunciarse a favor o en contra de actividades de origen comunista o de una izquierda recalcitrante, ni, por otro lado, de de-

fender a una derecha inasequible y rígida, sino de abogar por la defensa de los derechos legítimos de los trabajadores que merecen estar representados por personas sin intereses mezquinos.

La huelga del 15 de noviembre de 1922 debe servir de ejemplo de un pueblo que se levantó en reclamo de sus derechos y su sacrificio debe contribuir a procurar una nación más justa para todos sus ciudadanos.

LAS CRUCES SOBRE EL AGUA

Esta novela rehace ese suceso ominoso que fue una manifestación popular de protesta que tuvo lugar en medio de “un noviembre negro” y que estuvo motivada por el descontento general de un sector significativo de la población, cansada del abuso constante, de la injusticia permanente y de la opresión vejatoria de una clase social antagónica en la defensa de sus intereses particulares.

A más de cien años de este acontecimiento, podemos recordar que, por primera vez, un grupo de trabajadores se organizaba de una manera rudimentaria para protestar por la paupérrima situación en la que se desenvolvía su existencia, a lo largo de generaciones. Buscaban con esperanza una variación para su vida y consideraban que valía la pena arriesgarse por ella desafiando la utilización económica en la que estaban sumergidos.

El trabajador Alfredo Baldeón resultará el intérprete *par excellence* de una clase de “madera de guerrero”, sumergida en el abuso y la pobreza; y del luchador que podría conseguir la variación que buscaban a su dura existencia.

Nunca se descubrió el número de cuerpos que fueron lanzados al río Guayas. Los dirigentes gubernamentales hablaron de decenas, pero el pueblo los calculó en cientos. La tradición indica que los moradores del lugar, cada 15 de noviembre, echaban cruces de flores sobre sus aguas y así recordaban a sus muertos.

Joaquín Gallegos Lara, en 1946, intituló su obra *Las cruces sobre el agua*. Después de sus 77 años de publicación se podría comentar algunas de las diferentes interpretaciones que se han hecho a esta pieza narrativa y a su valor fundamental.¹

1. Siguiendo las sugerencias de Roland Barthes, conocido, entre otras disciplinas por sus estudios de semiótica estructuralista, de Jonathan Culler, acreditado por el análisis y

Asimismo, en esta obra hallamos varios personajes protagonistas que desarrollan sus actividades de acuerdo a sus necesidades y al trajín diario de sus diligencias. El movimiento habitual de su existencia está caracterizado por una rutina limitada por la escasez de recursos y la ausencia total de comodidades. Su dieta no es variada y depende del dinero que falta y no siempre llega (uno de los enunciados del realismo social).

Efectivamente, en *Las cruces sobre el agua*, Alfredo Baldeón, hijo de panadero, mecánico y también panadero, y Alfonso Cortés, de clase media, estudioso aficionado de la música y de la poesía, los dos personajes principales de la novela, que recorrerán las calles de Guayaquil, trabajarán e inclusive viajarán hacia otras provincias en busca de sustento. Pero la escasez económica será su fiel compañera en medio de un país gobernado por una plutocracia favorable a las clases altas, asunto que el autor no quiere que perdamos de vista.

Con seguridad, dentro de sus primeras lecturas Gallegos Lara tuvo *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez. Novela realista tardía, perteneciente al primer período del movimiento literario denominado costumbrismo, al que también se lo puede llamar realismo social o regionalismo,² que evidencia los problemas nacionales de inestabilidad económica, política y social tras el conflictivo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

La Revolución juliana de 1925 buscaba hacer frente a “los problemas sociales y la persistencia de la recesión económica, la agitación social y la inestabilidad política” (Varios 2007, 15). Para literatos como Demetrio Aguilera

crítica de teoría literaria o de Jacques Lacan, percibido como “el psicoanalista más controvertido desde Freud”, preocupado con la angustia y el estilo que marca la lengua —encontrará en esta novela la riqueza de la palabra, la estructura con sus puntos de vista, la perspectiva políticosocial, la participación interpretativa de un leyente activo y comprometido que modela y origina el “texto”. Sin embargo, en este momento queremos referirnos a lo que ha pasado con obras, a través de los tiempos y, tomando al azar, *La Celestina* (1499), un enjambre de un mundo social en conflicto con características similares a las que nos atañe hoy, a pesar de los años que han transcurrido, o *Rayuela* (1963), más cercana a nosotros que, dependiendo de las circunstancias y de un punto de vista globalizado, una pieza literaria puede sufrir modificaciones de apreciación acarreadas por niveles y posturas interpretativas diferentes. Otro ejemplo, continuando con esta idea, el caso específico de Esteban Echeverría y su extraordinario relato *El mata-dero* (1871), pero ya terminado en 1836 y dejado al olvido por el autor por considerarlo sin mayor validez. Ha sufrido transformaciones exegéticas, en su caso, por una manera nueva de apreciarlo.

2. Para mayor información sobre este asunto, consultar el libro *Breve historia y crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo en la narrativa*, de mi autoría (2013, 63-92).

Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, y en congruencia con su postura de izquierda, esta situación fue un motivo focal de preocupación. En este contexto nace la Generación de los 30. Sale a luz *Los que se van* (1930), obra que no solo transforma las letras nacionales, sino también las internacionales pues “produjo... un escándalo literario que después tuvo repercusiones continentales [...] *Los que se van* refleja el espíritu proletario que imperaba entre los intelectuales del mundo entre 1929 y 1939”. Con este libro ya no hay temas prohibidos para la literatura... ni hay límites que circunden “por la violencia de su apetito sexual”. “Las transgresiones fonéticas de su dialecto son las más atrevidas que existen en la literatura hispanoamericana... De los tres autores de *Los que se van* el más proletario fue Gallegos Lara...” (Menton 1992, 274).

Asimismo, en estos tres autores hay un factor común: en ellos se encuentra como temas recurrentes la conquista del macho a la hembra, las costumbres ancestrales del montuvio y la fatalidad acarreada en un pesimismo conmovedor.³

En 1926 se había fundado el Partido Socialista⁴ y Joaquín Gallegos Lara fue parte de este grupo. Años después se integrarán José De la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco. Los cinco formarán un frente de trabajo para mejorar la literatura nacional —lo que recuerda la manera cómo se formó en España la Generación de 1898—, para ayudar al mejoramiento de la sociedad más necesitada y velar por sus intereses cada vez que fuese necesario. Los cinco fueron diligentes en sus anhelos y se esforzaron para cumplir sus metas debido a sus concordancias en ideales. Fueron llamados “Cinco como un puño”. Asimismo, estos escritores guayaquileños escribieron sobre el indio de la serranía y el montuvio de la Costa, como aparece con toda su energía y fuerza en *Las cruces sobre el agua*.

-
3. En una conversación que tuve con el crítico Hernán Rodríguez Castelo por el año 2016, hablábamos sobre los cambios importantes en la literatura ecuatoriana a partir de *Los que se van* y lo que escribo fue su opinión.
 4. Según el historiador Rafael Cordero Aguilar, en un intercambio de información, afirma que “el partido comunista se funda por una escisión del partido socialista en 1931” (1 de marzo de 2023).

ADENTRÁNDONOS EN EL ANÁLISIS

La novela comienza a inicios de 1900, fecha del nacimiento de Andrés Baldeón y termina años más tarde del evento del 15 de noviembre de 1922. La obra está conformada de once capítulos con nombre y subcapítulos. Su desarrollo se centra en Guayaquil con la excepción de Esmeraldas. Alfredo Baldeón viaja a esta provincia por razones económicas. Gallegos Lara usa su tiempo para informarnos que este personaje, fuera de su entorno familiar y local, en su nuevo hábitat, se transforma y adquiere una madurez notoria. Se asocia con los revolucionarios esmeraldeños del coronel Carlos Concha Torres.

La segunda vez en la que Guayaquil tampoco es el lugar de la acción sucede cuando Alfonso Cortés viaja de vacaciones a la hacienda Gloria invitado por un tío. De lo contrario, toda la labor narrativa se desarrolla en el puerto, en particular en los barrios populares. Es una ciudad donde convergen cosmovisiones, estereotipos y penas inexorables. Pero en *Las cruces sobre el agua* se reflexiona también sobre, la problemática de comunicación, cultura e identidad que se la siente ambigua y cerrada. De esta manera, el tema de la multiculturalidad⁵ adquiere prestancia en la obra y en particular entre los personajes secundarios, tal el caso de Trinidad que siendo oriunda de Daule no ensambla del todo con el estilo de vida del guayaquileño. Igualmente, encontramos una polifonía en los protagonistas principales dado que cada uno de ellos tiene experiencias diferentes y sus reacciones inmediatas frente a un problema serán diversas. No obstante, el núcleo familiar es unido y el uno depende del otro de una manera ejemplar.

Gallegos Lara usa “yo narradores” distintos, cada uno enfatizando más su visión de juez omnisciente o cuasi participante, para que visualicemos mejor ese ambiente de tortura y se justifique con antelación la huelga, ofreciéndonos un fondo social y político contundente que justifica un realismo social de testimonio. Aunque no debemos olvidar que, por más énfasis que se dé a una novela por hacerla que se asemeje a la vida, no deja de ser ficción con tintes reales.⁶

-
5. El multiculturalismo, entre otras cosas, orienta políticas de inmigración que suscitan el impulso cultural de los grupos étnicos presentes en una localidad. Para Ricard Zapata-Borroto, uno de los más conocidos defensores de este tema, su investigación se ciñe a asuntos relacionados a contextos de diversidad.
 6. Tal vez por eso las novelas históricas son tan buscadas y populares, tal el caso de *J'Ac-*

También está presente en la obra un tipo de narrador heterodiegético moralista, por decirlo de alguna manera, ya que con frecuencia da acotaciones u opiniones sobre lo que está informando: “A Alfredo le encantaría ganarle. Los presentes, Nelson, el ombligón, que se paseaba por el patio sin pantalones; Aníbal, el que comía tierra; Lorenzo, el que era dueño de una caja de soldados de plomo” (57).

En las décadas de los 30 y, en particular la de los 40, los intelectuales se dedicaban, a la vuelta de la esquina, a un cosmopolitismo desafiante o a un existencialismo interactivo, el primero con el rigor de Jorge Luis Borges y el segundo con el puño exuberante de Eduardo Mallea. De igual forma, se hacía presente el estilo cubista de Miguel Ángel Asturias o el especialista barroco de lo real maravilloso, Alejo Carpentier. Todos ellos cansados y unos cuantos más, del realismo social, se entretenían más bien en investigaciones hacia nuevos horizontes, para lo que llegaría a ser la nueva narrativa latinoamericana, en particular, con el *boom*. Por todo esto, Isabel Cañelles indica, entre otras cosas, que todo esto “conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido” (1999, 8). A lo que añadiríamos también que la narrativa, cuento o novela son creaciones de arte genuinas basadas, acaso, en hechos históricos o en otras obras cuya exquisitez es obvia y que puede llevar hasta algún tipo de intertextualidad, término acuñado por la filósofa Julia Kristeva que, a la vez, está fundamentado en el concepto de lo “imperativo dialógico” del ruso Mikhail Bajtín.

También agregaría otro narrador interdisciplinario, el que está encargado de participarnos de aquello que mana en el subconsciente, en este caso, de Juan Baldeón: “No conseguía dejar de extrañar a Alfredo. Todos los días, a la hora del almuerzo, había que mandarlo a buscar a la plazuela” (58). Por último, reconocemos la existencia de una especie de narrador-testigo, aquel que deja brotar el diálogo de acuerdo al hablante y, en este caso, podemos escuchar el lenguaje local usado por los protagonistas.

—¿Por qué te demoras tanto? Solo vos eres el que queda vegetreando íngrimo.

—Solo no estoy, sino con mi zuncho.

—¿Acaso el zuncho es gente? (67)

cuse (1898) de Emile Zola que es un alegato en favor del capitán Alfred Dreyfus, en forma de carta abierta al presidente de Francia Félix Faure.

Asimismo, el autor delega en otro narrador omnisciente la indagación de las costumbres, dolores y esperanzas de aquellas gentes. Breves *raccontos*, constantes huidas hacia el pasado de los protagonistas, una especie de *flash-back*, muestran el propósito de Gallegos Lara de condensar la obra, de volverla un reflejo multidimensional de la realidad.

El tiempo literario sigue una cronología y se refiere con precisión a hechos de la infancia y juventud hasta llegar a la madurez de los protagonistas. Existe un par de momentos en los que Gallegos Lara usa la analepsis para que, al que le interese, especule sobre cualquier aspecto de su pasado. En el texto y dentro de su estructura nos colocan en tal posición que nos destapan los acontecimientos que se iban dando para que no perdamos ni un milímetro de su accionar, cuya base es testimonial y se refiere a la mala condición de vida de un pueblo que está adscrito a la miseria y al sufrimiento. Para alcanzar el efecto deseado, el autor acopia aspectos esenciales de una cultura popular: ambiente, escenarios, fonética, léxico, mitos, entre otros, que son los ecos que divagan por la novela.⁷

Gallegos Lara inicia su obra de esta manera: “La calle herbosa, de pocas casas y covachas, y de solares vacíos, no era casi más que un errante de la sabana... El sol se ocultaba... ¿Qué habrá dentro del sol?” (55). Enseguida vienen los diálogos sencillos e indigentes:

—¡Alfredo! ¡Alfredo! ¿A qué horas entras, chico?

—Desde el boquerón sin puertas de un medio de la cerca, su madre lo llamaba. (55)

La descripción telúrica abruma y advertimos que esta obra estará llena de los altos y bajos de un drama único familiar, que es compartido por todos. Parece decir, ya desde un inicio de la novela, que los pobres no van a contar con opciones por la aridez del suelo, por la pobreza que los agobia y por ser una tierra de nadie.

Esta apertura nos trae a la mente el inicio de la famosa novela *Pedro Páramo* (1955): “Vine a Comala porque me dijeron que acá vive mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo” (7). Inicio desalentador y doloroso porque es obvio que padre e hijo no tienen ninguna relación y ese “un tal

7. Estos ingredientes son los que caracterizan al costumbrismo —realismo social— en su esencia misma. Lo que falta indicar son las dos máximas ineludibles de este movimiento literario: “lo nuestro y lo testimonial”.

Pedro Páramo” deshumaniza al punto que se cosifica des-familiarizándose de un concepto importantísimo como es la familia.

Por otra parte, en *Las cruces sobre el agua* hay una presencia fuerte del machismo; la hegemonía del hombre no es cuestionada. En este caso, el énfasis está puesto en la infelicidad de los padres de Alfredo. Finalmente, su madre abandona el hogar.

Con la referencia a la aparición en Guayaquil de la peste bubónica, el autor envía un claro mensaje de que los ricos tienen más oportunidades de salvarse, no así los pobres. Entre líneas se puede vislumbrar también que el necesitado tiene pocas formas de mejorarse y que la educación, aunque es un derecho para todos, es muy difícil que el infortunado la alcance. La otra opción que se presenta es el vandalaje, que ocurre en la misma calle donde viven los protagonistas.

Como se ve, el escenario de esta obra no es alentador ni conduce a un mejoramiento de la sociedad, más bien reafirma el hecho de que el despojado tendrá forzosamente que recurrir a métodos de protesta y violencia como un levantamiento de obreros. Una huelga justificada y legítima, bajo sus enunciados de cambio y mejora, parece su única salida para un trabajador fustigado por todo lado. De una manera sigilosa, los obreros se reúnen.

Joaquín Gallegos Lara, en su afán de que su novela sea auténtica y proselitista, acopia varios componentes necesarios para denunciar la masacre ocurrida por obra de un gobierno insensible al bienestar de las clases empobrecidas y a la ausencia de programas de cambio para su mejoramiento. Usa el lenguaje vernáculo de la Costa y de la Sierra; activa: montuvio y serrano, obviamente con el español y algo del inglés, lo que enriquece la fonética y afianza la identidad pluricultural. A veces, una expresión fuerte y vulgar utilizada en el oficio sirve para dar ánimo al trabajador y hace hincapié en la situación social en la que viven. Subraya, así mismo, la falta de comunicación entre el jefe y los empleados, a la vez que priman las reuniones clandestinas y, por ende, anuncian los albores de una huelga.

En esta obra, por sus líneas corre un mensaje directo del realismo social y cuya misión está basada en la creencia de que usando este medio literario se puede adquirir enfoques diversos de perspectivas que beneficiarían a la sociedad marginada, cohibida por conflictos económicos, políticos y sociales del individuo común ecuatoriano; este acto revolucionario parece indicar el mensaje último en la obra.

Esta existencia rudimentaria de los personajes moldeará sus vidas y buscarán una excusa para que exploten sus desengaños. Armados dentro de las filas opositoras se enfrentarán en contra del ejército que defiende al gobierno del momento. Si esto se encuentra en la superficie fría de la obra, ¿asumimos que, por ello, se anula el concepto del arte por el arte?⁸

Sin embargo, una cosa queda clara: el Grupo de Guayaquil, por lo menos, al referirse a este concepto, lo catalogaba como un sentimiento burgués caduco. Para estos escritores, la validez del arte radica en que debe ser afín a la lucha social.

Las cruces sobre el agua, novela de la década de los cuarenta, es una obra ecuatoriana importante, que es cada vez más reconocida, en particular por referirse a una gesta ecuatoriana de proporciones continentales —se sale, de alguna manera del realismo social local y se proyecta hacia una hazaña socialista continental— pese a que muchos de los protagonistas de la huelga eran en realidad artesanos. Esta novela es una tarea realista social, también urbana por su accionar ciudadano.

El estilo usado en ella es accesible y no tiene los cambios introducidos en las grandes novelas de Estados Unidos o Europa. El *fluir* de la conciencia, por ejemplo, vigente ya por algún tiempo y utilizado por William Faulkner, James Joyce y Virginia Woolf —que lo consideraron como un juego y que intenta capturar de manera realista la forma de pensar de un personaje— o también denominado monólogo interior no es empleado por Joaquín Gallegos Lara.

Jorge Enrique Adoum, otra vez, nos informa que “quizás... por ser una de las primeras obras de ambiente urbano en el Ecuador sus personajes populares tienen debilidades y errores, a veces son injustos, a veces grandes... (45-6).

Benjamín Carrión señala que es: “Novela grande y gran novela a la par; tipificación certera y valiente de las clases sociales; poesía surgente de

8. La teoría del “arte por el arte” se desarrolló durante los primeros años del siglo XIX en Francia y en Inglaterra y se centra en la afirmación del arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos, sean estos científicos, económicos, morales o políticos. Asimismo, es una forma de emitir descripciones, espacios, hechos ficticios o reales, historias, imágenes, sentimientos, etc.; valiéndose de la creatividad, de la imaginación, del uso artístico del lenguaje y con un propósito y sentido estético. También el parnasianismo literario preconizaba el arte por el arte en particular dentro de la poesía.

situaciones, paisajes y caracteres, y sobre todo un gran calor de humanidad...” (Gallegos Lara, 31).

Por otro lado, Miguel Donoso Pareja opina que por “su visión totalizadora, *Las cruces sobre el agua* es, en gran medida, la novela de Guayaquil ... [a la vez que] la propia organización del discurso novelístico... le da autonomía y especificidad, convierte en materia literaria al referente real... (24-5).

El lanzamiento y el flotar de las cruces sobre el agua, en sí, es un indicador que los habitantes de la comarca ven esperanzador este acto que contrasta con la corrupción, la injusticia y la pobreza. La novela se ha convertido en un palimpsesto de compromiso social, a la vez que puede ser abordada, además de la literaria, desde disciplinas heterogéneas: la antropología, la historia o la sociología. Digno de encomio es la posición de verosimilitud que emplea Joaquín Gallegos Lara en *Las cruces sobre el agua* y el dramático y poético final: “más allá de canoas y barcas, Alfonso vio recostarse... un grupo de negras cruces ... Eran altas... Las ceñían coronas de... moradas flores... que se consagra a los difuntos. A su alrededor, el agua se hacía claridad líquida, pareciendo querer serles aureola... Quizá esas cruces era la última esperanza del pueblo ecuatoriano (Gallegos Lara, 287-8). ❖

Lista de referencias

- Adoum, Jorge Enrique. 2010. “*Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara”. *Revista Rocinante*: 44-7.
- Aguiar Monsalve, Luis A. 2013. *Breve historia y crítica de los movimientos literarios de Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo en la narrativa*. Quito: Editorial Ecuador.
- Cañelles, Isabel. 1999. *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Donoso Pareja, Miguel. 1990. “Estudio introductorio”. En Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*. Quito: Libresa.
- Espinosa, Carlos. 2010. *Historia del Ecuador. En contexto regional y global*. Barcelona: Lexus Editores.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1990. *Las cruces sobre el agua*. Quito: Libresa.
- Menton, Seymour. 1992. *El cuento hispanoamericano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pazmiño Vásquez, Carlos, y Carlos Martínez. 2016. “Entre el cinismo y la contemplación: a 94 años del 15 de noviembre de 1922”. 21 de noviembre. *Rebelión*.
- Paz y Miño Cepeda, Juan. “Ecuador: la huelga del 15 de noviembre de 1922”. *Historia y Presente*. 15 de noviembre. <https://www.historiaypresente.com/1795-2/>.
- Rulfo, Juan. 1969. *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Varios. 2007. *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la república, 1925-1960 (primera parte)*. Vol. 5, coordinado por Jorge Dávila Vázquez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.

DE LA ESCENA

contemporánea

**Mosaico para hacerse una curandera-sanadora:
orígenes, saberes y prácticas desde el conocimiento
situado***

*Mosaic for Becoming a Woman Healer: Origins, Knowledges and
Practices from Situated Knowledge*

ALEJANDRA MILENA VALENCIA GONZÁLEZ

Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia
alejandra.valencia@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-1517-2177>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.8>

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



- * Esta reflexión hace parte de algunas preguntas, lecturas y encuentros con mujeres en el desarrollo de mi tesis: “Las brujas y las diosas. Prácticas de mujeres curanderas-sanadoras en contextos de violencia-despojo en Colombia”, enfocada en las prácticas de mujeres indígenas, afrodescendientes y campesinas-populares en medio de las violencias-despojos epistémicas, simbólicas, culturales y político-sociales. Trabajo adelantado en el marco de mi formación doctoral en estudios culturales latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

RESUMEN

Las mujeres curanderas-sanadoras a lo largo de la historia han cultivado conocimientos sobre ciclos de la vida, uso de las plantas y conexión con el mundo espiritual como modos de pervivencia. Sin embargo, la ciencia y la iglesia amparadas en el patriarcado las han desprestigiado y perseguido como brujas y supersticiosas. Pese a esto, ellas mantienen la resistencia ante el poder sobre sus cuerpos, afectos, emociones y conocimientos propios. Belisa es una de estas mujeres que mantiene su práctica de curación-sanación pese a las múltiples formas de violencia, por eso sostiene que el perdón y la consciencia son vías para sanarse a sí misma y a los demás. Su vida invita a la reflexión sobre la justicia epistémica.

PALABRAS CLAVE: Mujeres curanderas, brujas, saberes populares, conocimiento situado, justicia epistémica.

ABSTRACT

Women healers throughout history have cultivated knowledge about life-cycles, use of plants and connection with the spiritual world as ways of survival. However, science and the church, protected by the patriarchy, have discredited and persecuted them as witches and superstitious. Despite this, they continue to resist others' power over their bodies, their emotions and their own knowledge. Belisa is one of these women who maintains her healing practice in the face of multiple forms of violence. She holds a firm belief that forgiveness and awareness are the paths to heal herself and others. Her life invites reflection on epistemic justice.

KEYWORDS: Women Healers, Witches, Traditional Knowledge, Situated Knowledge, Epistemic Justice.

INTRODUCCIÓN

LOS MOSAICOS SON imágenes hechas de pequeñas piezas —teslas—¹ que por el diseño, material diverso y capacidad de integración se constituyen en obras de arte. También han guardado historias visuales de sociedades, mitos, rituales, cosechas y naturaleza, etc., a través de los tiempos. Desde Mesopotamia hasta Abya Yala se extendieron para dejar huellas que en el presente nos permiten leer algunos hechos del pasado. Por su sentido de unir y contar algo, el mosaico permite ensamblar las piezas de este texto con un sentido: dar cuenta de cómo una mujer, campesina popular, en su trayectoria de vida se vuelve curandera-sanadora.

-
1. Piezas de piedras, vidrio, cerámica, barro que se disponen de manera geométrica y se unen con un pegamento de yeso, cal, arcilla o cemento y conforman una obra de arte, el mosaico.

La disposición de las piezas da pistas de la conexión entre los orígenes de las mujeres en las prácticas de curación-sanación con la vida de Belisa,² una mujer curandera-sanadora que ha sido señalada de bruja como otras mujeres a lo largo de la historia. Ella se conecta con las fuerzas espirituales de las plantas como lo hacen las curanderas indígenas o afrodescendientes. Igualmente, hace de estos saberes y prácticas una reconfiguración cultural en su mestizaje campesino popular.

Belisa ha sido conducida por algunas circunstancias adversas y por sus propias decisiones al camino de la sanación y del “despertar a la sabiduría”, como suele llamarlo. Desde niña en las lejanas montañas del occidente antioqueño veía cómo su madre resolvía con las plantas las necesidades de salud de todos. Después, cuando era una madre joven activó su potencial de sanación ante la necesidad de curar a su hijo enfermo.

Asimismo, con el transcurrir de los años llegaron a ella el tabaco y el yagé por las búsquedas de su propia sanación. Luego, se integraron a su mundo los *orishas* por la enseñanza de un paciente agradecido quien la consultó en algún momento. En esta curandera-sanadora y, a través de ella, las matrices culturales propias como modelos de organización sustentados en civilizaciones milenarias con cosmogonías y memorias de la naturaleza confluyen en un conocimiento situado, que puede entenderse como una composición intercultural en la que se dinamizan resistencias, sensibilidades y luchas.

ORÍGENES, PERSECUCIONES Y DIVERSIDADES DE LAS MUJERES CURANDERAS-SANADORAS

Las mujeres han estado a lo largo de los siglos asociadas a los procesos de sanación y cuidado de sus pueblos por la necesidad fundamental humana de asegurar la continuidad de la vida, mediante la distribución de tareas de sobrevivencia. Así, en un comienzo de la organización de las sociedades, la división de tareas por sexo se hizo necesaria. De manera preponderante, tareas como la caza, la pesca y la guerra fueron ejecutadas por los hombres. Mientras

-
2. Acojo las consideraciones éticas de investigación y el principio de respeto por la persona y palabra de Belisa, por ello cuento con su consentimiento para el uso con fines académicos de su nombre y la información registrada en las entrevistas, observaciones, conversaciones y fotografías registradas desde agosto hasta septiembre de 2022.

que las prácticas rituales, como símbolo de fecundidad, fueron abanderadas por las mujeres.

Las mujeres participaron en los sistemas médicos populares fueron precursoras de la medicina alopática. Se desempeñaron como enfermeras, farmacéuticas, alquimistas, comadronas, consejeras, entre otras actividades que proporcionaban una estabilidad esencial para la pervivencia de sus comunidades (Rodríguez, Da Costa y Pasero 2021, 137). No obstante, siendo portadoras del saber ancestral y de la alquimia que les confería poder a las mujeres para realizar ritos, cultos y ceremonias en los ciclos de la naturaleza, representaron una amenaza al poder espiritual de la iglesia y de la medicina en la Edad Media. Ambas instituciones amparadas en el patriarcado y la idea de impulsar el capitalismo primario se unieron en la caza de brujas: buscaron la domesticación de la mujer, el disciplinamiento de su cuerpo y la subordinación a los hombres (Federici 2010, 156-64).

Para entonces, el clero incorporó la creencia de que las mujeres sabedoras eran súcubos dotadas de poderes maléficos. En consecuencia, produjo en la población una desconfianza generalizada por aquella mujer que otrora los sanaba. De igual forma promovieron y consolidaron un odio por lo femenino, puesto que “dicha fe afirmaba que la maldad de las mujeres era parte de su naturaleza” (Acosta y González 2017, 67-70). A su vez, la ciencia con su idea de avanzar hacia la modernidad del conocimiento encauzó un discurso en el que detallaba lo amenazante de las prácticas de las brujas y la afectación mental de estas mujeres, a quienes señaló de desquiciadas, neuróticas, psicóticas, farsantes y timadoras.

Tanto las representaciones de la iglesia como de la ciencia sobre los saberes y prácticas de las mujeres que sabían se propagaron de Europa hacia Abya Yala con la colonización. Período en el cual asociaron las prácticas de curación y sanación de indígenas y afrodescendientes con la persecución demoníaca que se daba en Europa. La diversidad encontrada en el “nuevo continente” superaba los marcos reglamentarios que traían de Europa, por lo que hicieron modificaciones a sus leyes inquisitoriales para concretar los castigos de prisión o muerte.

Por esta vía, determinaron que los rituales de paso, fiestas y prácticas mágicas de los indígenas se tratarían como brujería de indio. Asimismo, aquellas prácticas asociadas a supersticiones de lo que pasaba con los cuerpos, las cosechas, los animales, etc., serían asignadas a la brujería de origen africana o española (Lux-Martelo 2005, 46). Con estas herencias instauradas fueron

sacrificadas muchas mujeres que sabían de los ciclos de la naturaleza, de la reproducción de la vida, del uso de plantas como medicinas, de los rituales; mientras que otras tantas hicieron algunos ajustes para mimetizar sus saberes y mantener las prácticas de curación, sanación y cuidado de acuerdo con los contextos y cosmovisiones particulares.

Aunque es mucho más amplia la descripción histórica y la gama de saberes y prácticas de curación y sanación ejercidas por las mujeres indígenas y afrodescendientes, mi interés es mantener un hilo común con el uso de las plantas y la mediación espiritual. Tal decisión tiene asiento en la conformación de un tejido de continuidad que persiste en el tiempo y que llega a configurar los saberes mestizos en mujeres campesinas populares de las que hace parte Belisa, la curandera-sanadora que nos trae su historia en este texto.

Los pueblos indígenas han enarbolado un principio de unidad relacional con la Madre Tierra y el mundo espiritual. Entienden esto en un espiral, en la cual el ser humano es una parte con el todo. En estos pueblos las mujeres cumplen unos roles fundamentales de cohesión comunitaria entre los que están las dedicaciones a las prácticas de sanación con plantas y de mediaciones espirituales. Por ejemplo, cuando usan plantas se conectan con sus espíritus y la fuerza mística de estos para que operen en sus pacientes o territorios. En otros casos, han desarrollado capacidades de conexión con el mundo espiritual por medio de sueños, visiones y revelaciones de los que obtienen información para sus prácticas curanderiles (Martínez y Halbmayer 2020, 27).

En cuanto a las mujeres afrodescendientes, han mantenido sus conocimientos entrelazados a sus ancestros y a la diáspora que produjo una reconstitución cultural sincrética de vínculo con aquel origen, aquí en el “nuevo mundo”. Entre ellas está presente el uso de las plantas en sus curanderas: remedieras y yerbateras al hacer preparaciones de bebidas, emplastos, baños, etc. Igualmente, hay algunas que se enfocan en la dimensión espiritual y sanan con rezos, secretos o prácticas de adivinación (Díaz 2005, 31-2; López et al. 2011, 293; Araujo, Bermúdez y Vega 2018, 118).

Más allá de la especificidad étnica —indígena o afrodescendiente—, los saberes y las prácticas de curación y sanación parecen tener vida propia que los modifica, adecua y entrama cultural y territorialmente. Por eso, no solo hay algunas similitudes en las matrices culturales indígenas y afrodescendientes, sino que estas perviven en los saberes y prácticas de las mujeres mestizas, campesinas populares. Debido a que en ellas se concreta la coexistencia indígena, afrodescendiente e hispana que ha producido una mezcla, una hibridación o,

mejor dicho, una síntesis de un mestizaje de saberes y prácticas (Aguirre-Beltrán 1992).

Si bien estos elementos van dando una idea de la continuidad entre saberes y de las líneas borrosas entre unos y otros, la discusión es incipiente y reclama mucho más trabajo al respecto. Incluso porque algunos consideran que tomar los saberes y las prácticas de fuentes originarias donde se producen y llevarlas a otros contextos supone vaciarlas de sentido (Rodríguez, Da Costa y Pasero 2021, 145). Esto puede ponerse en discusión a la luz del conocimiento situado o encarnado como expresión posible de las epistemes subalternizadas en las que tienen lugar lo indígena, afrodescendiente y campesino popular.

Asimismo, los saberes y prácticas de curación y sanación que toman forma en las mujeres mestizas, campesinas populares, son producciones epistémicas “otras”. Se dan desde esa corporeidad móvil que está en un lugar y en un cuerpo que es a la vez una composición histórica, cultural y biológica de diversas fuentes que conllevan a su mestizaje. También, en el caso de las mujeres campesinas populares, lo ancestral se diluye, pero se mantiene en los cruces, mezclas e influencias que las han conformado.

Por tanto, el conocimiento situado como política de posición, posicionamiento y situación, construye conocimiento desde la parcialidad de quienes son como hibridación si se quiere (Nardini 2014, 21). Dicho conocimiento encuentra sustento en las epistemologías fronterizas en las que Gloria Anzaldúa (1999, 133-51) construye su propuesta de mestizaje consciente en las que toma su historia, experiencia e identidad como sujeto móvil entre fronteras territoriales —Estados Unidos y México— y culturales —norteamericana y latina—; es decir que no se sitúa en un lado y borra el otro. Sino que se reconoce parte de ambos territorios y universos simbólicos. Dicho asunto mantiene mi relación con este trabajo y fundamentalmente con las mujeres curanderas-sanadoras. Asimismo, creo importante los aportes de la justicia epistémica en la que se asume la diversidad de otros modos legítimos de generar conocimiento y prácticas desde miradas plurales (Santos 2010, 43-9), tal como acontece en el conocimiento generado por mujeres curanderas y sanadoras desde tiempos remotos y en particular el de Belisa.

En esta urdimbre, tanto la historia como las diversas miradas de las mujeres en sus prácticas curanderiles permiten evidenciar ejercicios de poder, de violencias, negaciones y despojos. Asimismo, aparecen algunos elementos que interpelan necesariamente una interculturalidad de otro modo para superar subordinaciones de un saber sobre el otro, de una cultura sobre otra, de un

sujeto sobre otro. En este sentido, ofrece pistas rastrear la interculturalidad crítica en términos del cómo la diferencia colonial se expresa en las experiencias de subordinación de estas mujeres (Walsh 2007, 48).

Ahora bien, en lo que vengo señalando con el ánimo de construir un mosaico de una curandera-sanadora, cabe hacer una acotación y es el porqué de nombrarlas así. Por lo cual hice un ejercicio de lo que es curar y sanar. Igualmente, con las mujeres en sus diferentes roles y entendimientos ante la variedad de nombres: abuelas, mayores, sabias, sabedoras, curanderas, yerbateras, matronas, hueseras, sobanderas, remedieras, entre otras tantas. Sin el ánimo de atrapar sus identidades particulares elijo nombrarlas curanderas-sanadoras.

Curanderas-sanadoras como continuidad que encuentro entre la curación y la sanación que subyace a sus prácticas, en las que la noción de curación supera su significado de retorno a la salud dado por la medicina alopática, debido a que tanto el ser humano como la salud son mucho más que su expresión biológica. Aunque la medicina popular y el chamanismo hacen uso de la curación en un marco explicativo más amplio, porque no se limita al cuerpo biológica (Schwartz 1991, 324; Menéndez 1994, 73).

Por su parte, la sanación puede entenderse como un asunto holístico o multidimensional para llegar a la armonía de las relaciones personales —del cuerpo, la mente y el espíritu— con los demás y con el ambiente (Bohórquez-Castellanos 2019, 139). Tal asunto tampoco se romantiza, pues está mediado por ejercicios de poder en las relaciones de quienes participan de la práctica —sabedora y paciente—. Tradiciones milenarias como el budismo zen y las cosmovisiones de pueblos indígenas y de comunidades afrodescendientes de Latinoamérica la tienen incorporada como una relación íntima corpo-espiritual.

Por las diferencias y complementariedades de curación y sanación, considero la curación-sanación en continuidad como un proceso interrelacional de fuerzas creadoras y de transformación visibles y no visibles, que integran el cuerpo-mente-espíritu en su dimensión individual y colectiva. Además, proponen una relación respetuosa y dialógica de tú a tú, entre el ser humano con la naturaleza, sus elementos y el mundo espiritual. De tal forma irrumpe con la lógica normada antropocéntrica y le imprime un carácter político y de poder afirmativo en pro de la vida.

LAS PIEZAS QUE COMPONENTEN LA VIDA DE BELISA, LA MUJER CURANDERA-SANADORA³

Conocí a Belisa por medio de un amigo, Kike, hombre dedicado a los saberes botánicos, lectura del tarot y guía de ceremonias de yagé, quien me contó que algunas de las mujeres que frecuentaban sus ceremonias “estaban muy empoderadas de sus trabajos de magia”. Me dijo: “mi querida amiga, hay una brujieta tabaquera que tiene un altar a los *orishas*”. Le manifesté mi interés en conocerla y Kike resolvió prontamente la visita a Belisa en el barrio La Cruz, uno de los barrios periféricos de crecimiento marginal en la Comuna 3, Manrique, de la Zona Nororiental, de la ciudad de Medellín.

La Cruz cuenta con una población cercana a los 9600 habitantes, en su mayoría personas “sin techo” y desplazados de diferentes regiones del país. Las viviendas se construyen de manera irregular con madera, plástico, zinc y tierra. En este barrio confluyen “desplazamientos forzados, falta de vivienda, carencia de servicios básicos, desempleo y condiciones de extrema pobreza” (Pérez et al. 2014, 142-3). A lo largo de su historia los habitantes han sufrido deslizamientos de tierra, hacinamiento, inseguridad, presencia de grupos delincuenciales que controlan el tráfico de drogas y extorsiones a pequeños comercios.

Asimismo, el acceso al barrio es complejo porque solo hay una vía que es estrecha e inclinada por la que hay un alto tráfico vehicular por la densidad poblacional del sector. Aunque hay avances en diferentes frentes, todavía se requieren inversiones para mejorar la calidad de vida en general. Asunto que está en el horizonte de lucha y reivindicación de los habitantes de este sector.

En este sector marginado de la ciudad, Belisa ha concretado su misión de dedicarse a las prácticas curanderiles no sin antes transitar por un proceso iniciático que se ha dado en su trayectoria de vida. Sus primeros años en la zona rural dispersa del Frontino campesino; la vivencia familiar de múltiples violencias; los códigos de silencio, escucha y observación que se han vuelto herramientas en su trabajo curanderil; los amores, desamores; aciertos y desaciertos son piezas claves de su caminar para hacerse curandera-sanadora. Ella recoge la herencia de su madre con el uso de plantas para sanar a su familia.

-
3. Todos los fragmentos testimoniales de su vida son la compilación de las entrevistas personales con María Belisa Padierna (Padierna 2022, entrevista personal) y los paréntesis son personales. En el escrito no recurro a las citas parentéticas de las entrevistas por esta salvedad.

Toma las enseñanzas del yagé —brebaje amazónico de tipo enteógeno que se toma en el marco del ritual—, que le habla y muestra. Asimismo, incluye su altar de *orishas* que llegaron por un amigo. La generosa mujer que comparte su proceso y práctica sonríe al expresar: “yo lo que quiero es aprender más y que yo le pueda pasar a usted las manos así y que usted se sane”.

Belisa y su altar



Fuente: Fotografía de María, archivo Belisa Padierna, septiembre de 2022.

LAS INFLUENCIAS DEL CONTEXTO DE MONTAÑA DE SUS PADRES Y HERMANOS

Belisa nació y vivió hasta su adolescencia con sus padres y hermanos en una vereda lejana de Frontino, un municipio del occidente antioqueños que ha sido emblemático en el conflicto armado de Colombia. Su privilegiada ubicación geográfica lo sitúa en un corredor de salida al océano Pacífico, por lo que es altamente perseguido. Aunque Belisa no precisa la vereda en la que

vivía, destaca la lejanía de la cabecera municipal: “Nosotros vivíamos por los lados de Frontino [...] y de mi casa coger el carro eran tres horas por el monte. Era un camino rial que llama uno, quedaba lejísimos, muy lejos”. Precisamente por ser un lugar distante de la zona urbana, también era de presencia guerrillera. Cuenta al respecto:

Nosotros vivimos mucho tiempo con la guerrilla, pero en ese entonces, y me imagino que ahora, la guerrilla utilizaba como muchas estrategias. O sea, lo enredaban a uno, porque como uno es analfabeta y todo eso, uno no entiende muchas cosas.

Sin embargo, su familia mantenía unos códigos para la convivencia que les permitía moverse con relativa tranquilidad, porque actuaban de manera “neutral” con los actores armados que llegaban. Los saludaban, los recibían, conversaban y nunca decían nada que los situara en riesgo. “Ellos [papá y mamá] siempre nos decían: ustedes no ven, ni escuchan nada, entonces nosotros no veíamos, ni escuchábamos nada”. Dicho aprendizaje se incorporó a la vida de Belisa y la acompaña hoy en sus prácticas.

En su familia compuesta por padre, madre y 12 hermanos mantuvo la sensación de no encajar “porque no se podía hablar, ni la opinión de nosotros contaba”, por eso Belisa decidió no hablar y obedecer. Para entonces se enteró que era hija de una de sus hermanas y no de la mujer que reconocía como mamá. Ella era hija del incesto entre su padre y su hermana: “Mira, mi historia [...] hay un vacío porque mi madre, la que yo conocí como madre, no es mi madre biológica. Yo provengo de una hermana mía. [...] mi padre abusó de ella, y ella quedó embarazada”.

Este suceso le dejó una huella en el alma que la acompaña en su propio proceso de sanarse. Todavía Belisa espera un encuentro con su madre biológica para conversar de su origen y aunque la reencontró en La Cruz, no hubo conversación del asunto, así, una vez más la vida le mostraba que no siempre la vida es como se espera.

Con su padre no encontró caminos para comunicarse y cada vez que lo veía sentía un terror paralizante y esa sensación tuvo sentido al enterarse de su origen. Al respecto expresa: “cuando yo ya me enteré la historia de dónde la procedencia mía, ya entendí por qué el rechazo hacia él”. Un rechazo que surgía desde sus entrañas y que logró matizar manteniendo todo a tiempo por evitarse el dolor de los castigos, tanto así que: “Yo prefería que mamá me diera dos o tres pelas porque yo sabía que era con una manila y no con un palo”.

Por el contrario, con su madre “de crianza” tuvo una relación estrecha y extraña, tampoco primaba la expresión de sentimientos. Belisa dice: “ella me daba rejo porque sí, me daba rejo porque no”, pero ella disfrutaba sentirla cerca: “no había comunicación, pero siempre estábamos juntas, siempre. Mamá, vámonos por leña, vámonos por esto. Así ella lo que trajera fuera un palito, pero yo estaba feliz que ella estaba ahí. Es como lo más hermoso”. Esta madre inspiraba su aprendizaje por las plantas, fue su primera maestra al resolver las necesidades de salud de su familia y eso era un motivo de admiración para Belisa:

Yo veía a mi mamá que ella hacía baños, hacía bebidas [...] ella no buscaba al médico. No sé si ella de pronto vendría de alguna comunidad de curacas, pero ella sí manejaba mucho las plantas, porque nosotros vivíamos muy lejos de la ciudad. El pueblo era montañoso, entonces si a uno le daba fiebre, ella le echaba baños; o le daba vómitos, ella traía la planta. A uno le daba dolor de cabeza, entonces uno iba como ejerciendo esa situación.

Su madre la acompañó en muchos momentos vitales, menos en su matrimonio porque no estaba de acuerdo, Belisa tenía solo 17 años. Luego de estar casada, recuerda que su esposo se fue de la casa a otra ciudad, por eso Belisa decidió buscarlo y traerlo de regreso. Para entonces su madre le dijo: “mija, no se vaya de su casa que el hombre vuelve a su casa”, pero ella no escuchó el consejo y se fue. Nunca pensó que sería la última vez que la vería, porque cuando regresó su madre ya había muerto. Con sus hermanos no construyó una relación significativa porque no les enseñaron a ser unidos y ayudarse. Tanto así que hoy en día solo mantiene comunicación con uno de ellos.

LOS ENCUENTROS/DESENCUENTROS CON SUS PAREJAS Y EL AMOR POR SUS HIJOS

Otro momento significativo para Belisa tiene que ver con sus parejas, inicialmente su esposo y luego el padre de su última hija. Su matrimonio como escape a la vida familiar lo recuerda así: “De hecho, cuando yo me casé, no, yo le dije a mamá: yo me caso, pero me caso por salirme, pero yo a él no lo quiero, quiero es salirme de la casa porque yo no quiero seguir esta vida”. Pero, con el tiempo el amor llegó y mantuvieron una relación por 15 años de la que

nacieron tres de sus cuatro hijos —dos hombres y una mujer—, hoy adultos, cada uno con su vida independiente.

Durante los primeros años del matrimonio su esposo “no la dejaba trabajar”, él le insistía que ella tenía todo y no necesitaba nada. Luego empezó a trabajar y juntos fundaron una fábrica de confecciones que hacía trabajos para empresas. Por esta vía consiguieron casas y mejoraron sus condiciones de vida. Sin embargo, su suerte fue pasajera y la empresa quebró. También su matrimonio atravesaba por situaciones difíciles que llevaron a Belisa a dejar todo e irse con sus hijos.

El amor no fue suficiente y su esposo empezó a consumir drogas hasta perderse en el bazuco (residuo de mala calidad de la cocaína) y “dañó el hogar”. Tanta ventaja tomó este asunto que hubo un momento en el que Belisa se preguntó por el futuro de sus hijos e imaginó lo que les podía pasar. Ella no quería ver a sus hijos en ese panorama, por eso sola se dedicó a la crianza, el cuidado y la manutención de su propia familia, dice: “para mí fue algo muy duro, algo muy bravo, dónde a mí me tocó elegir dos amores que se amaban de verdad, para poder salvar tres”.

Con el tiempo vivieron hambre y necesidades por lo que su hijo mayor se retiró de estudiar y se puso a trabajar para ayudar al sustento familiar. Ella trabajaba en costuras, pero, a veces, se complicaban las cosas y no alcanzaba ni siquiera para alimentar a sus hijos. Pasados unos años conoció a su segundo compañero, el padre de su última hija, “la niña”. De este amor me habló poco, simplemente me dijo que no se entendieron y que cuando decidió irse a vivir a La Cruz se distanciaron, aunque mantienen comunicación porque “él le ayuda a la niña”.

Belisa ha tenido otras relaciones de pareja ubicadas en otro plano que no desplaza sus intereses y gustos, porque ahora se ha dedicado más a ella y a la construcción de lo que sueña: dedicarse a la sanación. Sus “amores” la han llevado a resignificar sus relaciones, así como a pasar de la dependencia y sumisión hacia la autodeterminación y libertad. Ahora Belisa considera que ha superado esa etapa del sometimiento porque ella trabaja para ganarse la vida.

Ahora dice que lo mejor que le ha pasado son sus hijos. Los tres mayores tienen 34, 30 y 29 años respectivamente y la niña con quien vive tiene 12 años. Los mayores tienen sus propias familias, incluso ya es abuela y mantiene una relación “bonita con ellos”, aunque recuerda que esto es fruto de las adversidades y carencias vividas en el pasado. Durante las épocas de hambre,

desesperanza y desesperación estuvo acompañada por la premisa de sacar adelante a sus hijos.

Me cuenta que hubo un momento en el que todo se cerró y no tenía para pagar el arriendo, ni para suplir las necesidades de estudio de sus hijos, mucho menos para comer. Belisa lloraba y sentía su vida miserable y sin salida. En uno de esos días una compañera de trabajo la invitó a salir a lo que Belisa respondió:

con llanto en mis ojos le dije: lo que usted me va a dar en pasajes regálame para yo comprar comida, le dije yo. Entonces ella volvió y me dijo: arréglate que Dios es grande y mañana veremos. Sí Dios existiera yo no estoy como estaba [...] porque yo no he sido mala hija, yo no he sido mala esposa, yo no he sido mala mamá. Yo no he matado ningún cura, y no tengo por qué estar como estoy.

No fueron fáciles aquellos tiempos, la desesperación, la búsqueda de posibilidades y la necesidad de sacar adelante a sus hijos la obligaban a seguir. Algunas veces sus fuerzas no le daban para más dolores del alma y del cuerpo, por eso sentía desfallecer. En este tiempo de adversidades la rondaban las preguntas de ¿qué hacer? La desesperanza ante el empobrecimiento la llevaron a considerar terminar con su vida y la de sus hijos para no sentir más hambre, más llanto y más dolor. Belisa abre su corazón y comparte la huella de aquel suceso que le permitió recupear su confianza en Dios:

llegaron otros momentos donde yo pensé en suicidarme con mis hijos, yo lo saqué [veneno] a ellos así, y yo miraba y yo decía: ¿a cuál le doy primero?, ¿cuál esto?, ¿cómo se lo doy?, ¿qué tanto? Ellos me decían: mamá qué tiene y yo: ¡no, nada mi amor, no tengo nada! Pero nos vamos a tomar una cosita para acostarnos. ¡Ah, bueno, gracias! De pronto como que me llegó una lucecita y yo dije: ¿y qué tal si yo les doy a ellos y ellos se mueren, y yo no? No Padre, yo no voy a hacer esto. Yo los abracé y ellos: mamá qué tiene y yo, ¡no..., nada mi amor!

Pasados los años y tomando distancia de lo que vivió considera que le faltó entonces más presencia de Dios, dice: “Dios sí estaba, sino que yo nunca lo llamé” igual que conocimiento como el que ahora ostenta. Empero el tiempo la llevó a las búsquedas de su propia sanación a lo que llama “el despertar de la sabiduría” y allí encontró esta fuente de saber para cerrar este ciclo. Dice que reunió a sus hijos y les pidió perdón por aquel momento, lo que se convir-

tió en un proceso de autosanación que necesitaba Belisa. Sus hijos abrazaron su perdón y entendieron el sufrimiento por el que estaba pasando en aquel entonces.

Este, entre otros momentos de tensión y aprendizajes pasados por su corazón de madre, la han conducido a mantener unos vínculos fuertes con sus hijos. Se acompañan mutuamente en medio de sus diferencias. Ella como madre les ayuda en lo que puede, igual que sus hijos a ella y a su hija menor. Al recordar lo que ha vivido con sus hijos, Belisa sonríe, suspira con orgullo maternal y agradece por quienes son, después de tanto dolor.

SU CASA Y TEMPLO EN LA CRUZ

La llegada a Manrique La Cruz marcó la liberación de lo que considera ataduras para dedicarse a su hacer como curandera-sanadora. Ella años atrás había comprado un lote en este barrio, pero no pensó en vivir en él porque le tenía miedo. Sin embargo, sus caminos se fueron cerrando y le indicaban que esa era la opción. Tanto así que sus hijos mediaron para llevarla a pensar que esa sería la mejor opción puesto que de diferentes casas arrendadas la echaban por “tabaquir”. Fue entonces cuando su hija, la menor de los tres mayores como le dice, le movió las fibras para alzar el vuelo:

se me fueron cerrando las puertas y se me fueron cerrando las puertas. Yo pagaba arriendo y una vez la niña menor me mandó un audio por ahí de 20 minutos más o menos y ella me dijo cantidad de cosas, pero esas cosas me llegaron al alma. Yo lo escuché por ahí 50 veces y 50 veces lloré de ver las palabras que ella me decía. Me decía: Ma', a usted le gusta tabaquir, a usted la echan de las casas por el tabaco, a usted esto, a usted le gusta su sanación. Váyase para su casa, organícese, nosotros allá la vamos a apoyar [...] pero viva tranquila.

Allí en Manrique La Cruz, recibió ayuda de varias personas que se unieron para levantar su casa. Unos aportaron unas cosas y otros otras. Belisa no tenía nada y según sus palabras “aparecieron ángeles” que se solidarizaron con su sueño, con su misión y su opción de vida para dedicarse a la “magia”. Poco a poco con los arreglos hizo de este lugar su hogar en el que manifiesta sentirse feliz. Allí está el espacio donde reposa su altar de sanación “Portal guerreros de luz y sanación” en el que realiza sus prácticas mágicas y atiende

a sus pacientes. Por todo esto, sus horizontes se han ampliado y ahora atesora el anhelo de “hacer una casa, de organizar bien el altar, de hacer una estantería bien bacana para ponerlos a ellos [sus deidades]. De dejar este lugarcito para sanación, y esa es mi meta ahorita”.

PASOS DE BELISA, LA CURANDERA-SANADORA PARA AFIRMARSE SABIA

Indudablemente el camino de Belisa está atravesado por la observación y la escucha como herramientas para agudizar su intuición. Allí desde esa pulsión interior estaba el llamado a creer en ella, en lo que hacía y decía. Un momento central que la llevó a este camino de magia tuvo que ver con la enfermedad de uno de sus hijos. Por aquellos tiempos, las condiciones de empobrecimiento la tenían cercada. Entonces, el “despertar de su magia” se hizo por necesidad y profundo amor a su hijo. Al respecto dice:

Yo vine a tener el despertar de la magia a medida que fui como avanzando y las necesidades como dices tú se fueron acumulando. Entonces, yo sanaba sin saber. Porque mi hijo cualquier día se enfermó y yo no tenía denario [...] Entonces yo me recosté en la cama y yo dije: ¡Padre, ¿yo qué hago?, no tengo forma de nada, recordé un pedacito en la Biblia que dice: de solo pan no vive el hombre. Entonces yo dije: si de solo pan no vive el hombre, de solo medicina tampoco.

Me paré y herví medio vasito de agua, y le eché la bendición; le recé un Padre Nuestro, le pedí a mi Padre y se lo entibié, ya se lo enfrié, se lo di [...] Se lo tomó y empecé a sobarle la pancita, y eso fue como un antídoto.

Este proceso iniciático motivado por la necesidad despertó en ella la inquietud por sanar y hacer cosas para ayudar a otros. Asimismo, le otorgó la confianza para seguir los pasos entre dudas y atrevimientos al ofrecer sus servicios de curación-sanación. Luego llegó a su vida el tabaco, una vez se lo ofrecieron y sintió una particular conexión con él. Este “abuelito” como suele llamarlo es un elemento y elemental clave en su práctica curanderil. Ella siente que el “abuelito tabaco” le enseña cómo hacer sus sanaciones y le va mostrando el camino para que cada persona que toque quede limpia:

Mira, yo el abuelito tabaco trabajo con él porque nos aprendimos como a conocernos mucho ¿cierto?, y me gusta decirte a ti: ¡ve! esto significa esto

¿cierto?, esto quiere decir. Pero en sí yo no necesito ni un tabaco, ni una vela, ni un tinto, ni un chocolate. Yo hago todo eso porque me gusta, porque quiero escudriñar más. Pero en sí yo para decirte a ti las cosas, te las digo así. Yo te digo a ti mira, esto es así, así.

En la vida de esta curandera-sanadora se entrelazan unas cosas que llevan a otras, por lo general mostrándole el camino de la sanación al que se dedica. Con el tabaco ha consolidado sus limpiezas y fue por el tabaco que llegaron los *orishas*. En una ocasión conoció a una pareja que le pidieron sanación, por lo tanto, Belisa se las realizó. Me cuenta que estaba duro el trabajo con el muchacho, pero logró terminarlo bien. Posteriormente se hicieron amigos y empezaron a trabajar juntos en estos asuntos de magia, porque la pareja sabía de ello. Tanto así que el muchacho, a quien llama “colega”, había sido iniciado en la santería años atrás en su natal Venezuela.

Por la vía de la limpieza de tabaco al “colega” llegaron los conocimientos de matrices afrodescendientes como los *orishas*, a quienes hoy pide sean custodios e intercedan por las peticiones de sus pacientes en el “Portal guerreros de luz y sanación”. Ella recuerda que la esposa del “colega” le hablaba de los *orishas*, pero ella no sabía de eso y se empezó a interesar:

O sea, por una sanación llegué a un paciente venezolano. [...] Entonces a mí me interesó, por qué, o pa’ qué, o qué. Entonces ella me hablaba de los *orishas*. Pero yo no tenía mucho conocimiento. Entonces el muchacho mandó a decir que por cuánto le hacía una limpieza. Entonces yo le dije: No, dígame que traiga los materiales que yo a él no le cobro, que ya cuando él esté bien, lo que le salga de su corazón.

Por el mismo tiempo llegaron los saberes de matrices indígenas porque se sentía muy enferma con dolor en el cuerpo y no podía moverse casi. Así la invitaron a tomar yagé y fue con su hijo de acompañante y vivió un trance “muy duro”. Pero poco a poco empezó a sentir mejoría de sus dolores del cuerpo y sufrimientos del alma. También encontró en estas ceremonias la fuente de inspiración para ganar confianza en sí misma y en su saber para dedicarse a su práctica curanderil. Belisa al caminar en fuentes diversas de saberes: indígena, afrodescendiente y campesino, no se pregunta por la fragmentación ni por el derecho de uso de cada de saber; lo hace con amor y respeto. En ello ratifica que lo que sabe es “un don que Dios le dio” para sanar.

Pese al disfrute por su hacer las cosas no son fáciles en La Cruz y el contexto del barrio le anuncia alertas por considerar. Por un lado, han perseguido a su hija adolescente para abusar de ella y por el otro a la propia Belisa por brujería. Este entorno de amenaza se inscribe en un patrón de inferiorización y sujeción de la mujer deseada que se representa en la niña con sus atributos de pureza-inocencia por poseer como “botín”. En contraste está el miedo y rechazo por la mujer representada como “bruja” que sabe de plantas, rezos y conjuros.

Ambas son expresiones de la misoginia instaurada por un patrón patriarcal que se ha mantenido a lo largo de la historia como se detalla en apartados anteriores. En este caso, Belisa ha recurrido a su práctica de magia para “tumbar esas cosas” y mantenerse a salvo con su hija. En su práctica es consciente que lo que hace es para hacer el bien, aunque los demás no lo entiendan; ella, en el proceso de su “despertar”, se ha reconciliado con la bruja que es, aunque prefiere ser nombrada sabia o maga:

A ver, las personas que tienen muy poquito despertar o conocimiento, o nada, diría yo, me llaman por bruja. Personas que ya yo he tratado, y ya van como encaminando por el asunto de la medicinita y todo, ya me dicen sabia, o me dicen maga. Ya la expresión es diferente. Pero a mí no me afecta en la forma que me llamen. Yo soy lo que soy, les guste o no, así de sencillo.

Sumado a estas persecuciones, las prácticas de curación-sanación tienen sus polaridades y hay “un precio” pagado con el cuerpo. Me dice que a veces “queda rendida” y tiene que acostarse para recuperar sus fuerzas. Además, se hace limpiezas, baños y purgas después de atender a sus pacientes. Asimismo, toma vitaminas para que su cuerpo esté fortalecido, porque considera que “si la materia está bien fortalecida a ti no te pasa nada”.

El encuentro con Belisa habla de la continuidad entre matrices de conocimientos indígenas, afrodescendientes y campesinos que expresan el encuentro con su propio ser interior e íntimo en el acto de sanarse a sí y en la expansión para sanar a otros y otras. Una transformación que la lleva a ser la mujer curandera-sanadora que enuncia que tiene un don para explorar y sanar a otras personas en una comprensión de circularidad e interdependencia que se rastrea en su palabra al decir: “si yo te sano, yo me sano. Porque somos uno. Es depositar uno la confianza y el amor y la entrega a lo que sabes”.

ALTAR, OFRENDAS Y RITUAL DE LIMPIEZA

Los seres aliados de Belisa



Fuente: Fotografía de María, archivo Belisa Padierna, septiembre de 2022.

El altar de Belisa es una rica composición cultural en la que se encuentra el mestizaje de saberes y prácticas. Una manera de coexistir sin reñir de un Cristo y Obatalá, de la Virgen y Yemayá, de un ángel de la abundancia y un ángel guerrero como Miguel, de un águila para cuidar el día y un búho para cuidar la noche. Su descripción e indicación precisa a continuación:

Allá tenemos el águila [16], el águila cuida en el día y tenemos acá el búho [17] que es el que cuida en la noche, entonces ellos se comunican; el uno es la luz y el otro la oscuridad. Ellos se comunican, el uno en el día, el otro en la noche. El que hay detrás del águila se llama Oshosi [2], él es un mago para la salud. Él puede ser cirujano, un guerrero, pero también se puede utilizar para sanaciones de enfermedad.

El que hay [adelante] de Oshosi es Ismael [1], él es el que cuida los malandros de la calle, el que los protege de accidentes y de cosas así. El que sigue es el niño, él es Eleguá [10], se utiliza para abrir los caminos cerrados, él se utiliza para cerrarlos o para abrir los caminos.

Ya luego siguen las tres potencias [5] que se conforman del indio Guaicaipuro, la negra María Lionza y el negro Felipe. El negro Felipe es para las guerras, para problemas y dificultades y cosas así. Ella [María Lionza] es del amor, para atraer el amor, y el indio Guaicaipuro también se utiliza para casos difíciles, también cuando hay problemas y cuando hay cosas así.

Tenemos ahí el Cristo que representa las siete potencias que son las siete potencias africanas [8]. Luego sigue Shangó [6]. Shangó lo utilizamos para la riqueza, para abundancia. Luego sigue Oggun [4] que con Eleguá también es para abrir los caminos. Ya sigue Oshún [11], ella también es para el amor, ella es para el amor. Y sigue Oyá [12] que es la del cementerio. Allí seguimos con Orulá [3], yo con Orulá casi no he trabajado, pero es como más para leer la suerte, los caracoles y las cosas así. Luego sigue Obbatalá [7], él es el justiciero, entonces eso son para trabajos de casos de justicia. Y está Yemayá [9] que ella es la de los mares, ella es para pedir también abundancia. Y está la virgencita [14] que no nos puede faltar, y San Miguel [13] y el ángel de la abundancia [15]. Todos ellos tienen sus diferentes labores.

A cada uno de estos seres les ofrenda licores de su preferencia, frutas, tabacos y dulces para cuidarlos y honrarlos, por lo cual, ellos en reciprocidad cuidan y son auspiciosos para las peticiones que les hace. Por ejemplo, a Oshosi le sirve aguardiente; a María Lionza, Oshún y Oyá vino blanco; a la Virgen y a Orulá vino oscuro; a Shangó y Oggun ron; a Obatalá agua; a Yemayá agua de mar con piedritas; a Ismael cigarrillos y a Eleguá dulces. Dice Belisa que cuando esta escasa de recursos, les dice: “manden pues pacientes que necesitamos provisiones” y aparecen los pacientes y aparecen las provisiones para ellos en el altar y para Belisa como custodia.

Me recuerda las sacerdotisas de los templos antiguos en el cuidado diario de su altar, porque con pacientes o no está ahí manteniendo su rezo con un tabaco. Conversando con ellos en intimidad, contándoles sus asuntos, pidiendo gracias y agradeciendo por ello. Me dice que se siente muy feliz de estar tan bien acompañada:

me siento muy satisfecha de tener ese conocimiento de ellos porque no los tenía y siento que ellos son un pedacito de mí. Y la idea es crecerlo, organizarlo más, porque todavía faltan más *orishas*, faltan otras personitas que nos pueden ayudar y me da mucha felicidad.

Cuando va a realizar una sanación, Belisa armoniza su altar con un tabaco, le pide al paciente que lleve los materiales y generalmente no cobra. Al finalizar, cuando la persona siente la mejoría, le dice: “deme lo que su corazón sienta”. Sin embargo, así mejoren, a veces no le aportan por su trabajo y creen que debe ser un servicio gratis por ser un don. A veces los trabajos que son muy duros sí prefiere ponerles un precio porque es mucho el desgaste. Los

casos más comunes que la frecuentan son personas buscando liberaciones de magia negra.

Belisa al limpiar una persona le pide que vaya profundamente a su interior y trabaje en el perdón propio y de los demás. Según la necesidad le pide un paquete de 30 tabacos, ofrendas para los *orishas*, así como plantas amargas y dulces. En las plantas es flexible, “se trabaja con lo que hay, si hay ruda bien, si hay salvia; pero si no hay, uno convoca la energía y espíritu de esa planta en otra. Se trabaja con lo que hay, así es la magia”.

Cuando llega la persona la hace pasar al altar para escuchar el motivo de su consulta, le recibe las ofrendas mientras observa y escucha detenidamente lo que le dice. Le entrega al paciente dos tabacos “abuelitos” que debe tomar en cada mano para equilibrar la energía. Al mismo tiempo, Belisa enciende un tabaco para pedir ayuda a los *orishas*. Durante este proceso va observando si la persona necesita una limpieza con 7, 14, 21 o más tabacos. Siempre impares, porque así es esto. Los separa y conjura en el altar. Además de estos tabacos, elige entre tres y siete adicionales para cocinar en un vaso de agua.

El paciente debe fumar los dos tabacos que tiene en cada mano en los que está el rezo de la limpieza. Posteriormente, toma el agua de tabaco y la pasa con agua tibia que toma poco a poco hasta vomitar, lo que significa que está soltando, reconciliándose y perdonando. Durante este tiempo Belisa fuma uno a uno los tabacos y sopla el humo en el consultante para limpiarlo hasta que el tabaco muestra sus cenizas blancas y quema bien, en ese momento ya está hecho el trabajo. Finalmente se cierra la sesión y agradece a sus seres de ayuda en su altar.

AJUSTE DE PIEZAS PARA CONCLUIR

Belisa encarna la historia de esas mujeres que fueron perseguidas tanto en el pasado como ahora por su saber y hacer. Los señalamientos sociales de bruja tienen un profundo arraigo en la episteme occidental que sustenta el desconocimiento de maneras otras de ser, hacer y estar en el mundo de la vida, que son tergiversadas por romper con el patrón cultural esperado. Persiste el desprestigio de estos saberes otros producidos en la periferia por sujetos subalternos y pervive el miedo por aquello que consideran profano a los mandatos de Dios, según las creencias judeocristianas diseñadas para mantener las presiones sobre las mujeres que saben y sobre los conocimientos subalternizados.

Con todo esto Belisa, como otras mujeres curanderas-sanadoras a lo largo de la historia, se rebelan y asumen una posicionalidad de bruja resignificada. En el caso de esta con la afirmación de “yo soy lo que soy, gústele a quien le guste” a la que subyace la autodeterminación de ser quien es. Tal enunciación situada en cuerpo y territorio ha sido un motor para que estas prácticas de curación-sanación pervivan. Asimismo, refleja la resistencia de esta mujer que se abre caminos con la certeza de aportar a dirimir el sufrimiento humano. Resistencia que encarnan otras mujeres algunas veces desde silencios, olvidos o acciones afirmativas. Asimismo, representan una respuesta al poder sobre los cuerpos, los afectos, las emociones y los conocimientos propios de las mujeres curanderas-sanadoras.

En este mosaico persisten las violencias de diferentes índoles. La familiar, marcada por el incesto y la violencia política vivida en el campo de la que sobrevivió con la norma de “ver, oír y callar”. Ahora en el contexto de la Cruz, continúa la violencia de grupos al margen de la ley, que se abren un espacio en el control territorial. Igualmente hay presencia en su historia de la violencia cultural con los vecinos que pretenden sacarla de su casa. En el centro de estas, puede advertirse la violencia cultural y simbólica materializada en ideologías, religiones, lenguaje y ciencia para justificar el daño a lo diferente. Aparentemente son más sutiles, por eso rastrearlas es una tarea fundamental en las prácticas de curación-sanación que se dan en medio de ellas.

Además, nos muestra los límites borrosos entre prácticas de curación-sanación que se dan entre matrices culturales diferentes que vienen de civilizaciones milenarias como las indígenas y las afrodescendientes, por la interdependencia de relaciones que se dan a lo largo de los territorios en los que habitan. Esta curandera-sanadora asume su proceso como caminante de las medicinas ancestrales del que aprende secretos, rezos y posibilidades de cómo llevar a cabo su práctica de curación-sanación. De los saberes afrodescendientes ha integrado un panteón de *orishas* con quienes mantienen una relación de tú a tú, por lo que ellos en reciprocidad son aliados de sus prácticas curanderiles.

Belisa en sus prácticas de curación-sanación con la convivencia de saberes mixtos marca una manera de ser y vivir un mestizaje consciente, un conocimiento situado y una interculturalidad epistémica que se hace desde los límites de la subordinación. Dispone un conocimiento que nombra de unión, porque “todos somos uno”, para cuestionar el poder del saber y posiciona un conocimiento plural para ayudar a aliviar el sufrimiento.

La justicia epistémica y el conocimiento situado ante las escasas brechas para hacerse legítimo se apalancan en la mediación espiritual para proveer la fuerza necesaria a las mujeres curanderas-sanadoras para en ese mismo marco que las condena, abrirse campo y ganar parte del terreno en disputa. En este claroscuro también está la tenacidad, resistencia e insurgencia de las mujeres curanderas-sanadoras, entre ellas Belisa, que irrumpen con el orden establecido patriarcal, normado, letrado y occidental para cuidar y sostener otras maneras de vivir, más cercanas a un proyecto solidario, tan necesario en estos tiempos. ❖

Lista de referencias

- Acosta, Valeria, y Diana Marcela González. 2017. “Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista”. *Revista Trabajo Social*, n.º 24-25: 63-83. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520/20793619>.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1992. *Obra antropológica: Medicina y magia: el proceso de aculturación en la estructura colonial*. T. 8. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Araujo, Olga, Gloria Bermúdez y Cristina Vega. 2018. “Sanación, cuidado y memoria afrodescendiente en el Pacífico colombiano. Las mujeres frente el conflicto armado”. En *Cuidado, comunidad y común: experiencias cooperativas en el sostenimiento de la vida*, editado por Cristina Vega, Raquel Martínez y Myriam Paredes, 111-22. Madrid: Traficantes de Sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/Experiencias%20y%20v%C3%ADnculos%20cooperativos%20en%20el%20sostenimiento%20de%20la%20vida%20en%20Am%C3%A9rica%20Latina%20y%20el%20sur%20de%20Europa_versi%C3%B3n%20extensa.pdf#page=132.
- Bohórquez-Castellanos, Marcela. 2019. “Brujas contemporáneas: entre mundos y devenires espirituales”. *Nómadas*, n.º 50 (junio): 137-53. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n50/0121-7550-noma-50-137.pdf>.
- Díaz, Rafael Antonio. 2005. “Entre demonios africanizados, cabildos y estéticas corpóreas: aproximaciones a las culturas negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada”. *Universitas Humanística* 32 (60): 29-37. <https://www.redalyc.org/pdf/791/79106003.pdf>.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- López, Lucero, Nhora Cataño, Heddy López y Vilma Velásquez. 2011. “Diversidad cultural de sanadores tradicionales afrocolombianos: preservación y conciliación de saberes”. *Aquichan* (Facultad de Enfermería) 11 (3): 287-304. <http://www.scielo.org.co/pdf/aqui/v11n3/v11n3a05.pdf>.

- Lux-Martelo, Martha. 2005. “Lo que las mujeres hacían, les hacían y no hacían, y las curas que le prescribían. Cartagena de Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII”. Maestría en Historia, Bogotá: Universidad de los Andes.
- Martínez, Mónica, y Ernst Halbmayer. 2020. “Ofrendas, intercambios y otros modos de relación en las socio-cosmologías indígenas contemporáneas del área istmo-colombiana”. *Tabula Rasa*, n.º 36: 19-44. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892020000400019.
- Menéndez, Eduardo. 1994. “Le enfermedad y la curación. ¿Qué es medicina tradicional?”. *Alteridades* (Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa) 4 (7): 71-83. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74711357008.pdf>.
- Nardini, Krizia. 2014. “Volverse otro: el pensamiento encarnado y la ‘materia o importancia transformadora’ de la teorización del (nuevo) materialismo feminista”. *Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* (Universitat Oberta de Catalunya), n.º 14: 18-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5580547>.
- Pérez, Andrea, Carlos Aristizábal, Deisy Ríos y Yuliana Osorno. 2014. “Construcción de ciudad: entre los filios de la memoria y la violencia. Caso Manrique, Medellín”. *Estudios Políticos* (Universidad de Antioquia), n.º 44: 141-61.
- Rodríguez, Rosana, Sofía da Costa y Victoria Pasero, eds. 2021. *Corpobiografías de sanación. Escritura, cuerpos y saberes de mujeres*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Schwartz, Laura. 1991. “Concepto de curación en niños que padecieron cáncer”. *Revista Medicina* 51 (4): 322-6.
- Walsh, Catherine. 2007. “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”. En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, compilado por Santiago Castro-Gómez y Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / IESCO / PUJ-Inst. Pensar.

Apuntaba el día

In the Wake of the Day

FRANCISCO PROAÑO ARANDI

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.15>

DESPIERTA SUDOROSO A una hora imprecisa. Podría simplemente encender la lámpara sobre el velador y auscultar el reloj, pero no lo hace y prefiere permanecer así, envuelto en la oscuridad mientras, poco a poco, a manera de espectros, comienzan a delinearse, difusos, los muebles y en una esquina, con un resplandor vicario, apenas perceptible, el espejo. Por unos segundos imagina que el espejo pudiera ser la entrada a otra habitación imposible, abierta de pronto, excavada en el laberinto de la casa. La sola posibilidad de un milagro como ese le sobrecoge, en tanto que las últimas imágenes de aquello que ha estado soñando, se van dispersando, restos que, sin embargo, si regresaran, testimoniarían el advenimiento del miedo, de aquello que, insólito y amenazante, lo ha obligado a despertar y continúa agitándolo, esquilmándolo.

Se incorpora y el dolor que desde hace días se ha acrecentado en partes dispersas del cuerpo lo obligan a volver a la posición yacente en la que la enfermedad lo mantiene desde hace días. La esposa, los hijos, deben estar durmien-

* *Kipus* abre una nueva sección para la creación literaria. En colaboración con la Maestría en Literatura y Escritura Creativa de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, se invitará a destacados escritores ecuatorianos y latinoamericanos, así como a estudiantes de la Maestría.

do en los cuartos contiguos. Debido a la naturaleza de su dolencia debe estar solo, en el lecho, mas no en el entorno y no comprende porque no hay nadie junto a él, ni siquiera Elisa, ni la enfermera que han contratado para cuidarle y suministrarle las medicinas. Todo ello fluye en su mente con la velocidad de un relámpago. Está solo y un sentimiento de culpa le invade. ¿Por qué debo exigir que estén siempre a mi lado?, se dice. No han descansado en toda la semana y yo, egoísta, exigiendo, aun cuando sea en silencio, su presencia.

Pero tal vez tenga razón. Lo que he soñado legitima mi reclamo. No solo el dolor, la inminencia de cualquier desenlace no deseado, sino también, ahora, lo que parece sobrevenir, eso que ha vivido mientras dormía. Hasta cierto punto la pesadilla ha transcurrido más bien amable —recapacita con ironía—, en tanto regresa en su memoria, todavía nítida puesto que ha sucedido hace minutos o un poco más, acaso, es tan difícil mensurar el tiempo que media entre lo soñado y la vigilia, este despertar abrupto y, tal vez, necesario.

El recuerdo reitera implacable, en plena lucidez, la experiencia. Es algo que va más allá de lo que él quisiera, por encima de su voluntad, imperioso. El escenario era, en principio, irreconocible y, sin embargo, podía ser usual, un pueblo no visto con anterioridad en los costados de la cordillera, pero, a la vez, como tantos otros y, por ello, no necesariamente desconocido. Un emplazamiento no lejano, tal era su percepción, aledaño a la ciudad, casi familiar en su trájín: aquel fragor, los transeúntes, el aire. Había ido con la familia en son de paseo, según recordaba, si bien no podía precisarlo: ¿quiénes iban con él? Seguramente Elisa, y su hijo mayor, también. Pero no era más que una impresión en trance de desvanecerse, de alejarse. Rememoraba el entorno: unas casas, un parque, gentes, un bullicio de esos que son usuales en las estaciones de verano, el autobús en que habían llegado, la claridad del día y nada más.

La verdadera trama del sueño comenzó al bajarse del bus. Al otro lado de la calle, sentado en una banca junto a algunas personas, unos niños quizás, estaba él. Detrás, confusa, la extensión de un parque, algo como una vegetación, el trasiego indefinible de la mañana, pues era incontrastablemente de día.

Tenía la misma expresión con que solía recordarlo y, como si hubiera estado esperándole, le sonrió y alzó su mano, en ademán de llamarle, o así al menos pensó Raúl, saludándole y levantando su brazo a la vez. Cruzó la calle mientras los pasajeros y, entre ellos, Elisa, posiblemente era ella, su hijo, alguien más no precisable, se alejaban, en grupo.

La escena bruscamente cambia. Se encuentra ya frente a Mario, con seguridad han intercambiado ya algunas palabras. No recuerda cómo ha llegado

hasta allí. Mario, sentado en la banca, que es de aquellas propias de las paradas de los autobuses, habla calmadamente, contestando ya alguna pregunta suya. En torno hay algo como niños moviéndose en derredor. Mario, su amigo de tantos años, jefe suyo en la empresa, está allí, frente a él, y ni uno ni otro parecen sorprendidos.

Recuerda nítidamente sus palabras:

—Sí —le decía—, no tengo nada que hacer, leer los periódicos, miro los noticieros...

Y ensayaba un amago de risa, como burlándose de sí mismo. Algo muy típico de Mario, mientras vivía.

La misma voz, iguales gestos de la mano elevándose contra su pecho, ese inicio de risa truncándose a medio empezar, como siempre.

Despierto, Raúl vuelve a sobrecogerse y se incorpora una vez más en el lecho, El dolor sigue ahí, implacable, impertérrito. Un sobresalto que viene de esa primera escena, aquella en que Mario gesticula, habla serenamente y casi simultáneamente de la otra, ulterior, la segunda imagen en movimiento, que advendría después, enseguida, velando el rostro de Mario y de todo lo precedente: el rumor pueblerino, Elisa y el hijo perdiéndose en una cierta distancia, el hombre que fue su amigo, la sensación del mediodía, su claridad.

Superponiéndose a la visión de Mario, quien seguiría hablando de su vida de ahora, aunque de un modo ininteligible, como una banda sonora en el fondo, se despliega, imprevista, la nueva imagen, esa secuencia impensada que en medio del sueño ciega la otra, la de Mario y su gesticulación inútil, su voz apenas perceptible, una transmisión defectuosa en el fondo.

Una suerte de cuesta abrupta, desierta, gris. Abajo, algo como un arremolinamiento, la percepción no confirmada de un lago, o de un río. Abajo. Más arriba, un hombre embozado mirando hacia otro lado. Él, Raúl, ascendiendo penosamente. Mientras sube se ve a sí mismo hablando, describiendo lo que emerge ante él. Esa cuesta, la impresión de unas rocas. Pero la real sensación lo excluye, no es él quien habla realmente, sino alguien a través suyo. Solo en los sueños es posible ese efecto, reflexiona. O en el cine.

Era la hora en que apuntaba el día, se oyó decir. Algo en lo alto de la pendiente llamaba poderosamente su atención, y le obligaba a retroceder. Pero seguía musitando palabras que no eran de él. Mientras retrocedía, escuchó nuevamente: se presentó a mi vista *uno*, que por su prolongado silencio parecía mudo.

En aquel instante, la secuencia que apenas empezaba, esta de ascender por la cuesta escarpada y la aparición arriba del desconocido, acusó una extraña transfiguración, conjugándose con la anterior: Mario sentado en la banca, gesticulando agónico, y una voz que parecía venir de la otra, aquel advenimiento del desconocido. Una voz que solo acertaba a decir, demasiado cerca: Mario ha venido a darte la bienvenida. Fue en ese momento en que se despertó, sobrecogido.

Pero reconoció las antiguas prestigiosas palabras, las pronunciadas antes de que esa voz advenediza le hablara de Mario. Las había leído en distintas versiones. Primero fue en prosa, la traducción de Enrique de Montalbán en la cuidada edición de José Ballesta, con las magníficas ilustraciones de Gustavo Doré. Luego, vinieron otras. Pero recordaba especialmente la de Bartolomé Mitre, quien, según se ha dicho, meditó durante cuarenta años antes de traducir aquella obra inmortal, la *Divina Comedia*.

Alighieri estaba iniciando su descenso al Infierno y no le era dable saber si regresaría o no.

En tanto Raúl reconocía aquellas palabras insertas en el Canto Primero de aquella obra insigne, quiso llamar pero su voz no alcanzó a salir de su dolorida garganta.

En la oscuridad de la habitación podía aún reconocer los perfiles inciertos de los muebles, el retrato de Elisa y él en la pared, el filo de la ventana, aquel resplandor del espejo que simulaba conducirlo a otra habitación no conocida, la entrada talvez a otro mundo.

De un modo más bien moroso la escena comenzó a borrarse, a difuminarse.

En su retina persistiría aún, por algunos minutos, o quizás horas, el collage inimaginable: Mario llamándole desde la banca al otro lado de la calle, aquella figura hierática en lo alto del promontorio. Raúl creyó escuchar en lontananza otras palabras que venían de muy atrás, de muy lejos: “¿Eres tú aquel Virgilio...?”.

Luego fue solo el silencio, mientras la luz del alba, como una visita inaudible comenzaba a instalarse en lo que ya no sería ni el hogar ni su ámbito. ❖❖

Ojos de serpiente

Serpent Eyes

DIEGO MONTALVO

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.16>

ZINAT LLEVABA MUCHO tiempo meditando. En su regazo yacía un libro del Antiguo Egipto que, en su postura actual, abierto a la mitad, parecía una mariposa con las alas extendidas, perfectamente rectangulares. Yo me quedé parado a su lado, era una tarde aburrida y Zinat no hacía más que beber vino en una copa cristalina que parecía simular a un frutero. Me dijo que había terminado de leer una carta de un viejo amigo suyo, un millonario coleccionista de reliquias antiguas y raras.

—¿Qué tienen en común los faraones con las personas actuales? —inquirió Zinat mientras se llevaba un sorbo de licor a los labios.

—No lo sé, Zinat. Los faraones vivieron hace mucho tiempo.

—Su comentario no responde a mi pregunta... Debo decir que aquello no me llama la atención.

—Disculpe, Zinat.

—Tranquilo, Futes. Creo que la culpa es mía por tratar de abrirle la mente.

Aquello me pareció en extremo insultante. No obstante, no dije nada más. Zinat caminó hasta su estante con el libro del egiptólogo Zhalem-Al-Sari en sus manos. Lo depositó junto a sus múltiples volúmenes y cerró la vitrina.

Caminó hasta el sofá. Se frotó el bigote y luego cogió su bastón. Lo examinó. Tomó la empuñadura y desenvainó la espada cuya hoja brilló con la luz de la tarde que se colaba desde el ventanal del frente. Luego volvió a envainar el arma. La empuñadura produjo un ligero chasquido cuando topó el cuello del bastón.

—Quiero que me acompañe a ver un cadáver —apuntó Zinat con voz sombría.

—¿Justo ahora? —inquirí, extrañado.

Zinat me miró y una ligera sonrisa se dibujó en su cara.

—No, Futes. Será cuando desee recobrar la vida y largarse caminando —apuntó el detective con sarcasmo—. ¿Cree que lo invité a mi casa para tomar el té y charlar sobre Egipto?

—Pues...

—Irónicamente, eso era parte del plan original y lo único que pretendía —sonrió el hombre.

Se puso de pie. Abrió la puerta del estudio y bajamos las escaleras. Yo iba detrás. Zinat se colocó el sombrero y la larga gabardina. Sacó un cigarrillo y se lo puso en los labios. Caminamos hasta la acera. El sol empezaba a ocultarse en el ocaso y sobre el cielo azulado de la noche fulgaron un par de estrellas. Me quedé mirando los colores anaranjados que poco a poco iban desapareciendo mostrando la agonía de la tarde. Zinat encendió el cigarrillo. Se abrió el blazer de su traje y dentro del chaleco metió la caja de cigarrillos y la de fósforos.

—Oiga, amigo. ¿Va hacer el favor de parar un taxi o qué?

Una vez Zinat le dio la dirección al taxista, el automóvil se puso en marcha. Zinat sacó una libretita del bolsillo interno de la gabardina y del otro tomó una pluma fuente. Con letra pulcra y clara anotó lo siguiente en la parte centrada superior de la hoja en blanco: “Caso Ojos de serpiente”. Luego, colocó un número 1 bajo lo que había escrito.

—¿Qué sabemos hasta ahora, Futes?

—Que su amigo, al poco tiempo de haberle telefoneado, fue hallado muerto en la sala de su mansión. Acto seguido recibió una carta de su mujer diciendo que acudiera lo más rápido posible. No quiso arriesgarse a nada así que prefirió ese modo de comunicación.

Zinat sacó el sobre y de allí tomó una delicada hoja de papel. Leyó su contenido en voz alta:

Ciudad de México, 14 de octubre de 194...

Apreciado Monsieur André Zinat

En primer lugar, me dirijo a usted por medio de una carta para evitar poner mi vida en riesgo. En nuestra casa ubicada en los Bosques de la Loma ha ocurrido una desgracia. ¡Mi marido murió al poco tiempo de haberse contactado con usted! Le confieso que él estuvo muy extraño desde su último viaje a Egipto. Cuando regresó de El Cairo, no dejaba de balbucear palabras extrañas en un árabe muy antiguo. Me trajo un par de joyas preciosas. Un conocido de mi marido, un egipcio de nombre Akenatón Kasem, vino de visita varias veces y le dijo a mi esposo que había traído muchos artículos “malditos”. Él, desde luego, no le creyó y dejó las cosas así. Pero, a raíz de su repentino quebranto de salud, que básicamente constaba de dolores abdominales, vómitos, diarreas y deshidratación dejé de usar, incluso las joyas que me había regalado. Traté de venderlas, pero, para mi sorpresa, ¡estas desaparecieron y no puedo hallarlas por ningún lado! Yo no creo en maldiciones, señor Zinat... Pero creo que mi esposo trajo consigo algo muy extraño desde el Valle de los Reyes. Deseo saber su opinión, usted ha viajado con él en ocasiones anteriores a Luxor y Alejandría... y a otros destinos parecidos. ¡Ayúdeme, se lo suplico!

Siempre suya,

Alexandra Vidal de Wright.

Zinat dobló la hoja. El taxi paró frente a una mansión victoriana. Zinat se apeó. Yo pagué al taxista y luego lo seguí. La servidumbre —un jardinero, un mayordomo y un ama de llaves— nos esperó afuera, en el patio delantero. Zinat golpeó el bastón con impaciencia. El mayordomo, viendo su error, corrió y abrió la puerta principal.

—Disculpe, caballero. Creí que había dejado abierto el portón de reja.

—Una equivocación muy común —sentenció Zinat, con ligera ira y desconcerto.

La gran casa estaba rodeada por un enorme muro de ladrillo muy elegante, la mayor parte ya cubierta por hermosas madreselvas. Sobre la pared se alzaban, cada cinco o seis metros, unas esferas de piedra. A cada lado de la puerta de entrada nos saludaban dos imponentes esfinges con las alas abiertas, hechas totalmente de piedra. Parecían unas monstruosas gárgolas. Zinat las miró antes de entrar. En una de las columnas yacía pegada una placa dorada con el nombre del dueño de la propiedad: Franklin S. Wright - Egiptólogo.

El mayordomo, un hombre alto y delgado, de bigote estrecho y con monóculo en su ojo izquierdo, vestido de frac, nos dirigió hasta el estudio. Antes de llegar, pasamos por un corredor amplio y varios salones amueblados

al estilo Luis XV. Sobre las paredes yacían cuadros de Renoir, Picasso, Rivera, Khalo, Lacroix y Dalí. Colocó su mano derecha enguantada en fina seda blanca sobre el pestillo de palanca dorada colocada sobre la puerta de madera (muy tallada al detalle) y la haló hacia abajo. El seguro cedió. Allí estaba madame Alexandra, con un vestido negro y llorando al pie del cuerpo de su difunto esposo. El salón estaba decorado con bellas obras de arte, en una de las paredes, yacía colgado, justo sobre la cabeza del muerto, el cuadro *Autorretrato con la muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin.

Madame Alexandra alzó la cabeza al vernos.

—Monsieur Zinat. Gracias por acudir a mi llamado.

Zinat la abrazó y yo únicamente le estreché la mano. La confianza de Zinat hacia la viuda me hizo sentir incómodo.

—¿Me permite ver el cuerpo? —apuntó el detective con suma seriedad.

—¡Desde luego!...

Los policías tomaban fotografías y el forense estaba desconcertado, sobre su rostro se dibujaba un auténtico terror. El cuerpo ya había sido tapado por una sábana blanca. Los zapatos sobresalían por debajo del extremo de la manta. Zinat descubrió el rostro de su amigo y experimentó un sobresalto. Tenía los ojos vaciados y en su lugar fueron colocados un par de piedras verdes, como esmeraldas.

—¿Esas son sus joyas, madame Alexandra?

Ella, totalmente sorprendida, se volteó en seco. Caminó hasta dónde estaba Zinat, y al bajar la mirada hacia donde apuntaba el índice de mi amigo, no pudo contener un grito. Los policías llegaron con rapidez.

—¡Pero si eso no estaba ahí cuando entramos a verlo! —declaró Hugo Vallarta.

—No confío en sus instintos, inspector.

—¡Lo juro por la Virgen Santa, Zinat!

Las fotografías de revelación instantánea que tomaron los otros policías mostraron los ojos muertos de Franklin Wright.

—¡Alguien debió hacerlo en frente de nuestras narices! —rezongó el policía.

—De eso no hay duda —dijo Zinat.

Zinat empezó a pensar mientras bordeaba el cuerpo inerte de su antiguo camarada. Se agachó y pidió al mayordomo, que estaba sentado, fatigado sobre una de las lujosas butacas, que le prestara su monóculo. El hombre así lo hizo. Zinat acercó la luna al cuerpo y lo examinó con detenimiento.

—¿No sería mejor pedir una lupa, Zinat?

—No moleste, Futes. Yo tengo mis propios métodos.

Zinat sacó su libreta y empezó a anotar una vez más.

“El zapato izquierdo tiene rastros de lodo y fango, el derecho no tiene nada. ¡Extraño! Las manos están limpias, no parece haber rastro de piel. Conclusión: se descarta una defensa por agresión física. Sus ojos fueron vaciados y sustituidos por piedras preciosas... Conclusión: un mensaje claro. Zinat tocó el cuerpo (estaba tibio). Conclusión: Aún no hay señales del *rigor mortis*”.

—¿Han tomado muestras de sangre? —preguntó Zinat mientras consultaba el reloj.

—Sí, las hemos analizado antes de su llegada —dijo el forense.

—¿Tiene los resultados?

—El cuerpo está limpio. No hay rastros de intoxicación. Concluimos que ha sufrido infarto. Muerte natural.

—¿Las joyas fueron colocadas en sus ojos antes o después de morir, inspector Vallarta?

El policía tragó saliva.

—Después —dijo presuroso.

—Me temo que no. Hay indicios de que sus globos oculares fueron extirpados antes. Si se fija usted bien, hay un poco de sangre resbalando por sus mejillas. ¿Han abierto su mandíbula...?

—Zinat...

—¿Han abierto la mandíbula, inspector? —insistió Zinat.

—¿Por qué lo haríamos, Zinat?

—¡Háganlo, temo que su lengua no esté donde debería!

Un forense forcejeó la mandíbula que se abrió con un frívolo chasquido.

El médico metió el haz de luz de una linterna por la boca; en efecto, ¡la lengua había sido arrancada!

—¡El asesino aún está entre nosotros, por favor cierren las puertas de la mansión! —rugió Zinat.

Yo, junto al mayordomo y el ama de llaves nos apresuramos a cerrar todas las puertas.

—Vallarta, ¿alguno de sus inspectores ha salido?

El policía pidió a los gendarmes reunirse en el estudio. Acudieron nueve hombres.

—¿Son todos? —preguntó Zinat.

—Sí, Zinat. Son todos.

—Extraño, yo conté diez cuando entré aquí...

—¿De qué va todo esto, Zinat? ¿Cómo supo lo de las joyas y lo de la lengua?

—Me permitiré explicarme. Esta es una vieja forma de *justicia* egipcia. Si una persona era considerada un ladrón podría recibir “golpes de bastón” entre cien o doscientos golpazos. Si el robo era considerable —una pena mayor— podría darse la oportunidad de devolver la mercancía adicionando el doble o el triple del costo del total de esta en dinero en efectivo. Pero si el delito era grave como insulto al Estado o la religión, el rey (el faraón) o un visir podían pedir la mutilación, normalmente de nariz, ojos, lengua u orejas... Eran poco comunes, pero existían. Quien ha cometido este asesinato es, evidentemente, alguien conocedor a fondo de la tradición egipcia. Quizá un egipcio propiamente dicho... El punto es que nos ha dejado un mensaje claro: “Franklin ha cometido un acto atroz y debía pagar por ello”.

—¿Qué tipo de acto, Zinat? —dijo la viuda, llorando a raudales.

—El robo.

—¿Pero usted no dijo que el robo era un delito menor, Zinat? —apunté yo. Zinat esbozó una sonrisa torcida y una risilla nerviosa se apoderó de él.

—Ya. Pero yo no hablaba de manzanas o chucherías de bazar... me refero a un *hurto* grave. Como objetos preciosos que tiene relación con deidades y cosas religiosas. Estas no son joyas comunes. Lo que mi amigo tiene incrustado en la cara son artículos usados por las esposas de los faraones. La mujer en el Antiguo Egipto era considerada una deidad, un complemento del hombre y un dual suyo en un nivel espiritual. Estas piedras se las conocen como “Ojos de serpiente” y son gemas que guían a los muertos al otro lado. Los griegos preferían colocar monedas en los ojos o en la boca para el óbolo de Caronte, el barquero que se encargaba de llevar a los muertos al Inframundo y para ello cobraba un tributo. Pero los egipcios eran diferentes, Osiris era el dios de la muerte y el renacimiento. Cuando el alma de un mortal iba al Duat —o Inframundo— previo al juicio final se hacía un ritual llamado el “Peso del corazón” allí se sopesaba las acciones buenas y malas que realizó el mortal previo a su muerte...

—Un momento, Zinat —irrumpió Vallarta—. ¿No se supone que el dios de la Muerte en el Antiguo Egipto es Anubis?

Zinat rió.

—Su falta de cultura es lo único que le podría dar algo de gracia a este tétrico asunto. Déjeme explicarle. Concatenando con lo que decía antes, este

“juicio final” lo llevaba a cabo Ma’at (el símbolo de la verdad) también representada como diosa e hija de Ra. Si era considerado digno, el alma iba a los aposentos agradables de Osiris dentro del Duat. Ahora, cuando Osiris fue desmembrado por su hermano Seth, el dios del desierto o de la sequía, un Dios del Caos, Anubis (cuyo nombre también tiene origen griego, he ahí la confusión y el misterio de su nombre onomatopéyico quiere decir “el chacal que aúlla”) participó en la reconstrucción del cuerpo de Osiris, junto a Isis y Nefthis momificándolo. Así, contestando su duda, inspector Vallarta... Anubis no es el dios de la Muerte es el dios de la Momificación y patrón de las necrópolis. Tiene la tarea de vigilar la “Bel Occidental”, es decir la “Tierra de los Muertos”. En orden de importancia van los tres: Osiris, Anubis y Horus —el dios que tutelaba la nobleza de los monarcas—. Cuando Horus muere, se convierte en Osiris y pasa a formar parte del dios Ra, el supremo creador, el dios del Sol. ¿Comprende?

Regresando al caso de mi amigo... “Sufrió un infarto” causando daño al corazón, destrozando su equilibrio, evitando un juicio justo. Es decir, lo excluyeron de que Ma’at lo juzgara. Con un corazón roto las almas vagan sin control por el inframundo. En otras palabras, los “Ojos de serpiente” podrían ser su salida si Osiris desea un tributo, pero su espíritu noble no es tan corruptible ni vanidoso como los dioses griegos. Ahora, particularmente, doctor, sugeriría haga otra prueba toxicológica... deseo saber si hay rastros de arsénico, cuyas formas de intoxicación son muy antiguas y, sí, eran comunes en el Antiguo Egipto. Son las más complejas de detectar, salvo con un estudio minucioso. Por otro lado, madame Alexandra... ¿Dónde solía ver Mister Francis a su amigo Kazem?

—En el estudio, aquí como siempre.

—¿Cuándo fue que usted vio que tenía algún dolor?

—Desde hoy. Eran agudos y se quejaba de un intenso malestar en el estómago. Salió al patio creyendo que necesitaría algo de aire. Lo hallé parado a un costado del jardín.

—¿Estaba *totalmente* parado en el jardín o solo tenía *un* pie en el jardín?

—¿Cómo dice...?

—Es vital que recuerde este detalle...

Madame Alexandra meditó por un segundo.

—Hmm... creo que tenía un pie en el jardín y el otro estaba sobre el camino de entrada a la casa que, como habrá notado, es de ladrillo. ¿Por qué?

—Eso explica lo de los zapatos —dijo Zinat, casi entre dientes—. Esto confirma mi teoría del arsénico, lo pensé cuando leí su carta. Este tipo de intoxicación afecta a la vía digestiva, desarrollando los síntomas que usted supo explicarme en su epístola.

El médico tuvo permiso para salir. Después de un par de horas regresó. Zinat consultó su reloj de bolsillo. Tocó de nuevo el cadáver y estaba un poco más frío que antes.

—Tres horas justas después de su muerte... empezó el *rigor mortis*.

Zinat caminó hasta una vitrina vacía.

—¿Aquí es donde tenía los artículos?

Madame Alexandra asintió, nerviosa y con miedo.

Luego de unas horas, el médico llegó a prisa y jadeando por la excitación. Ondeaba un papel en la mano.

—¡Doctor, doctor tenga cuidado...!

—¡Zinat..., Zinat, tiene usted...! —Su voz se cortó desde el jardín delantero.

Un disparo en seco dejó frío al médico. La bala con rifle de francotirador le atravesó el pecho. Yo me quedé asombrado. Subí a prisa al tejado que era el único sitio desde donde podía haberse efectuado el disparo. Allí, detrás, subió Zinat y el inspector Vallarta con un grupo de policías. Para nuestro asombro estaba parado otro gendarme.

—¡Él no es de los míos, Zinat! —rugió Vallarta.

—Ya lo sé. ¡Cálmese! ¡Aquí tienen a su asesino!

—Logró esclarecerlo todo, Zinat. Solamente viendo el cadáver, ¡es usted estupendo! —dijo el extraño.

—Se lo agradezco, Sid Akenatón Kasem.

—¿Cómo lo sabe...? Mejor dicho... ¿Cómo lo supo?

—Usted es un Sid, un “señor” de una noble familia. No crea que me olvidaría de usted. En uno de nuestros viajes junto a Franklin a Alejandría lo conocí a usted, en la Biblioteca. Nos llevó a Tuna el-Gebel y deseó que nos perdiéramos porque entramos a una cripta antigua y usted se robó el mapa. ¿Cómo tengo esa certeza? Porque el objeto desapareció luego de que nos llevara por un pasaje inestable de la tumba. Este se derrumbó luego de que yo me apoyara sobre una columna. Kasem, ¡usted se fugó con rapidez! Sabía que quería quedarse con los tesoros de Franklin, pero nunca supe a qué costo... hasta ahora. Quería deshacerse de nosotros como fuera. Por fortuna, mi sentido de orientación es en extremo agudo y pudimos escapar completa-

mente ilesos sin su ayuda. Supongo que, adicionando a esta razón, se interesó en que Franklin viajara continuamente a Egipto completamente solo, incluso porque es sabido que muchas tumbas tienen arsénico en el aire. Pero, como no tuvo suerte, tuvo que envenenarle usted mismo. Una dosis de 100 a 300 miligramos es altamente mortal. Seguramente en su última visita se lo colocó en un wiski mientras él le enseñaba sus piezas arqueológicas recogidas. Vino esta mañana, se retiró y para estas horas de la tarde mi amigo, con seguridad, estaría muerto. ¿Me equivoco? Por eso quería alejarlo de mí...

—¡Asesino! —grité, sin más.

Kasem agarró algo de su cinturón. Sacó una cimitarra y la empuñó contra Zinat. Mi amigo hizo lo propio y desenvainó su hoja del bastón. Yo saqué mi revólver. Zinat extendió la mano.

—Yo tengo viejas cuentas con este escorpión de desierto.

Kasem se abalanzó con todas sus fuerzas y Zinat bloqueó su ataque con la agilidad de un diestro esgrimista. Las hojas de las espadas chocaron a lo largo y ancho de la azotea de la propiedad. Derribaron macetas y se atacaban con furia ante la mirada atónita de las expectantes personas que deseábamos ver el espectacular desenlace. Kasem, el Sid, atacó a Zinat por un costado y logró herirle el hombro. Mi amigo gritó de dolor y furia. Entonces contestó las embestidas de su enemigo. Zinat lo empujó y Kasem se dio contra el filo de la terraza. Zinat blandió la espada delante de su cara y la agitó a un costado. Kasem escupió sangre.

—Aquí termina todo, Kasem. *La victoire est à moi!*

—*Matlqa!* —rugió el hombre.

El árabe insistió. Corrió a velocidad y Zinat se retiró a tiempo antes de ser atravesado con la cimitarra. Kazem se tropezó con una raja que cortaba el piso, como una cicatriz, y a su velocidad no pudo parar y atravesó el pequeño muro del costado, cayendo de cabeza casi veinte y cinco metros de altura. Zinat envainó la espada.

Vallarta bajó a prisa para ver si podía arrestar al hombre, pero fue inútil, murió en el acto. Sacaron dos cadáveres de la mansión durante aquel hermoso ocaso. Tras un exhaustivo examen a cada una de las habitaciones, hallaron en un costal varias de las reliquias del viejo Franklin. Madame Alexandra las colocó en su sitio. Luego, mientras Vallarta y los policías se estaban yendo, la mujer se volteó hacia mí y me ofreció una copa, así como lo hizo con Zinat.

—Nunca creí que fuera Kazem el culpable de todo.

—No es cuestión de sorprenderse. Imagino que mi amigo nunca habló mal de él —apuntó Zinat.

—Nunca, monsieur Zinat.

—Ya veo. Bueno, este no ha sido un caso fácil. Pero lo único que puedo decir es que la muerte nos rodea y nos llega sin remedio.

—¿Pretende quedarse con las reliquias egipcias, madame Alexandra? —pregunté.

Zinat me lanzó una mirada inquisitiva.

—No lo creo, doctor Futes. Las donaré a un museo.

—Me parece lo más sano —apuntó Zinat—. Ciertamente hay un detalle que no me deja de estrujar la mente. Franklin era un admirador de la cultura egipcia... Pero me extraña que su casa esté adornada con un par de esfinges aladas. Es decir, esta representación es griega y no egipcia.

—Déjeme enseñarle algo, monsieur Zinat.

La dama nos llevó hasta un gran estudio —más grande del que pudimos apreciar cuando llegamos a la mansión—. En dos pilares de piedra separados vimos posadas dos estatuas que me llamaron enormemente la atención. Una de ellas tenía la representación de la gárgola Toluse. El fiero dragón tenía las alas extendidas y las fauces abiertas. En otro, estaba una réplica a escala de la escultura de Ricardo Bellver *El Ángel Caído*. Tras varias horas de conversaciones triviales y charlas sobre la vida de Franklin, su mujer al fin habló del tema en cuestión:

—Frank creía que las esfinges griegas de la entrada espantarían la mala suerte. Es cierto que son un símbolo maligno, pero, según el mito, la esfinge no era un monstruo en realidad. Fue la hija del rey Layo a quien se le dio a encerrar un secreto por los monarcas tebanos. Cuando Layo murió, muchos de sus hijos fueron a reclamar el trono. Pero la esfinge, que conocía los secretos de cada rey antes que él, sabía que no cualquiera podía hacerse con el poder de Tebas. Por ello, la esfinge tenía que guardar el secreto del enigma hasta que llegó Edipo y pudo descifrar el más antiguo de los enigmas. Por ello, a pesar de que las esfinges se creen son espíritus malignos y traedores de la mala suerte, en realidad son guardianes de un secreto... un secreto profundo que no podía ser para todos.

—Según los egipcios —empezó Zinat—, las esfinges eran representadas con cuerpo de león porque simbolizaban la fortaleza de los monarcas. Además, ellos creían que por las noches cobraban vida y protegían las tumbas de los faraones. Lo opuesto a lo que describió Apolodoro en Grecia, que decía

que las esfinges eran demoníacas, tenían patas de león, cuerpo de lobo o perro, bustos y cabeza de mujer, cola de dragón y alas de halcón. Estacio decía que tenían boca con veneno, mirada llameante y alas ensangrentadas. Por ello fue el griego Heródoto quien propuso el nombre “androsfinge” para referirse a esta criatura y así no causar confusión con la versión griega del monstruo. Mi amigo, Mister Franklin Wright, quiso atraer la mala fortuna y contrarrestarla al mismo tiempo. Nunca fue muy predecible que digamos. ¡El misterio del porqué de sus actitudes se lo llevó a la tumba! Ese es el caso insondable.

Madame Alexandra rió después a la reflexión de mi amigo.

—Por esa razón, estas dos estatuas, colocadas sobre la puerta principal, también sirven como desagües. Un canal se conecta desde el tejado y pasa hacia una tubería subterránea que sube de nuevo internamente por ambas columnas y termina en las fauces de las esfinges.

—*Oh génial! Une merveille architecturale!* —rió a su vez Zinat.

Luego de charlar sobre Egipto, ver viejas fotografías y conocer más a fondo a Mister Franklin Wright nos despedimos. Zinat tomó su sombrero y su gabardina. Su herida no necesitó más que una venda, la profundidad del corte era mínima.

—Hasta luego, madame.

Sin decir nada más nos despedimos. Había transcurrido muchísimo tiempo dentro de esos fríos muros plagados de cuadros y enigmas del mundo. El frío de la madrugada nos abrazó con gélida fuerza.

—*C'est la triste débâcle d'un égyptologue* —dijo Zinat con una voz tan frívola como la bruma de la madrugada.

—Y que lo diga, *mon ami*.

—Ahora vamos, me apetece comer algo de camino a casa.

Quise acotar algo adicional pero no supe qué decir. No dejé de pensar en los hechos que acaba de presenciar. Hay veces en la vida en donde las cosas se tornan violentas, decadentes y horribles. No obstante, comprendí que allí radica la verdadera fortaleza de un hombre. Todo este caso vivido me dará un buen tema de conversación algún día. ¿Hasta cuándo podré estar junto con mi amigo y vivir aventuras de esta magnitud? Después de todo, él era el cerebro y yo un simple abogado.

Así sería mi vida de hoy en adelante: Gregorio Futes, el simple compañero de una mente brillante de la deducción... Pensándolo bien, ¿qué podía hacer al respecto? ❖❖

MARITZA CINO,

El temblor de los huertos,

Buenos Aires, Ediciones del Camino,
2022, 151 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.10>

Recuerdo verme sentado en el piso, jugando quizás con mis propias manos o mis piernas rollizas que podía alcanzar con facilidad. Estaba cerca de una mesa en la que mis padres almorzaban y que hoy seguramente se encuentra desarmada en alguno de los cuartos que mi papá ha convertido en bodega. Mientras jugaba conmigo mismo o quizás con algún juguete que no consigo traer a la memoria, evoco la luz amarillo-verdosa que bañaba al comedor de la casa. En la parte superior había un tragaluz de color ocre que se encargaba de filtrar la potencia solar y llegaba tamizada hacia mí, convirtiéndome en un raro ser de color tierra. Tenía tres años al momento de este recuerdo y es sin duda esa luz solar bañada, el olor a sopa al mediodía, la voz cantarina de la abuela a lo lejos, las instantáneas más primitivas de mi infancia.

Al pasar las primeras páginas del poemario *El temblor de los huertos*

me reencuentro con esas imágenes perdidas de mi propio pasado. El calor familiar, las paredes, el techo, la cocina, los recovecos de la casa que describe la poeta desde la primera parte nos preparan para todo el largo viaje que emprenderá el poemario. Un juego de palabras que se bifurcan, que desafían, que obligan a volver atrás, como cuando pescamos un pequeño detalle en una película y queremos remirar ese instante que lo concentra todo.

El poemario, publicado por la editorial argentina Ediciones del Camino, está dividido en cinco partes: Tramas, Interiores, Exteriores, Puentes y Umbrales. En cada sección, Cino nos sumerge en los rincones de una niña/ adolescente/mujer que ha trazado el camino de su vida y también el de su propio árbol familiar.

Alejandro Zambra dice en su novela *Poeta chileno* que la familia es una fotografía colgada al sol como una sábana que nunca llega a secarse del todo y que de pronto, de la noche a la mañana, amanece borrada, velada. Maritza Cino nos comparte estas ráfagas perdidas en la memoria como si deseara congelar y/o reinventar aquello que se ha evaporado

con el tiempo. El poemario trae de vuelta al padre, la madre, a los abuelos.

Dentro de este árbol la herencia migrante toma su lugar. El poema "Movimientos" evoca el trabajo familiar, a la escalera de caracol que transporta a ese pequeño mundo privado, el de la elaboración de la pasta italiana. Maritza repite *lavoro, lavoro, lavoro*, trae la sonoridad italiana al poema, acaso, para sublevar la lengua y desempolvar las voces ancestrales.

La migración, el tránsito, el desplazamiento se hacen eco entre sus poemas: "migramos por ciudades y océanos/ removemos raíces de la otredad/ atravesamos fronteras para llegar a un puerto/ zurcimos utopías para deshacernos/ en la cavidad de la rabia".

La nostalgia migrante heredada lleva a la poeta a preguntarse por las escaleras, con sus estructuras variadas y su difícil ascensión. La cuesta que lleva a una cima no le interesa, se decanta por la horizontalidad, por la idea de calma que es desde donde la poeta escarba bajo sus pies. Por eso la cama se vuelve su santuario, el lugar de descanso, de la reflexión y la desidia. El espacio del pensamiento. A la cama y a la casa, dice Maritza, siempre se vuelve.

El lenguaje que emplea Cino tiene una musicalidad que incita a leer los poemas en voz alta. Sus versos se liberan de todo tipo de puntuación y el corte de línea responde a una intuición más que a un deber ser, lo que da lugar a pequeñas explosiones que quedarán resonando en quien lea estos poemas:

"en la ducha se han quedado los gemidos de cardos y amapolas"

"te encontré para trazar otras formas en mi esterilidad poética"

"la intuición es una trampa algo parecido al juego"

"un libro consumado debe macerarse en el vacío de una casa"

"la distancia nos recuerda que estamos solos en un cosmos de orfandad".

En esa cadencia de los versos aflora "el secreto", ese secreto del que hablaba la escritora española María Zambrano que no se puede decir por ser demasiado verdad y que solo puede brotar en la escritura. Maritza nos comparte sus secretos de alcoba, de zaguán, de jardín. Así, la autora es luz, pero también penumbra. En esos poemas enciende y apaga luces a *piacere*.

En las páginas de este poemario habita el *fantasme*. En francés el *fantasme* no es el fantasma que conocemos en español, sino la fantasía, la fabulación mental del deseo. Me gusta pensar estos poemas con ese juego de palabras: Fantasía (el *fantasme* francés) y fantasma (ahora sí en español). Por un lado los poemas son *fantasmes* frente a la imposibilidad de concretar el deseo (sobre todo en los poemas donde "aparece" la figura del ser amado) y también como pequeñas apariciones en el sentido fantasmagórico que acompañan a la autora en los miembros familiares, en la vuelta a la infancia del huerto, del circo, de las fugas: "si te nombro un pedazo de mí/ se levanta y te conviertes/ en el brazo de mar que siempre busco/ el poema inmóvil que se

diluye/ como un grano de sal en una playa cansada”.

Los fantasmas de la autora también se desbordan en el cuerpo. El cuerpo se vuelve pluma, aire, susurro, un viento teñido que rememora el linaje de la piel: “el malestar siempre ha estado ahí/ convaleciente/ comiéndose el arbusto del paisaje”, “en la estación de reposo/ se atenuó el miedo/ encerrada/ vigilada/ medicada/ me refugié en la liturgia de las horas”.

El poemario también fotografía la intimidad de la relación, el encuentro con otros cuerpos. Así, Maritza sensualiza la soledad, el abandono, erotiza la melancolía: “la casa ya no está vacía/ tu aura ahuyenta la oscuridad/ tu ropa aparece en desorden por la habitación/ que ahora es/ la zona de acogida del amor/ de puertas que se abren con la firmeza/ de la brisa fugitiva”.

En medio de todo ese inventario del hogar y de ese álbum familiar que se despliega, también emerge la urgencia de la realidad. La vida, amenazada por el caos, por la incertidumbre, afecta al yo poético: “las noticias son un bebedero fúnebre/ carreteras cerradas congelan la vida/ fuegos cruzados en las cárceles/ un niño cae miles de cuerpos caen/ ahora sé que la vida también es esto”.

La poesía es una especie de regreso a casa, dice Paul Celán. Con este nuevo poemario, Maritza Cino abre ventanas, azota las puertas, reverdece el huerto que es la hoguera de la infancia, de la familia, de los amores fugados, del cuerpo y su densidad. En un grito prolongado, la voz de la poeta colecciona sus afectos,

los siembra, los riega, los despliega y entre esos intersticios, se difumina su luz para volver a la tierra.

SANTIAGO TORAL REYES
UNIVERSIDAD CASA GRANDE
GUAYAQUIL, ECUADOR

JORGE CONSIGLIO,
Sodio,

Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.11>

Una infancia ante-la-ley. La novela comienza con la descripción de su madre. Imbatible, autoritaria, rígida. La vida del personaje-narrador se desarrolla entre la crianza puertas adentro y la rutinaria tarea de esquivar la soledad. “¿A quién discutirle? Las palabras de los mayores suelen funcionar como mandatos. Hagan caso, gritaron”. El *tono* de la palabra, en consonancia con la figura de autoridad, deja ver una existencia reprimida y silenciada. El narrador de *Sodio* manifiesta de escribir, de materializar las experiencias que guarda de su infancia: trata de recordar qué han hecho de él, para poder hacer de sí.

El relato está en primera persona. Una sola voz rectora distribuye la narración. No es un tipo de narrador crítico: es alguien que vuelve sobre sus memorias y las verbaliza. El registro (las memorias) del narrador es lúcido, pero fragmentario. Recuerda con detalle ciertos eventos, pero aquellos no son extensos. La brevedad de los capítulos resulta de la estrategia narrativa: pocas páginas de extensión,

un ritmo pausado de lectura, frases cortas. Desde esta perspectiva, la escritura parece desconfiada, aunque atenta. Como sea, cada punto supone una pausa y un momento de tranquilidad antes de seguir escribiendo.

Sodio, formalmente, invita a leer de forma pausada. El Gyorgy Lukács joven concibió la *forma* como una actividad anímica. Todo aquello a través de lo cual el receptor recibe el contenido —velocidad, ritmo, acentos, distribuciones— es la forma. La narración de *Sodio* es fragmentaria, intermitente. Consiglio materializa el relato con una escritura pausada, mediada por interrupciones formales. No es una escritura amena ni relajada: la tensión entre las pausas, en conjunto con la trama, acentúa un efecto de lectura tenso y trabado. Es la forma, dirá Lukács, la que ordena en un “todo cerrado” el contenido de la obra. La narración interrumpida constantemente con la puntuación y las frases cortas está en ritmo con el ordenamiento formal de la novela: separaciones sin títulos cada dos, tres o menos páginas. En su novela escasean títulos, numeraciones y para-textos. El autor encuentra total esta forma de narrar: no sale de ella y la mantiene hasta el final.

Literatura y psicoanálisis. Consiglio articula su novela como un punto de equilibrio entre ambos discursos. La narrativa de la primera parte tiene un carácter de diván. La voz narrante tiende a la inmersión y regresión hacia distintos escenarios de la vida del personaje principal (del cual nunca se nos revela el nombre). Recuerda y caracteriza a sus padres, a su hermana, su profesor de natación. Una

situación indebida, una travesura, el castigo, los golpecitos en la mano; las enseñanzas en formas de frases, los veranos forzados en el club; y, en medio de la descripción, un punto de fuga: “Olvidé por completo la maquiñaria de la infancia”. Un narrador que recuerda su niñez y termina afirmando su olvido de cómo es sentirse un niño. Llama la atención la ausencia de mención hacia alguna forma de juego; la descripción de una infancia que se pierde sin recuerdos de lo lúdico.

La estridente sensación de lectura que produce *Sodio* es la posibilidad de escuchar la voz narrativa al tiempo que se la lee. Esta impresión permite pensar al narrador como una voz que se autoanaliza. La importancia de la letra impresa radica en la posibilidad de fijar los recuerdos para volver sobre ellos mediante un soporte visual. Al corporizar la voz en la escritura, el narrador también es su propio lector. En palabras de Ricardo Piglia, este narrador “lee para saber cómo vivir”. Así, la narración de *Sodio* tiene un carácter expresivo; confesional si se quiere. Es la escritura un lugar donde aflora lo imprevisto.

La relación presencia/ausencia es transversal en *Sodio*. Tópico que se repetirá a lo largo de la narración, en esta primera parte se observa tanto en el aspecto relacional como en el espacial. “Construyeron una muralla a nuestro alrededor”. La presencia de los padres deja entrever un confinamiento hacia una interioridad familiar y un abandono respecto del exterior; un mundo caracterizado por la individualidad, la soledad y la ausencia de otros lazos sociales que permitirían

construir una valoración distinta del mundo y del propio yo. A su vez, al término de la secundaria, el desplazamiento de sus compañeros hacia otras ciudades condensa la sensación de abandono y encierro. Una ciudad que parece vaciarse, como si “se cerrara sobre sí misma”. Ya instalado en la capital de Buenos Aires, la presencia de edificaciones nuevas, la ausencia de lazos conocidos y la proyección de desafíos distintos sirven para reforzar la idea tradicional y aprehendida del personaje. “Nunca tuve imaginación, me anoté en Odontología. Mi madre, feliz [...] No me costó conseguir empleo: me contrataron en el mismo instituto en el que había trabajado mi madre”. Repite y sufre la misma vida de su madre: estudia la misma carrera, trabaja en el mismo instituto donde ella trabajó. Las vivencias-rectoras son repetidas y delineantes del deseo del personaje. Él sabe, simbólicamente, que su profesión alienta a cierto *desyoizamiento* rutinario: su trabajo se trata de curar el malestar ajeno: retirar y/o arreglar piezas dentales, controles rutinarios, etc. Similar al servicial personaje de *Rip van Winckle*, que dedicaba su tiempo a labrar la tierra de los demás, despreocupándose de la propia. Así, el no saber cómo reaccionar frente a lo desconocido que se presenta como un mundo abierto de posibilidades, subsumido en la representación débil de sí y reproduciendo el mandato materno, se alza, como único horizonte de posibilidad, la repetición de lo ya-conocido. Lo genuino tendrá que esperar. El personaje parece no estar preparado para nada de esto. Todavía no puede arrancar.

En los primeros capítulos, la escritura de Consiglio, a propósito del ejercicio crítico, lleva a cabo un proceso de des-ocultamiento: revela un *interior* atravesado por relaciones familiares densas y una libertad reducida a la mera reproducción de los deseos maternos y paternos. Por otra parte, la actitud de su narrador-personaje no es crítica: no corrige, no alecciona, no desea explícitamente que sus vivencias sean distintas. Noé Jitrik nos ayuda a pensar esta imagen del narrador como *satélite*: alguien que se reduce al mero comentario, impotente, que de vueltas sobre un centro sin poder acercarse ni separarse.

Ya adolescente e instalado en el barrio de Villa Crespo, al mismo tiempo que estudia Odontología, el narrador-protagonista encuentra un espacio en la natación. Aquello, junto con el hábito de fumar tabaco, resulta una forma de evasión. “Nadar —una brazada, respirar, otra brazada— y fumar —aspirar el humo, escuchar cómo se quema el tabaco— fundaron mi estrategia de supervivencia, un blindaje frente al incierto porvenir”. Consiglio confecciona su personaje inmerso en la tríada simbólica de trabajar-fumar-nadar. La pileta representa un espacio delimitado donde el cuerpo se vuelve ligero y leve; el cuerpo, así, distinto a los pensamientos, no pesa. En este momento de la novela, la vacilación consiste en el hábitat natural del personaje. Descartes en sus *Meditaciones* recuerda la idea de no encontrar un punto de equilibrio, estable, sintiéndose en una pileta sin lograr hacer pie. Esta idea encarna la noción de *inestabilidad*: la inexisten-

cia de puntos firmes, razonamientos inquebrantables, modos de vida definidos. Todo está puesto en movimiento. Pero, en potencia, aquello tiene otro costado: puede significar un *principio* de algo. El comienzo de un modo de pensamiento o de vida distinto al conocido. Como el cuerpo del humo del cigarrillo o el ondular movimiento del agua, aquellos momentos representan la dispersión y el cambio constante en un mundo que sigue su curso natural.

Siguiendo con la lectura, emergen dos personajes transversales en la trama y en la vida del narrador: Raisa y Luiz. Raisa es la hermana de un antiguo compañero de colegio, pianista que goza de cierta reputación internacional. Luiz, empresario que habla un decente portuñol y jefe-compañero del narrador-protagonista. Ambos intiman con Raisa, aunque ella los diferenciaba concretamente: la relación con Luiz era declarada y principal. Con el dentista-nadador, la relación era secundaria. Él la consolaba cuando se enturbiaban las cosas con Luiz, o si este desaparecía sin más. Tal vez por asociación al pasado en el que vivió, el narrador concibe la relación de Raisa y Luiz como falsamente feliz y hermética al exterior. “Daba asco verlos tan abastecidos, tan autónomos; en otras palabras, cerrados al mundo”. Estas aseveraciones son utilizadas por Consiglio como instrumento de crítica al orden estático de la vida burguesa: la alienación respecto del otro y una vida recluía de lo social.

Sodio presenta personajes abordados por el miedo, inseguridad y, sobre todo, temerosos de la libertad. El proceso de individuación mediante

el cual el niño rompe los vínculos primarios hasta ganar su libertad, para Erich Fromm, tiene un carácter dialéctico: el primer aspecto es que el niño se haga más fuerte, desde el punto de vista físico, emocional y mental. Este punto consiste en la *creciente libertad* del individuo y el fortalecimiento de su yo. El otro aspecto del proceso de individuación es el aumento de la *soledad*: en la medida que el niño emerge de ese mundo primario, crea un sentimiento de angustia e impotencia. Es decir, al mismo tiempo que se encuentra más libre para expresar su individualidad, también se libera de un mundo que le otorga seguridad y confianza. El alejamiento de la autoridad y de los mandatos (la familia, el trabajo, las parejas) deja un espacio sin identidad, aturdidor, esperanzado solo para quienes puedan encontrar la seguridad siguiendo caminos distintos. El sentido de pertenencia es puesto en duda.

El narrador-protagonista de *Sodio*, si bien presenta su infancia desde cierta distancia y con un posible tono crítico, y esto será una constante en el relato, no se caracteriza por contraponerse a sus mandatos familiares, sino que refuerza, por imitación, aquellos condicionantes primarios. Estos vínculos, que constituyen un camino conocido y allanado, impiden el completo desarrollo del individuo: cierran el paso al desenvolvimiento de las capacidades críticas, a una individualidad libre, capaz de crear y auto-determinarse. La familia cumple una función estructuradora, y aquello condiciona a nuestro personaje principal, dentista y fumador, que vuelve,

por inercia, hacia lo ya-conocido y reconocible.

Avanzada la lectura de *Sodio*, cuando el narrador-protagonista se instala en el consultorio de Luiz en Brasil y la relación entre Raisa y Ruiz se vuelve tensa y problemática, entra en tensión el juego dialéctico naturaleza/sociedad. Luiz, desorientado existencialmente, se aventura hacia la selva, durante meses, y pronto Raisa lo acompaña. La selva se alza en principio como paisaje natural, purificador, con ritos iniciáticos y drogas, es decir, como promesa de escape y purgación. La ciudad, en cambio, como espacio de trabajo, formación y superficialidad. “Los viajes Luiz empezaron a durar cada vez más. También cambiaron de eje. Dejó de importarle la destreza física; la prioridad, ahora, era lo espiritual”. La vida de empresario estable a millonario instantáneo trastoca la proyección de Luiz; apostó en la lotería y ganó una fortuna. Para Luiz, este *homoeconomicus* del siglo XXI, la huida a la selva constituye una salvación desesperada. ¿Salvación de qué, de quiénes? Tal vez la pregunta sea otra: ¿Cuál es su angustia? Su escape deja entrever algo notorio: el sinsentido de su vida cotidiana en la ciudad. Pero la selva no es el Paraíso. Luiz se adentra, durante meses, a rituales místicos, abusando de drogas y psicotrópicos. En el estado orgiástico, caracterizado por Fromm, estado transitorio de exaltación, no se percibe un sentimiento de culpa; la selva funciona como un velo suspendido. Huir a la selva es un artificio trunco de libertad. La narración de Consiglio deja entrever una visión actual de una sociedad medicalizada.

Ansiolíticos, clonazepam, analgésicos, tratamientos psiquiátricos, drogas experimentales para controlar altibajos, golpes de suerte, angustias y soledad. Una sociedad subsumida en la angustia que encuentra su escape o relajamiento de las angustias en los cocteles psiquiátricos y estados orgiásticos.

La oposición naturaleza/ciudad es solo espacial. En *Sodio*, ambos espacios pertenecen a la misma ficción. Luiz, aturrido por su trabajo, angustiado existencialmente, huye de la ciudad, pero encuentra una actividad similar disfrazada: durante meses se encuentra acostado en un colchón de hojas, el cuerpo adornado por sogas y bebidas delirantes. Lo mismo le sucede a Raisa, que sigue desesperadamente a Luiz; aunque su experiencia es más traumática: la escena de su violación marca, narrativamente, un revés en la trama. Consiglio logra, con pocas palabras, representar imágenes de cuerpos vulnerados, de conciencias perdidas y un espacio hostil para la vida.

La tensión en *Sodio* es de índole *verbal*. La *huida* representa otra forma de estar sometido: el mismo desplazamiento de un lugar a otro corresponde a la imposibilidad de enfrentar aquello que se presenta como infranqueable, como absoluto. *Sodio* congrega varios desplazamientos: el traslado repentino a Mar del Plata, la llegada a Buenos Aires, trabajar en Brasil, la huida de Luiz y Raisa a la selva. Consiglio permite pensar la huida en términos de no-enfrentamiento. La cuestión de “hacer frente” está mediada por la dificultad —algo que la literatura posibilita— de ver-

balizar los problemas internos. Mencioné al comienzo la cuestión del narrador de escribir la voz. Luiz piensa la mayor parte del tiempo en dinero, autos y fiestas; Raisa es discreta y se refugia en la música; nuestro dentista se sumerge en el agua y aboga por el hábito del tabaco; cuando alguien fuma o está bajo agua las palabras no salen; estos ejercicios son agramaticales. ¿Dónde queda el espacio físico para la palabra? Hay un gesto interesante si se sigue esta línea: Consejo busca corporizar —mediante la letra— una interioridad acallada.

En las últimas veinte páginas de *Sodio*, la narración cambia bruscamente. Luiz vuelve de la selva con el plan de castrarse para “evitar distracciones”: convertido en una especie de chaman de los yanomamis (la tribu en la selva), en un sueño recibió el mandato de mudar aquella aldea cerca del Amazonas peruano. Raisa viaja a Buenos Aires con su música y revive su relación con una antigua pareja. El narrador-protagonista vuelve a sentirse como al término del secundario: “De momento a otro, me quedé sin amigos”. Volvió a fumar y a nadar rutinariamente; aquellos hábitos fueron su forma de amparo, de supervivencia.

Sodio es un *viaje no-lineal*: narra un pasado desde el presente, alternando distintos momentos. Acompañado por una formalidad que tiende a marcar las pausas y los silencios, la narratividad es un ir y venir incesante por las memorias de la infancia, adolescencia y adultez. Hay cierto orden e intercalación de historias que se sostienen a lo largo de la novela, aunque, más bien, el movimiento es

reflexivo: volver sobre sí, reflexionar. A partir de este punto de vista, es notorio el gesto del autor en no revelar el nombre del narrador-personaje. El lector está a la espera de tal frustrada revelación. Tal vez, como Bartleby, el escribiente, *prefiere no hacerlo*: resuelve no atender la esperada petición del lector de intentar saberlo todo, para controlar todo. Lo mismo sucede al final de la novela: el pez hembra del mar permanece intocado y el cuerpo del nadador fatigado, con la cicatriz de la mordida del pez en su brazo. *Sodio* es una novela que se lee con el cuerpo.

TOMÁS SALVADOR BOMBACHI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES, ARGENTINA

Lista de referencias

- Consiglio, Jorge. 2021. *Sodio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Fromm, Eric. 2015. “Libertad como problema psicológico”. En *Miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Jitrik Noé. 1974. “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 23: 337-68.
- Lukács, György. 2015. “Para una teoría de la historia de la literatura”. En *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla.
- Piglia, Ricardo. 2005. “¿Qué es un lector?”. En *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

MARÍA PAULINA BRIONES LAYANA,
Labor de duelo,

Buenos Aires, Himalaya, 2022, 50 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.9>

En un medio anodino donde abundan los poemarios mediocres repletos de pirotecnia verbal, *Labor de duelo* se erige como una novedad muy sólida. La poeta elabora el luto con un gran rigor de embalsamadora, sabiendo que “la labor de duelo es la piedra de Sísifo” (Briones Layana 2022, 33) que sube y baja sin cesar en esta única vida que nos fue dada.

Se trata de una colección unitaria de textos en los que hay un soporte anecdótico mínimo: la muerte familiar. No se trata de “doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta la gente mirándose al espejo” (Pérez Reverte 1999, 15); es apenas una plaqueta, de medio centenar de folios, bien estructurada que parece ser autoficción pero no lo es.

La muerte en la familia es algo tangencial, lo verdaderamente nuclear es la ciudad fantasmal en la que transita la voz poética, y los hábitos de un sujeto que se pierde y se encuentra en la cotidianidad.

Hay un detonante narrativo que es la pérdida del abuelo:

Un viento ligero anida la melancolía
Es Agosto y tu abuelo se ha volado
los sesos
La nota luctuosa de un periódico
gastado dice que desayunó
Como de costumbre
No era un día distinto

¿quién era la familia que vivía en su casa?
durante años pensé que era la mía
la nota luctuosa enumera más de seis hijos
no conozco todos los nombres

Esta pérdida es solo un pretexto para hablar de temas colindantes como la familia, las lealtades, las dinámicas de comunicación filiales, el catálogo de personajes de crianza

Abrevar como un eco
tuve una madre de aguas profundas
y abuelas y tías inútiles todas afectas a saberes
de otros mundos
en donde los susurros desorientan
jamás fueron guías
la desobediencia era su marca
nacer en el desierto su extravío

Igor Caruso, psicoanalista del Círculo de Viena, autor al que Briones parece haber leído, es uno de los que mejor ha explorado ese “desierto extraviado” que es la relación de los vivos con los muertos:

Esta es la presencia de la muerte en la conciencia y la muerte de la conciencia. Es la recíproca sentencia de muerte, pero en cuanto se condena al otro a la muerte se pronuncia la propia sentencia, puesto que la condena se cumple, sobre él, en su conciencia y en la conciencia del otro. El otro muere en cuerpo viviente, pero muere en mí; claramente esto significa que mi conciencia muere, que yo arrastraré conmigo ese cadáver que ni siquiera me hará sufrir. ¡Pero esto no es suficiente! (Caruso 1997, 13)

La voz poética explora esa sentencia pronunciada sobre el Otro. Las ramas del árbol genealógico han muerto, pero encuentran un funeral en el libro. Poetizar es la mejor forma de arrastrar ese cuerpo y perennizarlo, es disecar los momentos vitales, pero es insuficiente, dice el psicoanalista vienés. Esa insuficiencia Briones la traslada a la condensación que ofrece la labor poética que es la labor de la suficiencia, del *mot juste*. Duelo insuficiente, pero necesario; condena que se cumple en la conciencia, nos dice Caruso.

El libro también se erige como un mapeo de lugares afectivos en un contexto urbano claramente identificable. Pero todo levantamiento de un lugar siempre tiene relación con un deudo:

El último sueño de la noche me regala a mi padre entrando al estero entre las ramas del manglar al hundirse
Es decir que lo quiero suicidar para no tener que matarlo
Y amanece

Es Guayaquil, la ciudad de los manglares, como le decía Jorge Velasco Mackenzie; estamos inmersos en el poema-río sobre “la ciudad pantano”, “las palmeras de la necrópolis de mármol”, “el estero con el agua siempre dispuesta a cubrirnos con su olvido” porque “una ciudad puede morir tantas muertes”

Es la genealogía del dolor poetizado desde el punto de vista de la labor, el trabajo, el alumbramiento como su título lo indica. “Ora et

labora”, decía la regla benedictina; poetiza y labora parece ser la premisa de la poeta.

Es el *duelar* (palabra prestada del psicoanálisis) lo que mueve cada página. “En mi familia escondemos a los suicidas”, anuncia el primer poema. “En mi familia escondemos a los infieles”, concluye el último texto proponiendo una circularidad que implica la necesidad de esconder el interdicto.

Libro-lápida, libro-epitafio tan intenso como breve, como el vahído ulterior del ser amado que se nos muere en brazos, porque “no es fácil esta faena de ser albacea de muertos propios”, dice la voz poética tan sabia y tan certera en cada una de sus reflexiones.

Difícil hallar tan buen trabajo de orfebrería de lenguaje entre las obras que se publican en estos días. Bienvenido sea este luto de 32 breves textos que es “una determinación de la vida entre tanta muerte” más “la única certeza de que el viaje es siempre a ciegas”.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL, ECUADOR

Lista de referencias

- Briones Layana, María Paulina. 2022. *Labor de duelo*. Buenos Aires: Himalaya.
- Caruso, Igor. 1997. *La separación de los amantes*. México: Siglo XXI.
- Pérez Reverte, Arturo. 1999. *El club Du-mas*. Madrid: Alfaguara.

ALLAN CORONEL,
Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan,
 Quito, El Ángel Editor, 2022.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.12>

Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan, de Allan Coronel Salazar, desafía y cuestiona al lector con respecto a la aceptación de una realidad inamovible y de unos valores impuestos por una sociedad conformista y cómoda. Estos textos ponen en duda todo, desde la muerte, la vida, la memoria, Dios hasta las relaciones amorosas y afectivas, para finalmente convencernos de que lo único que nos pertenece es el olvido. Así, los diferentes personajes poemáticos, convertidos en fantasmas, deambulan por el espacio acompañados de su propia soledad o a veces de una ternura distanciada de la voz poética por la ironía, el sarcasmo y el humor negro.

Esta es una poesía hecha de desencuentros, en los que el cuerpo está expuesto a la violencia: “Sacarse los ojos/ aplastarlos contra el piso” (8) y a la fragmentación: “Aguja en las encías,/ doble grapa que une lengua con mejillas;/ paladar que ignora si es planta de pie”. El primer gran desencuentro es el que la voz poética experimenta con una realidad nauseabunda: “La sociedad-disculpa lo prosaico-es una mierda” (20). El segundo gran desencuentro es con el padre: “Si consigo hallar razones para amarlo/ un poco/ tan siquiera un poco/ quizá aligere su carga” (88).

En este universo de desencanto y frustración cada una de las situaciones poetizadas es llevada al extremo: el olvido es devastación de la memoria, el recuerdo es percibido en lo residual, la memoria produce un dolor casi físico, las cualidades vivas de la naturaleza son reducidas a sequedad y muerte como en los poemas “Hijo de árbol” y “Botánica vital” (“Escuálida rama despoblada de hojas/ desnuda de savia/ desterrada de raíz/”). Paralelamente a este recurso de despojamiento de lo real-natural surge otro de agrandamiento de cualidades como en el poema “Escarcha que quema ausencias” (“Despierta los goznes de las cuevas/ bombeando diluvios de desesperanza”). Tanto la minimización como el acrecentamiento de cualidades son procedimientos hiperbólicos, encargados de conducir el enunciado hacia el mundo de lo sobrenatural para producir no solo miedo sino pavor: “Necesito por la noche/ el maullido estruendoso de los gatos”.

Otra de las estrategias poéticas que forman parte del texto que estamos comentando es el de la transgresión social y religiosa que se vuelve irreverencia irónica y a veces sarcástica, como en el poema “Testamento”, donde se produce una total transgresión de lo social-convencional, pues el recuerdo del difunto se convierte no en un acto triste y solemne sino en una celebración jocosa: “desvencijen sus caderas/ sacudan la polilla/ embistan como me gustaría embestir”. Un buen ejemplo de la irreverencia irónico-sarcástica se encuentra en el poema “La túnica de Dios”. En él se hace aparecer a Cristo desnudo en la cruz precisamente para hablar

de “sus desnudeces”. Esta desnudez impúdica despierta la “compasión” irónica de la voz poética: “he de entonarle una canción de cuna/ meciéndolo hasta oírle resoplar”. Dentro de esta misma línea de lo irónico-sarcástico se encuentran los poemas que aluden a la ausencia de Dios como el poema “Jirones” y “Habría que aprender al ángel de la guarda”.

Dentro de estos poemas de ruptura con lo convencional-social se encuentra el texto “Vengo”, en el que la voz poética se burla, irónicamente, del linaje, de los antecedentes familiares para hacer del origen —del nacimiento— un hecho totalmente marginal y transgresor: “vengo de asesinos diminutos/ espiándome enarcados/ en el rumor de la nuca de mi padre/...”, “del abuso vengo/ sufrido/ imaginado/ cometido”. Así podemos ver que la transgresión es lo único que sobrevive en un mundo vacío y sin memoria. Transgresión que es una actitud crítica y autocrítica sobre una realidad descompuesta en la que ya no es posible ningún llamado al orden: “Si me preguntan/ diré que cerraste los ojos/ que te quedaste en otro sueño/ para seguir viviendo”.

El poema “Arlequina y desmemoria” muestra el fracaso de la memoria, sirviéndose del espectáculo del circo, quizá relacionado con el mundo de la infancia, en él nada es posible recordar, pues la acción que se espera fracasa: “mete un conejo en el sombrero/ giro de varita/ desvanecimiento/... saca una rata flaca/ desdentada/ calva/ colicorta/ de la chistera triste y fracasada”. Excepcionalmente hay un poema, “Imaginando un click cercano”, en el que el recuerdo y su evo-

cación se cumplen plenamente, pues a través del recurso de la fotografía se evoca nítidamente la imagen de un amigo: “A tu brazo lo acaricia el sol/ y un mechón emblanquecido/ escapando rebelde de una boina”. Aquí es una de las pocas ocasiones en las que no interviene el efecto devastador del olvido.

En este recorrido por la poesía de Allan Coronel Salazar hemos podido apreciar la variedad de formas que adquiere la ironía, el sarcasmo y papel que juegan la muerte, la memoria y el olvido, frente a una actitud transgresora (crítica) de la voz poética ante una realidad en constante descomposición, bien podemos hablar de una poética de lo grotesco, como afirma Helena Beristáin: “La imagen grotesca expresa la imperfección de la vida en evolución fluctuante entre los polos del nacimiento y la muerte”.

VICENTE ROBALINO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL
ECUADOR
QUITO, ECUADOR

MAGDALENA MAYORGA,

***Feminismo. Convergencias y
divergencias. Brecha genera-
cional o diferencias epistemo-
lógicas y políticas,***

Quito, Mayor Books, 2022, 302 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.13>

El feminismo es uno de los movimientos sociales y políticos más vitales del siglo XXI, aunque su na-

cimiento puede datarse en los inicios de la modernidad, cuando Olympe de Gouges redactó los Derechos de la Mujer y la Ciudadana en 1791, dos años después que la Asamblea Nacional Constituyente creada por la Revolución francesa los declarara para el hombre. Desde entonces las mujeres se han organizado para acceder a derechos. La forma en que se constituyó este movimiento político en el Ecuador es investigada por Magdalena Mayorga en *Feminismo. Convergencias y divergencias* (Premio Nacional Manuela Sáenz, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2022).

La obra, estructurada en cuatro capítulos, recoge la historia del movimiento feminista y las tendencias que lo atraviesan —el “viejo” y “nuevo” feminismo— con el propósito de entender si sus divergencias se deben a brechas generacionales o a diferencias políticas y epistemológicas. La primera corriente corresponde a los años 60 y 70 del siglo XX; mientras que la segunda se generó décadas más tarde. Para acceder a su objeto de estudio, la autora recurre tanto a definiciones teóricas como a la historia del movimiento feminista en el contexto nacional e internacional, así como a entrevistas con miembros de ambas tendencias.

El capítulo primero explica el feminismo como un corpus teórico-político que busca la transformación de la sociedad mediante la incidencia de las mujeres en el cambio de sus condiciones de opresión y desigualdad estructural. Una de sus herramientas teóricas es el sistema sexo-género, que junta dos categorías binarias, el

sexo: evidencia biológica de diferencias entre hombres y mujeres; y el género: la trama cultural sobre la que se construye la desigualdad. Una vez explicadas las definiciones teóricas, la autora muestra que una diferencia entre las viejas y nuevas generaciones de feministas es el acento que estas últimas ponen en particularidades de las diversidades sexo-génericas, con un tipo de pensamiento centrado en aspectos individuales, un “generismo” que enfatiza en las diferencias entre las mujeres y no las desigualdades estructurales a las que todas están sujetas.

El riesgo que implica mantener una posición particular sobre el interés general hace que Mayorga convoque a recuperar la visión crítica del feminismo, que atañe a todas las mujeres, en tanto sujeto político, que requiere el accionar colectivo en tres ámbitos: el reconocimiento de sí mismas como un actor social autónomo; la búsqueda de la transformación del poder y la cultura patriarcal; y la redistribución de recursos —materiales y simbólicos— que les permitan superar las desigualdades estructurales; todo ello acompañado por un sentido ético de respeto por los derechos propios y ajenos, por la coherencia entre la vida pública y privada, y por un agudo sentido de justicia.

El siguiente capítulo se destina a analizar las posiciones antifeministas y los argumentos que los sostienen. Su mayor preocupación se centra en posiciones que aparentan ser feministas, pero alientan la discriminación. El *mujerismo*, ideología que apela a la idea esencialista de que las mujeres son, por naturaleza, mejores

que los hombres; y el *hembrismo*: machismo ejercido de las mujeres hacia los hombres, y hacia otras mujeres. A estas dos formas veladas de antifeminismo se une la “ideología de género”, estrategia explícita de poder, que niega a las mujeres derechos como el aborto o la libertad de decidir sobre su cuerpo, así como lo hace con las orientaciones sexo-genéricas y rechaza nuevos patrones de relacionamiento de género. Sin embargo, la autora también se encarga de aclarar que no puede considerarse feminismo ningún tipo de posición que por favorecer a las mujeres promueva la violencia hacia hombres, mujeres o entre pares.

En el siguiente acápite, dedicado a la relación entre la heterosexualidad y las diversidades sexo-genéricas, Mayorga explica que el sistema patriarcal domina tanto en los esquemas heterosexuales como en los homonormativos y en los hetero-queer; y no únicamente a los incluidos en el primer caso, como suele considerarse entre los grupos de diversidades sexo-genéricas. Esta consideración lleva a definir a los heterosexuales como un grupo homogéneo, supuestamente defensores del *statu quo* y censorador de orientaciones sexuales distintas; obviando que pertenecen a diferentes clases sociales y tienen distintas mentalidades, abiertas o cerradas, respecto a la sexualidad y el poder.

La autora cierra su libro con un capítulo dedicado a transitar la memoria del movimiento feminista del Ecuador, ubicarlo en su contexto, conocer sus características y enfoques, especialmente a partir de la década

de los 70, cuando despegó como movimiento político, buscando espacios autónomos de discusión y lucha, para incidir en las políticas de Estado, con el apoyo de Organizaciones No Gubernamentales (ONG) dedicadas a trabajar con mujeres de sectores populares, campesinas, indígenas y negras.

Mediante conversaciones mantenidas con “nuevas” y “viejas” feministas, da cuenta de los avances del movimiento en el último medio siglo y considera que una línea divisoria entre las dos corrientes es artificial porque ambas coexisten dentro en un mismo tapiz, donde se tejen y fusionan planteamientos, grupos y generaciones. De todas maneras, detalla las diferencias entre unas y otras, con el propósito de responder a su inicial sobre los motivos de las divergencias. Su conclusión es que la brecha generacional es un mito deformador que oculta los reales motivos de las diferencias, las cuales radican en aspectos epistemológicos, políticos y estratégicos; los que deben ser develados para posibilitar el continuo histórico de la lucha feminista y centrar el núcleo del quehacer feminista. De ahí que llame a enfrentar el reto en común de elevar las diferencias a un nivel político para fortalecer al movimiento, mediante la identificación de puntos comunes que permitan crear alianzas y evitar la dispersión.

Feminismo. Convergencias y divergencias es un libro que aporta al entendimiento del movimiento feminista, tanto a nivel teórico, como histórico y metodológico, además de recoger el testimonio de sus activistas, en un diálogo que reflexiona so-

bre sus debates internos y sus nudos críticos, así como también los temas pendientes, los cambios estratégicos y la necesidad de centrar el movimiento en los puntos comunes.

Las inquietudes planteadas por la autora abren también nuevas líneas de investigación que podrían abordarse en otras investigaciones, tales como la articulación del movimiento de mujeres antes de constituirse en un movimiento feminista propiamente dicho; así como también la articulación y los desencuentros con otras organizaciones que tuvieron fuerza en aquellos años, como los partidos de izquierda y los movimientos católicos de distinto signo.

Queda también abierta la inquietud (la autora lo plantea) sobre los efectos que a nivel social logró la influencia de las “viejas feministas” en las políticas de Estado, a partir de mediados de los años 80 del siglo XX, que aportaría al diálogo intergeneracional y a la pertinencia histórica del feminismo en la búsqueda de que las mujeres gocen de libertad con igualdad y con capacidad de decidir, inclusive sobre sus propios cuerpos.

KATERINNE ORQUERA

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, ECUADOR

MARÍA AVEIGA,
Código de voces,

Quito, Editorial Trashumante, 2022.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.14>

Formada en la Antropología, poeta y viajera de vocación, la materia de este libro parece que estaba esperando a María Aveiga en las salas y archivos del Museo Nacional de Antropología de México, una de las infraestructuras museísticas más importantes del mundo. Allí, María descubrió a su personaje, Ocho Venado, Garra de Jaguar, el gobernante y conquistador mixteca que vivió entre 1063 y 1115 D. C., y que:

Unificó los reinos del sur en la costa pacífica del actual México.

quien conquista mata

En su primer viaje extrajo latidos de mujeres poderosas, hombres guerreros y animales silenciosos. Ofrendas que los dioses transformaron en dones.

*la muerte es torrente de máscaras
abre su boca y surge un rostro.*

Así empieza este poemario, empieza dislocando la voz del hablante lírico. Es decir, con la incrustación de estas frases que alteran la sintaxis de la prosa para ceder su lugar a la imagen poética con toda su volatibilidad significativa y su singularidad fónica, donde la tipografía ordinaria es reemplazada por la caligrafía, por la gestualidad plástica de la escritura, evocando la idea del manuscrito propio del código, pero ese gesto es también autorreferencial, nos remite al acto mismo del habla y de la escritura. Diríamos que el orden de la frase

es quebrantado desde dentro mismo del texto introduciendo estos sintagmas que vienen de fuera como si de repente la poeta escuchara voces, las voces extraviadas en esos barrocos “pliegues del tiempo”, en los recodos de la Historia. Se trata siempre de la voz del otro; voces que proceden, además, de otras escrituras (propias del engranaje intertextual del poema), pero también de otras latitudes, del otro lado del tiempo y la geografía; voces migrantes, transmigrantes, fronteras, que, como los antiguos coros griegos, actualizan la verdad porque traen la sabiduría del tiempo, un saber vinculado a la memoria de la tribu, a la memoria colectiva. Esa pluralidad de voces que cruzan el texto configura el tapiz polifónico de su tejido, de su hechura; como el “torrente de máscaras” anuncia esa disolución y multiplicación de las identidades diseminadas por sus páginas. En las primeras líneas de *Códice de voces* ya está condensado, *in nuce*, todo el libro.

Ocho Venado —continúa diciendo el emisor lírico— llegó a los cinco puntos del mundo: El Movimiento. En cada punto el Árbol que vive allí miró sus ofrendas y escuchó sus oraciones: La Colina del Tablero o El Cerro Oscuro, en el norte. La Colina del Sol, en el este. El Templo del Cráneo o La Casa Ancha, en el sur. El Río de Ceniza, en el oeste. Y en el centro, El Templo del Cielo, el quinto punto.

Solo en una relectura del libro me percaté que esas estaciones rituales o mágicas que atraviesa el espíritu del personaje, son las que estructuran el texto, conformado precisamen-

te por cinco apartados con esos nombres, con esos topónimos hechizados que son en sí una incitación mágica. A partir del itinerario ultraterreno de Ocho Venado, María Aveiga construye una poderosa ficción poética que es al mismo tiempo un canto cósmico, una celebración de los movimientos atmosféricos, de la magia y el milagro los fenómenos meteorológicos y astronómicos, de las secretas metamorfosis de la naturaleza, de los ciclos íntimos del cuerpo femenino y su metabolismo deseante, pero también una inquietante visión de los cuerpos vulnerables de las niñas, esos cuerpos precarizados, violentados y asesinados por las dinámicas del orden patriarcal, y las reglas sórdidas del mercado, y un informe tan personal como estremecedor del ecocidio que vivimos a escala planetaria, especialmente de ese espectáculo del horror que constituye la caza de ballenas y otras especies marinas.

Los territorios que cruza este libro, su tono moral y emotivo, nos recuerdan algunos pasajes ilustres de la cultura y la literatura. Para empezar la poesía náhuatl (una de las fuentes matrices del texto), pero también ese otro código célebre que es *De rerum natura*, la epopeya científica de Lucrecio escrita en el siglo I de nuestra era; la voz profética de William Blake (fuente confesa de Aveiga), particularmente ese poema icónico que es “The tiger”; algunas páginas de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, muchos episodios de Cormac Mac Carthy (otro autor que la poeta reconoce entre sus referencias), de sus novelas transcurridas en la violenta frontera mexicana-americana (epicentro de

nuestro poemario); la palabra abisal de Gangotena y Dávila Andrade, y resulta inevitable recordar el *Moby Dick* de Melville. Me atrevo a decir que ese inmenso y desgarrador poema que es “Lo útil”, y todo ese ciclo que compone el capítulo “El templo del cráneo”, traduce la aventura psíquica y metafísica del capitán Ahab a una tragedia contemporánea en clave ecológica. Incluso, aunque parezca desproporcionada la analogía, diría que, si Dante relató el infierno de los hombres, y Melville el infierno de un hombre asediado por su obsesión demencial (“la gran novela paranoica norteamericana” la llamó Deleuze); Aveiga nos ofrece una visión estremecedora del infierno animal, provocado por la depredación y depravación humana. No se piense, por supuesto, que la autora embellece el hecho tan violentamente cruel como cruento que entraña la caza de ballenas, sino que hace una relación meticulosa y sensible de los acontecimientos, insertando incluso una dosis de ironía que termina por comprometer al lector de un modo integral, en su afección y corporalidad. Confieso que hace mucho tiempo no experimentaba un grado tan parejo de intensidad y conmoción ante la lectura de un poema.

En unas memorables páginas de *El hombre y lo divino* (1955), María Zambrano, dice que:

La vida del semejante no es percibida como la del resto de las cosas y las criaturas, tiene lugar en otro plano, más interior. Para ver al semejante —dice Zambrano— nos adentramos, y hay grandes diferencias en ese adentramiento. Si para

percibir y conocer lo no semejante realizamos un movimiento de salida, como si quisiéramos llegar hasta los linderos de nuestro ser, asomarnos a nuestros propios límites, para ver y percibir al prójimo, contrariamente, nos hundimos en nosotros mismos y desde este dentro de nuestra vida lo sentimos y percibimos. [...] Frente a mundo exterior creemos vivir dentro de unos límites, nos sentimos defendidos; frente al semejante nos sentimos al descubierto, como inmersos en un medio homogéneo de donde emergemos a la vez.

Cito en extenso a Zambrano, a esta otra María tan venerada, porque esa mirada amorosa, esa mirada que se prodiga sobre lo que ama y que cuida lo que ama está entre lo más conmovedor del libro de María Aveiga. Y por supuesto, el don hospitalario de escuchar y alojar la voz de otro, del otro humano, del otro animal, sus semejantes, nuestros semejantes. Pienso en el hermoso poema que dedica a su hija Sofía, o en ese admirable texto que se titula “Cantos de Ballenas”. Aquí un fragmento:

Cuando escuchan la primavera
ese sonido al fracturarse el hielo
migran por la extensión de los océanos
para comer o reproducirse.

Conducidas por hilos de música
sus voces cuentan sagas de millones
de años
ataduras de tiempo.
Los ballenatos reciben el habla
cuando amamantan.

Y las parejas amalgaman en la cópula
los cantos
mirándose el rostro

alcanzan la superficie
y tientan el reverso del cielo.

La verdad es que por donde se abra este libro exuda belleza y sabiduría.

La cruzada terrenal y ultraterrena del guerrero mexicana, la danza sublime del polvo y su milagroso itinerario fertilizador desde el desierto del Sahara a la Amazonía; el viaje ultraveloz de la luz a través del espacio estelar, el viaje del cuerpo migrante, expuesto a todos los coyotes de salida y de frontera, el viaje del cuerpo indefenso de la infancia, el viaje submarino de las ballenas en su travesía de acoplamiento, y en su huida desesperada de los pescadores, el viaje de la escritura por los diversos soportes físicos y tecnologías subjetivas, el viaje de la memoria de la propia escriba y su prolongación en el cuerpo de su hija Sofía... Todos esos viajes del conocimiento, del reconocimiento, del autoconocimiento, y los lenguajes que importan, configuran este *Códice de voces*. Pero el libro es también una celebración de la escritura como ejercicio de cifraje textual, de ins-

cripción cultural, de tatuaje corporal donde la iconicidad del significante brilla en el vértigo de su trazo, de su caligrafía, en las formas concisas del pictograma, de allí que se constituye también en una vindicación poética y política de los signos perdidos, de los signos prohibidos, de lo que Eduardo Subirats, en su magnífico libro sobre el muralismo mexicano ha llamado “el holocausto de los códices”. Y por supuesto una restitución simbólica de las lenguas originales, ancestrales. Por eso quizá la pregunta central del libro la formula la voz del otro cuando tras la cláusula “Entrevistan a los niños en las cárceles”. Inquieta: “¿en su propio idioma?”

Se me ocurre que este libro no solo va en busca de esa lengua materna extraviada, sino que está escrita en una especie de lengua materna, en el idioma de la madre. No en vano suele ser ella que nos dicta esa lección maestra e inaugural: la lectura.

CRISTÓBAL ZAPATA
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
CUENCA, ECUADOR

Enrique Ayala Mora,
Resumen de Historia del Ecuador,
7.^a ed. actualizada, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede
Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2022, 190 p.

El *Resumen de Historia del Ecuador* es un libro fundamental para el conocimiento general de la trayectoria histórica del país. Una ayuda idónea para docentes y estudiantes, y obra de consulta para lectores nacionales y extranjeros interesados en la realidad del Ecuador.

El *Resumen de Historia del Ecuador* es fruto de muchos años de investigación y experiencia docente del autor. Con un lenguaje ágil y accesible, pero al mismo tiempo certero y objetivo, el libro contiene una visión general y actualizada del desarrollo del Ecuador que va desde el poblamiento originario hasta el presente inmediato.

Enrique Ayala Mora es un académico muy conocido en los ámbitos intelectuales y políticos del Ecuador. Doctor (PhD) en Historia por la Universidad de Oxford, ha contribuido con varias e importantes investigaciones en el campo de las ciencias sociales. Su obra principal es la coordinación y edición de la Nueva Historia del Ecuador, obra colectiva contenida en quince volúmenes y considerada la más importante investigación historiográfica de los últimos tiempos. Ha escrito más de treinta libros como un aporte importante a la bibliografía de investigación científica y académica.

Luis Fernando Carrera N.,
Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926),
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2022, 76 p.

En 1873 Mariana de Jesús fue consagrada como una figura heroica por el imaginario católico nacional. La apertura a la educación femenina y nuevas prácticas contemplativas generaron una ruptura con esa imagen colonial, que fue acentuada por el tratamiento pictórico construido en torno a su vida y martirio. Este estudio explora las representaciones de Joaquín Pinto y Víctor Mideros sobre la santa quiteña, que desplegaron una nueva visión o reconfiguración de su imagen, y reflejaron los ideales religiosos de una sociedad ecuatoriana en proceso de modernización. La investigación abarca el período 1876-1926, y examina el proceso de creación de estas pinturas como resultado de negociaciones y disputas entre la trayectoria de los artistas, la religiosidad de la época y las lecturas oficiales que imponía la Iglesia.

Martha Rodríguez Albán,
Crítica literaria y sociedad en el Ecuador (1930-2000),
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación
Editora Nacional, 2021, 410 p.

En este volumen se estudia el recorrido de la crítica de la narrativa ecuatoriana entre 1930 y 2000, a partir de la sociología y la crítica literaria, en el marco de la construcción del campo literario local. Los cambios en este discurso crítico coinciden con el énfasis moderno-capitalista en el que el *logos* privilegia la función transmisora de conocimientos. Así, se propone una periodización que, desde los inicios de la crítica de la narrativa en el siglo XX, se orienta hacia la hegemonía del discurso científico, y que da cimiento a una disciplina más autónoma. También se estudia, por una parte, el rol de las instituciones privadas en ese despliegue del campo literario-cultural, y de entes menos estructurados (Grupo de Guayaquil, *Alere Flammam*, Ateneo, talleres literarios), y, por otro, la intervención del Estado en esos procesos, según la gestión y demandas de los actores del campo. Además, se destaca el papel de las universidades estatales y privadas. Finalmente, se plantea que la autonomía del campo literario no es un criterio absoluto para informar sobre sus posibilidades de desarrollo, las que dependerán más de la estructura y las dinámicas de esa formación social.

Jorge Castillo J.,
Enrique Males. El canto espiritual y político de los Andes,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, 94 p.

Enrique Males es un músico y compositor kichwa imbaya, autor de una dimensión espiritual y política que llama a la sensibilidad y conciencia del ser humano desde la cultura y la sabiduría andinas. Su arte traduce la lucha social e histórica de su gente, proyecta una sonoridad ancestral que se revitaliza en el espectro musical contemporáneo. Su canto es una manera de ser, de estar, de pensar y de sentir desde la diversidad, que genera un espacio de resistencia al intento homogeneizante de la cultura etnocentrista, al proveer de elementos constructores de identidad al pueblo indígena. Este trabajo describe los aportes del canto de Enrique Males a la cultura, la sociedad, la política, la espiritualidad, desde la mirada de los estudios de la cultura.

Pablo Tatés A.,
Los tropiezos de la masculinidad,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020.

¿Estoy cómodo con mi forma de relacionarme con otros hombres y mujeres? ¿Soy consciente del micropoder que atraviesan mis relaciones y de cómo eso incide en mi masculinidad? Este libro visibiliza la intromisión del poder machista en nuestras relaciones cotidianas; para ello, recoge las memorias de talleres que se realizaron en Quito y Bogotá, donde participaron mujeres y hombres que dejaron aflorar estructuras corporales con las que no estaban contentos. ¿Es posible la práctica de masculinidades en equidad, que reivindiquen derechos y con una posición política antiviolenta? En este trabajo se ensayan respuestas para un nuevo habitar en el cuerpo y nuevas relaciones con el mundo y los otros.

Andrea Reinoso E.,
Cuerpo, dolor y memoria. Usos sociales y políticos del cuerpo en la
performance latinoamericana,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, 146 p.

Este libro, anota Alex Schlenker, es el resultado de una investigación en torno a las condiciones de posibilidad del cuerpo en la performance latinoamericana desarrollada por Andrea Reinoso, artista, militante, gestora, mujer. Sus estrategias para estudiar las incursiones performáticas de Daniel Britanny Chávez, Regina

José Galindo, María José Machado y Daniel Coka parten metodológicamente del cuerpo y retornan a él. Sin ignorar sus dimensiones e implicaciones biológicas, la autora revisa minuciosamente la construcción histórica del cuerpo y la dimensión estética y política del dolor como una invocación para recordar lo vivido y, finalmente, marchar de manera comprometida hacia los vulnerados, excluidos, violentados, ausentes.

Natasha Montero G.,
El derecho al ocio de los migrantes en Quito. Un enfoque de género,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, 102 p.

Esta investigación explora la vivencia del derecho al ocio por parte de un grupo de profesionales cualificados en condición de movilidad que viven en Quito. Se utiliza una metodología con enfoque de género, centrada en la recuperación de las voces y los testimonios de los participantes mediante entrevistas semiestructuradas y mapas mentales que permiten evidenciar sus procesos de integración. Tanto los encuentros como el aporte metodológico intentan provocar espacios de reflexión sobre el tema y visibilizar el derecho al ocio como vital para el mejoramiento de la calidad de vida de la población y la ruptura del paradigma que considera la valía de los seres humanos en función de su capacidad productiva.

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

Luis A. Aguilar Monsalve. Ecuatoriano. PhD en Lenguas y Culturas Hispánicas por la Universidad de UCLA y en Ciencias Políticas por The California Coast University. Maestrías en Estudios Latinoamericanos por UCLA y en Relaciones Internacionales por Claremont Graduate School. Ha publicado ensayos, cuentos, microcuentos y novela. Ha recibido los premios: Fray Vicente Solano y Daryl R. Karns. Es miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Lengua de Madrid.

Sebastián Carrillo. Ecuatoriano. Cursa la Maestría de Investigación en Literatura con mención en Escritura Creativa, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Durante sus estudios de pregrado en Español y Estudios Latinoamericanos (Bennington College 2021), investigó sobre el trauma y la política criolla de la región latinoamericana, sobre migración y performatividad en la escritura de García Márquez, e hibridez y desplazamiento en la escritura del *boom* latinoamericano.

Jorge Fabara Espín. Ecuatoriano. Licenciado en Ciencias Jurídicas y abogado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), LL.M. por la Universidad Humboldt de Berlín. Doctorando en Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes y Culturas por la Universidad de Minho (Portugal). Se ha desempeñado en diversos cargos jurídicos en la administración pública ecuatoriana por más de diez años y desde el 2020 se incorporó al Servicio Exterior como Tercer Secretario.

Pedro Martín Favaron Peyón. Peruano. Profesor del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Doctor en Literatura por la Universidad de Montreal. Magíster en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Comunicación y Periodismo por la Universidad de Ciencias Aplicadas de Lima. Ha publicado libros de poesía, narrativa y de investigación académica. Director del mediometraje experimental *Meraya* (2019), el cual ha participado en festivales peruanos e internacionales de cine independiente. Es comunero empadronado de la comunidad nativa de Santa Clara de Yarinacocha, región Ucayali, en la que ha fundado la clínica de medicina tradicional y centro de estudios ancestrales Nishi Nete.

Mateo Guayasamin. Ecuatoriano. Docente de Literatura de la Universidad Técnica Particular de Loja. Licenciado en Comunicación y Literatura. Magíster en Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Darío Jiménez. Ecuatoriano. Docente de la Universidad de las Artes. Ha publicado los libros de cuentos: *Otra vez esa bestia marchita* (2002), *Ese anormal deseo* (2002), editados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, y *Un día me bañé desnudo* (2016). Un cuento suyo integra *El Despertar de la Hydra. Antología del nuevo cuento ecuatoriano* (2017). Ha colaborado con varias revistas académicas en el ámbito de la literatura y la educación. Máster en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Técnica Particular de Loja y doctor en Estudios Filológicos por la Universidad de la Laguna.

Diego Montalvo. Ecuatoriano. Licenciado en Periodismo por la Universidad de Las Américas (UDLA), cursa la Maestría en Literatura con Mención en Escritura Creativa en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Su primer libro fue una antología de cuentos titulada *Suspense en Letras* (2012). *Spider* (2020) es su primera novela publicada con El Ángel Editor en Quito.

Joshua Montaña Paredes. Ecuatoriano. Sociólogo por la Facultad de Sociología de la Universidad Central del Ecuador. Master's degree, Estudios latinoamericanos, Universidad de Salamanca, España.

Patricio Pilca. Ecuatoriano. Sociólogo por la Universidad Central del Ecuador. Magíster en Sociología por FLACSO Ecuador, Doctor (c) por la Universidad de Buenos Aires, Argentina; profesor e investigador en la Universidad Laica Eloy Alfaro de la ciudad de Manta (2015). Investigador de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el Área de Historia. Actualmente es profesor-investigador de la Universidad Central en la Facultad de Comunicación Social.

Francisco Proaño Arandi. Ecuatoriano. Es uno de los escritores ecuatorianos más destacados. Su trayectoria literaria empezó con el libro de cuentos *Historia de disecadores* (1972), a la que siguió su novela *Antiguas caras en el espejo* (1984), que obtuvo el Premio José Mejía Lequerica 1984, y dos notables libros de cuentos *Oposición a la magia* y *La doblez*, ambos en 1986. Sus títulos más recientes son *Ceremonia de pólvora* (2023), *Elementos dispares* (2015) y *Desde el silencio* (2014).

Alejandra Milena Valencia González. Colombiana. Magíster en Salud Colectiva; doctoranda en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Docente e investigadora de la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia. Ha publicado en coautoría los artículos: “Estrategias artísticas en promoción de la salud: la experiencia con víctimas de la violencia en San Carlos, Antioquia, Colombia, 2017-2018” (*Astrolabio: Revista de Ciencias y Humanidades*, 2020); “Tendencias de evaluación en promoción de la salud. Actualización del debate 2005-2015 (*Hacia la promoción de la salud*, 2019). Capítulo de libro: “Imágenes sobre las expectativas reales e ideales para el Parque de la Vida”, en *Miradas en movimiento: la imagen en la investigación social* (Kinesis, 2018).

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>>.

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

CANJE

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

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

Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094

Fax: (593 2) 322 8426

biblioteca@uasb.edu.ec

www.uasb.edu.ec

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Alejandra Milena **VALENCIA GONZÁLEZ**

Mosaico para hacerse una curandera-sanadora: orígenes, saberes y prácticas desde el conocimiento situado

CREACIÓN

Francisco **PROAÑO ARANDI**

Apuntaba el día

Diego **MONTALVO**

Ojos de serpiente

RESEÑAS

Santiago **TORAL REYES**

El temblor de los huertos, poemario de Maritza Cino

Tomás Salvador **BOMBACHI**

Sodio, novela de Jorge Consiglio

Marcelo **BÁEZ MEZA**

Labor de duelo, poemario de María Paulina Briones

Vicente **ROBALINO**

Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan, poemario de Allan Coronel

Katerinne **ORQUERA**

Feminismo. Convergencias y divergencias. Brecha generacional o diferencias epistemológicas y políticas, ensayo de Magdalena Mayorga

Cristóbal **ZAPATA**

Códice de voces, poemario de María Aveiga



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

