

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES



56

II SEMESTRE  
2024

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

## TRIBUTO

Pablo **SALGADO JÁCOME**

El Pancho Torres se volvió esotérico

## CRÍTICA

Silvia Beatriz **FERNÁNDEZ**

Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del *boom*

Joshua **MONTAÑO PAREDES**

El concepto de negritud en el ensayo de Adalberto Ortiz

Andrés **LANDÁZURI**

*Lorenzo Cilda* (1906-1929): una "bellísima novela ecuatoriana" entre anacronismos y quimeras

Pamela **ROVAYO LÓPEZ**

El intrarrealismo como poética de *Carta larga sin final*

César Eduardo **CARRIÓN**

Relación de una campaña en contra de los *libros perniciosos*: la censura eclesial a la novela en el Ecuador del siglo XIX

Vicente **ROBALINO**

El claroscuro de la sordidez en *Las cruces sobre el agua*

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

**DIRECTOR:** Fernando Balseca

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

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

**COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL:** Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

**SUPERVISIÓN EDITORIAL:** Jorge Ortega

**DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN:** Grace Sigüenza

**CUBIERTA: DISEÑO,** Édgar Vega S. **ARTE,** 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 56, JULIO-DICIEMBRE 2024

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

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

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* está incluida en los siguientes índices: CLASE, Dialnet, Dimensions, DOAJ, ERIH PLUS, el catálogo 2.0 de Latindex y LatinREV. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de LATINOAMERICANA, Asociación de Revistas Académicas de Humanidades.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autoras y autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*.

*Kipus*, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/95>

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

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*  
Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm  
Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

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

1. Literatura
2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## TRIBUTO

**PABLO SALGADO JÁCOME** 7

El Pancho Torres se volvió esotérico

## CRÍTICA

**SILVIA BEATRIZ FERNÁNDEZ** 17

Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino  
de Mónica Ojeda como propuesta superadora del *boom*

**JOSHUA MONTAÑO PAREDES** 31

El concepto de negritud en el ensayo de Adalberto Ortiz

**ANDRÉS LANDÁZURI** 51

*Lorenzo Cilda* (1906/1929): una “bellísima novela ecuatoriana”  
entre anacronismos y quimeras

**PAMELA ROVAYO LÓPEZ** 75

El intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final*

**CÉSAR EDUARDO CARRIÓN** 91

Relación de una campaña en contra de los *libros perniciosos*:  
la censura eclesial a la novela en el Ecuador del siglo XIX

**VICENTE ROBALINO** 105

El claroscuro de la sordidez en *Las cruces sobre el agua*

**JUAN SALVADOR VELECELA CHACÓN** 117

Relaciones afortunadas y descubrimientos siniestros:  
en torno a la descendencia francesa de Juan Montalvo

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

**JUAN PABLO CORRAL FIERRO** 145

La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética  
del arte en diálogo con Walter Benjamin

## CREACIÓN

**SALOMÉ VELASCO** 167

La casa

**LUIS EDUARDO GARCÍA** 180

Todo se nos cae de las manos y otros poemas

## RESEÑAS

*Las voladoras*, cuentos de Mónica Ojeda Franco 185

**Carolina Marrugo Orozco**

*El australiano y yo*, una novela sobre 187

*Julian Assange*, de Alfredo Noriega

**Galo Galarza**

*Ensayos en caída libre*, de Leonardo Valencia; 190

*Cuaderno de la lluvia*, crónicas de Miguel Molina Díaz

**Wilfrido H. Corral**

**COLABORADORES** 195

# KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## TRIBUTE

**PABLO SALGADO JÁCOME** 7

Pancho Torres Turned Esoteric

## CRITIC

**SILVIA BEATRIZ FERNÁNDEZ** 17

Rereadings of the Latin American Tradition: The Andean Gothic  
of Mónica Ojeda As a Proposal to Overcome the *Boom*

**JOSHUA MONTAÑO PAREDES** 31

The Concept of Negritude in Adalberto Ortiz's Essays

**ANDRÉS LANDÁZURI** 51

*Lorenzo Cilda* (1906/1929): A "Beautiful Ecuadorian Novel"  
Between Anachronisms and Chimeras

**PAMELA ROVAYO LÓPEZ** 75

Intrarrealism as the Poetics of *Carta larga sin final*

**CÉSAR EDUARDO CARRIÓN** 91

Report of a Campaign Against *Harmful Books*:  
Ecclesial Censorship of the Novel in 19th century Ecuador

**VICENTE ROBALINO** 105

The Chiaroscuro of Sordidness in *Las cruces sobre el agua*

**JUAN SALVADOR VELECELA CHACÓN** 117  
Fortunate Relationships and Sinister Discoveries:  
On the French Descent of Juan Montalvo

## OF THE CONTEMPORARY SCENE

**JUAN PABLO CORRAL FIERRO** 145  
Bolívar Echeverría's Reflection on the Political-Aesthetic Dimension  
of Art in Dialogue with Walter Benjamin

## CREATION

**SALOMÉ VELASCO** 167  
The House

**LUIS EDUARDO GARCÍA** 180  
Everything falls from our hands and other poems

## REVIEWS

*Las voladoras*, short stories by Mónica Ojeda Franco 185  
**Carolina Marrugo Orozco**

*El australiano y yo, una novela sobre,* 187  
*Julian Assange*, by Alfredo Noriega  
**Galo Galarza**

*Ensayos en caída libre*, by Leonardo Valencia; 190  
*Cuaderno de la lluvia*, chronicles by Miguel Molina Díaz  
**Wilfrido H. Corral**

## COLLABORATORS 195

---

TRIBUTO

---



## El Pancho Torres se volvió esotérico

*Pancho Torres Turned Esoteric*

**PABLO SALGADO JÁCOME**

Director de “La noche bocarriba”,  
Quito, Ecuador  
pablosalgadoj@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0007-7833-9978>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.1>

Fecha de recepción: 5 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

En este texto el autor pretende reivindicar la poesía de un autor que es totalmente desconocido para las nuevas generaciones, Francisco Torres Dávila. Después de que sus textos aparecieran en varias revistas literarias ecuatorianas y publicara dos libros de poesía, Torres Dávila guardó un total silencio literario; dejó de publicar y desapareció, por voluntad propia, del panorama cultural del país. Hace poco se conoció la noticia de su muerte, de ahí la necesidad de recordar su obra literaria, pues sin duda es una de las voces poéticas más importantes de su generación.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Francisco Torres Dávila, poesía, ironía, sarcasmo, humor, conversacional, talleres.

## ABSTRACT

In this text, the author intends to vindicate the poetry of an author who is totally unknown to new generations, Francisco Torres Dávila. After his texts appeared in several Ecuadorian literary magazines and he published two books of poetry, Torres Dávila kept a total literary silence; he stopped publishing and disappeared, by his own will, from the cultural panorama of the country. Recently the news of his death became known, hence the need to remember his literary work, as he is undoubtedly one of the most important poetic voices of his generation.

KEYWORDS: Ecuador, Francisco Torres Dávila, poetry, irony, sarcasm, humor, conversational, workshops.

*Cavar un agujero y salir adentro.  
Saltar una pared y caer la vispera.*

Francisco Torres Dávila.

TENÍA UNA SONRISA cargada de ironía y picardía, cual vampiro al acecho. Y cuando reía lo hacía sonoramente y sin ocultar cierto dejo de maldad. Esa maldad de los poetas. La misma que le servía para escribir sus textos que, casi siempre, daban en el blanco:

“Hay quienes dicen/ que el conde de orgaz/ inventó el orgasmo”.  
O: “Qué separa a Henry Miller/ del impuesto de las alcabalas/ todos gritan/ ¡una cama!” (“A simple vista”) (Torres Dávila 1987, 109).

Y esa misma maldad que un día, firme y seguro, lo llevó a decirnos: “no, ya no quiero más poesía en mi vida”. Y dejó de escribir. De puro malvado. Como si de un poema maldito se tratara. Es más, se alejó de los escritores, sus amigos. Los olvidó para siempre. Lo único que, en verdad, quería es que de él nada se sepa: “Bienaventurados/ los fulanos/ los sutanos/ los menganos/ los perenganos/ que de ellos no se sabe nada” (“Ecce homo”) (69). Y se dedicó a las leyes, que es lo que había estudiado

en la Universidad Central. Y cuando el recuerdo empezó a perseguirlo, armó un par de maletas y tal como antes había hecho otro escritor cercano, el Ramiro Ordóñez, partió hacia el norte. Así, escribió consigo mismo, su más grande ironía en el país al que tanto había ironizado en sus versos: “vamos a poner/ una trampa de ratones/ a la estatua de la libertad” (Torres Dávila 1981, 19).

Y lo peor, de puro malvado, murió un día cualquiera, lejos de casa y sin que nadie se entere; tal como premonitoriamente lo había escrito, corroborando así su propia hipótesis: “la especie humana/ nace/ crece/ se come todo lo que encuentra/ va al baño/ estornuda/ y muere/ nadie sabe lo que hace en los intervalos” (“Hipótesis”) (Torres Dávila 1987, 135).

Francisco Torres Dávila nació en Quito —en la Vicentina— en 1958. Desde pequeño se interesó en las letras y, sobre todo, en la lectura. Escribía sin darle mayor importancia, lo hacía como un ejercicio entre lecturas. También se interesó por las ciencias sociales; leía a Antonio Gramsci con entusiasmo. Y le encantaban las reflexiones y los debates, era incansable hablando en torno a la realidad nacional y latinoamericana. Aunque, en verdad, le encantaba todo tipo de discusiones, desde el fútbol hasta los programas de televisión. De hecho, iba al estadio a hinchar por el Aucas y se pasaba prendado a las series de televisión, horas y horas.

Cuando lo conocí, Francisco estaba leyendo a Paco Urondo, Roque Dalton, Leonel Rugama y Roberto Sosa. Poetas que practicaban lo que decían. Tanto que fueron asesinados por no guardar silencio ante las atrocidades de las dictaduras. Y también leía a Beltrán Morales y Antonio Cisneros, a quien citaba en sus poemas: “Propicio decirles/ Antonio Cisneros y su *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*/ no se perdió en el Caribe/ ni las Antillas se alejan por gusto de la costa” (“Hay un país en el mundo”) (Velasco Mackenzie 1980, 41).

A finales de los años 70, la Universidad Central era un hervidero de reflexiones y discusiones en torno al papel del arte, el compromiso social y el reconocimiento de los artistas como trabajadores de la cultura. Y ahí, en uno de los bares de la Facultad de Derecho, se conformó el Taller Tientos y Diferencias, al que se vinculó Francisco junto a Pepe Torres, Galo Galarza, Ramiro Arias, Alicia Parra, Erika Silva, René Jurado, entre otros, y publicaron la revista *Tientos, arte y cultura*, en donde precisamente aparecieron los primeros poemas de Francisco: “Hay un país en el mundo/

cuyo nombre tiene la franqueza de divulgar/ los bajos fondos de la muerte/ lanzado al mismo trote del sol en la plaza de los ojos” (40). O: “No interrumpas los asaltos a los cuarteles. La locomotora mordida en su sexo/ Muerte enfrentada en el día/ nos avenimos/ entre el pacto de estos locos y los “perros veloces y ningún agujero”. (*Tientos 2* 1979, 44).

Eran los años de la recién inaugurada democracia, y *Tientos* se enfrascaba en reflexiones en torno al rol del intelectual y su contribución a la transformación social. Publicaron un manifiesto y luego convocaron al Primer Encuentro de los Trabajadores del Arte y la Cultura del Ecuador, en 1981, con la finalidad de conformar un “gran Frente Cultural que aglutine a los intelectuales orgánicos dentro de los frentes de masas y cuyas tareas estén orientadas a transformar y desarrollar las manifestaciones populares” (*Tientos 4*, 1981).

En Guayaquil también se había formado, en 1975, el Taller Sico-seo, al que en 1979-1980 se integraron algunos poetas jóvenes como los Fernandos: Balseca, Itúrburu, Artieda, Nieto Cadena, además de Jorge Martillo, Mario Campaña y Jorge Velasco Mackenzie, quien publica el ensayo crítico y antológico *Colectivo*, en 1980, e incluye a varios poetas de Quito, entre ellos a Torres Dávila con poemas que había publicado en la revista *Tientos* y señala: “Metido en la línea de la poesía descriptiva, los poemas de Torres Dávila se han convertido en textos de indudable acierto. Sin asideros visibles por el momento, aunque si con desarrollos lingüísticos que vienen de la prosa, el poeta puede convertir hechos políticos en logros literarios” (16).

El escritor Iván Egúez, quien por entonces ejercía como director del Departamento de Cultura de la Universidad Central, inicia una colección denominada Populibros, de pequeño formato y precaria edición, y motiva a Francisco Torres para que publique su primer libro; así aparece, en 1981, *Agujero y vispera*: “Dentro del cráneo de un topo/ el universo es una bomba de efecto retardado.” (“Descomunicante”) (25). O: “(aunque suene un poco extraño)/ Hoy al mundo/ le anda bien/ únicamente/ los sismógrafos/ y los paros cardíacos” (“Vivirle al día en reverso”) (1). Poemas en los que se podía ya distinguir los elementos que caracterizarían a su escritura: el desenfado, lo coloquial impregnado de una honda ironía y un sarcasmo muy personal que sostenía una profunda crítica social: “BASTANTE INUSUAL. La rueda fue descubierta/ por una carreta/ Nadie quedó vivo/ para contarlo. (“Bastante inusual”) (14).

En tanto, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, al retornar la democracia termina sus funciones el presidente impuesto por la dictadura, Galo René Pérez, y asume esas funciones el profesor Edmundo Rivadeneira, quien al enterarse de que Miguel Donoso Pareja quería ya —ante los vientos de democracia— retornar al Ecuador luego de 18 años de exilio en México, le propuso replicar los talleres que, con éxito, había impartido en el país azteca. Así, Francisco se vincula al Taller de Donoso Pareja. Y es cuando asume con gran convicción y seriedad su condición de poeta y se dedica a escribir obsesivamente. El Taller le ayuda a pulir su estilo poético y Donoso lo incentiva en el uso del humor y la ironía: hay una “presencia del humor a través de lo irónico y lo sardónico, incluso del absurdo y una cercanía con lo conversacional”, escribió el propio Donoso Pareja en el prólogo de *Posta poética* (1984), una antología con varios de los poetas del Taller, y en la que Torres Dávila publica 18 poemas: “En una conferencia: Tenía tanto miedo de cortarse una mano/ que pidió lo asesinaran/ (el público quedó horrorizado/ luego estalló en hurras y aplausos)/ nunca se supo/ si hubo entierro/ o fue un simple detalle de limpieza./ (112).

Esta publicación le concede a Torres Dávila —junto a los otros poetas que forman parte de la antología— un reconocimiento y comentarios elogiosos no solo de varios críticos de la época, sino también de otros poetas de su generación, tal como hace poco, en su cuenta de Facebook, señalaba Edwin Madrid: “el Pancho con sus dos libros es uno de los poetas más originales de nuestra generación. Soy deudor, no solo de su poesía, sino también de su actitud de vida, de su mirada incisiva y socarrona que fue una guía, al menos para mí, en los tiempos que disfruté de su amistad y su complicidad con la escritura”.

Una vez que Francisco deja el nido y el cobijo de Donoso Pareja se vincula al taller La pequeña Lulupa, en el cual vuelve a encontrarse con René Jurado, Alfredo Noriega y, sobre todo, Huilo Ruales, quien había retornado de Francia. Aquí desarrolla un trabajo de animador de ciertas actividades del Taller, así como de las publicaciones que empiezan a generar los talleres literarios. *La pequeña Lulupa* era una revista de creación literaria que hacía honor a su nombre, era del tamaño de una cajetilla de cigarrillos. En su primer número, en 1982, deciden publicar sus cuentos y poemas sin los nombres de los autores: “Los textos deben defenderse y caminar solos”, argumentaban con tan poca convicción que para el n.º 3 ya aparecieron los nombres de los autores. En esta revista, bellamente edi-

tada e ilustrada —una joya— aparecen varios de los poemas de Francisco: “El abuelo no tiene un lugar preciso en mis poemas/ constantemente va de un lugar a otro/ a veces lo dejo en una escena histórica/ o lo pongo a construir un columpio/ en el corazón de una hormiga/ pero al rato lo encuentro liderando algún movimiento/ en cierta ocasión lo ubiqué en un poema hermético/ del cual se salió/ aduciendo que era una falta de respeto” (1984, 31).

Por recomendación de Donoso Pareja, la Casa de la Cultura Ecuatoriana creó una colección denominada Serie Hoy, integrada por libros de los autores que habían sido parte del taller. Se publicaron, en 1987, seis títulos; tres de narrativa y tres de poesía, uno de ellos fue precisamente de Francisco Torres Dávila, *El Alka Seltzer se volvió esotérico*, en el que se recoge una selección de su poesía, la mayoría inédita; aunque también se incluyen textos que habían aparecido en varias revistas. Son poemas que consolidan una voz cargada de una notable ironía crítica, textos más precisos y seguros y, por tanto, más efectivos: “busco bala/ desaparecida a eso de las seis de la tarde de ayer color plomo/ lleva en su parte posterior tatuada una sirena/ a un costado tiene las iniciales s w / sus compañeras están muy preocupadas/ ya que es novata en estas lides/ favor comunicarse con revolver smith & wesson calibre 38” (“Aviso”) (117).

Hoy este libro es un valioso testimonio de la poesía de Torres Dávila que, al decir de Cristian López (2015), “despliega un tormentoso trabajo hacia una poética de la parodia a la poética formalista. Un poeta inconformista, (re)abre un discurso libertario, no institucional, (re)abre un diálogo con la sabiduría popular, instaura el meta-poema” (2).

Inmediatamente después, en 1995, para terminar con la caspa dominante de aquellos años, se publicó el periódico *Nuevadas*, en donde se ejercía una mordaz crítica al estatus literario que, entonces, era almidonado y marchito. Francisco no solo que incitaba sino que disfrutaba cuando, en colectivo, escribíamos la sección “El museo del horror”, que cobró una fama inusitada porque, sin piedad alguna, se criticaba los horriblos libros, sobre todo de poesía, que entonces se publicaban.

*Nuevadas* dio paso a un proyecto más serio, profundo y de largo aliento, la revista *Eskeletra*, de formato gigante, en el que Francisco fue también un activo participante, no solo porque en ella se publicaron varios de sus poemas, sino porque sugería textos de autores emergentes y animaba la reflexión y discusión. Paralelamente se creó Eskeletra Editorial,

con la finalidad de publicar los libros de los integrantes del grupo. De ahí que se publicó una antología de narrativa *En busca del cuento perdido*, y también, en 1997, una de poesía, *Toros en el corazón*, del que fui su editor y antologador. Incluí a nueve autores, entre ellos, por supuesto, a Pancho con nueve poemas: “Todo el mundo es profeta en su tierra. Hubo una vez una plaza donde no se admiten/ perros/ ni aldeas/ pero en aquella ocasión/ estaba repleta de paisanos/ un partidario de lin yu tang/ se colocó sobre su cabeza una manzana/ a prudente distancia/ un discípulo del medioevo/ pulsó el arco y lanzó una flecha/ con tal puntería/ que partió al hombre en todas las mitades factibles/ la gente se acercó y felicitó a la manzana” (Salgado 1997, 129).

Y entonces llegó el retiro. Con su ácido sarcasmo y humor negrísimo, nos decía que no es poeta, que ya no escribe. Que ya ni lee poesía. Que eso es para los elegidos, y soltaba una jokeriana carcajada. Y un día cualquiera, desapareció. Nadie sabía nada. Alguien nos dijo que había ingresado a trabajar en un despacho de abogados. Intentamos visitarlo en su casa, pero fue inútil. Su decisión estaba tomada. No quería saber nada de la poesía ni de la literatura. Y eso incluía a los amigos escritores. Como si de un personaje de su poesía se tratara, desapareció sin dejar rastro. Nadie sabía qué hacía en los intervalos de su silencio. Alguien nos dijo que se mudó a Estados Unidos. Y nunca más conocimos una noticia suya. Hasta que, hace poco, en un día nublado de octubre de 2023, un amigo nos comunicó que había muerto.

Francisco eligió la soledad y, sobre todo, el olvido; eligió un destino alejado de la poesía. Pero vaya ironía, es la poesía —su poesía— la que hoy lo alejará para siempre de la muerte: “Pidió a su público/ que en su tumba/ escribieran el siguiente epitafio/ el sesenta y nueve es una obra maestra de la lengua” (“69 Modelo para armar”) (Torres Dávila 1987, 130). ❁

### Lista de referencias

- Donoso Pareja, Miguel. 1984. *Posta Poética*. Quito: El Conejo.  
*La Pequeña Lulupa* 3 (Quito). 1984.
- López, Cristian. 2015. “El Alka seltzer se volvió esotérico”. Quito: La República.
- Salgado Jácome, Pablo, ed. 1997. *Toros en el corazón*. Quito: Eskeletra.  
*Tientos* 2 (Quito). 1979 (octubre).  
*Tientos* 4 (Quito). 1981 (enero).
- Torres Dávila, Francisco. 1981. *Agujero y vispera*. Quito: Universidad Central.
- . 1987. *El alka seltzer se volvió esotérico*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Velasco Mackenzie, Jorge. 1980. *Colectivo. Antología de poetas*. Guayaquil: El Taller Editores.

---

# CRÍTICA

---



**Relecturas de la tradición latinoamericana:  
el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta  
superadora del *boom***

*Rereadings of the Latin American Tradition: The Andean Gothic  
of Mónica Ojeda As a Proposal to Overcome the Boom*

**SILVIA BEATRIZ FERNÁNDEZ**

Universidad Autónoma de Querétaro  
Querétaro, México  
silvia.beatriz.fernandez.22@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9117-0835>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.2>

Fecha de recepción: 25 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

En este trabajo se realiza una relectura del fenómeno conocido como *boom* latinoamericano a partir de cuatro escritores fundamentales: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Se cuestiona desde una perspectiva crítica el planteamiento de sus obras centrales, en su mayoría poseedoras de una fuerte carga de subjetividad. Posteriormente se aborda algunos textos de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, como referente actual de las nuevas narrativas latinoamericanas que visibilizan las violencias e injusticias dentro de una comunidad considerando la geografía de los Andes. Metodológicamente se emplean conceptos de la filosofía, los estudios de género y la crítica literaria y se propone una superación de la tradición a partir del gótico andino ecuatoriano y sus particularidades.

**PALABRAS CLAVE:** *boom* latinoamericano, gótico andino, escritoras, tradición, relecturas.

## ABSTRACT

This article carries out a reinterpretation of the phenomenon known as the Latin American boom taking into account four fundamental writers: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa and Gabriel García Márquez. It questions from a critical perspective the approach of their central works, most of which are highly subjective. Subsequently, some texts by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda are addressed, as a present-day reference of the new Latin American narratives that make visible the violence and injustices within a community considering the geography of the Andes. Methodologically, this article makes use of concepts from philosophy, gender studies and literary criticism, proposing an overcoming of tradition based on the Ecuadorian Andean Gothic and its particularities.

**KEYWORDS:** Latin American *boom*, Andean Gothic, female writers, tradition, rereading

## UNA MIRADA RENOVADA DEL *BOOM* LATINOAMERICANO

EN EL PRESENTE trabajo nos proponemos explicar brevemente el fenómeno del *boom* latinoamericano con énfasis en el análisis de su influencia en la posterior literatura. Pondremos sobre la mesa de manera general una descripción de los ejes centrales del *boom* a partir de su estructura narrativa y sus temáticas. Para realizar un diálogo con este fenómeno considerado universal abordaremos algunos de los textos de sus representantes principales que son capitales para definir el estilo que caracterizó a una época y un lugar determinados. Trabajaremos con conceptos propios de la filosofía, como el de subjetividad y deconstrucción, pero sin dejar de lado la perspectiva de género como aporte metodológico para una reflexión crítica de los textos. Posteriormente plantaremos la propuesta de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda, quien se dispone a desarticular los artificios

construidos en torno a una mitología del canon<sup>1</sup> occidental latinoamericano entendido como una serie de textos fundamentales y esenciales para la cultura universal.

Es de abierto conocimiento que el *boom* latinoamericano se caracterizó principalmente por ser un fenómeno relevante en los años 60 y 70. En él destacaron escritores como el argentino Julio Cortázar, el colombiano Gabriel García Márquez, el peruano Mario Vargas Llosa y el mexicano Carlos Fuentes: “Existe una cierta unanimidad en admitir que el epicentro del *boom* estuvo en las obras de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez” (Iwasaki 2014, 37). Tomaremos, por lo tanto, como referencia a estos cuatro autores como algunos de los pilares centrales por destacar dentro y fuera de América Latina y diferenciarse de los textos europeos de la época con un estilo vanguardista y novedoso. “De ahí que nos parezca tan relevante considerar al *boom*, uno de los grandes momentos de despegue de la literatura latinoamericana en su impacto mundial” (Ternicier 2014, 190). Así, estos escritores se ponen al frente de una gran empresa, visibilizar las realidades de una zona geográfica que hasta entonces era escasamente valorada a nivel de producción literaria.

Existen características que engloban a los autores del *boom*. Una de ellas es un estilo sencillo y claro al escribir, el uso de palabras locales y el argot de sus regiones. También hay una subjetividad que opera en los discursos de estos textos, sus personajes son, generalmente, intelectuales solitarios que se cuestionan el mundo y se ven a sí mismos como inmersos en una hostilidad circundante, un ejemplo de ello es Horacio Oliveira en *Rayuela*, de Julio Cortázar (2010, 135): “Era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros”. El personaje alude frecuentemente a un discurso cartesiano moderno, tal como lo afirmó René Descartes: “Pienso, luego soy, es verdadera y por lo tanto es la primera cosa y la más cierta que se presenta a un pensamiento ordenado” (Giovanni y Antiseri 2005, 319). Esta ideología es propia de una tradición europea occidental donde el individuo se presenta como centro del mundo. En *Rayuela*, el personaje toma conciencia de su enajenación, pero no logra salir de ella.

- 
1. Para Harold Bloom (2012), propulsor del concepto canon: “Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental” (18). En este sentido, se apela al esencialismo en las obras literarias. En el presente trabajo se entiende por canónicas las obras que abarcan el conocido *boom* latinoamericano.

En términos filosóficos este es un eje central en la construcción de una subjetividad positivista en torno a la mente del individuo, de la que los autores del *boom* no consiguen desprenderse completamente.

Julio Cortázar construye una escritura a partir de los cimientos de un yo masculino privilegiado blanco, heterosexual, intelectual, inconforme con la vida y siempre en búsqueda de lo trascendente. En *Rayuela* el protagonista se lamenta (no sin cierta indulgencia) por no tener la mirada “transparente” y libre de prejuicios que tiene la Maga, su amante: “Hay ríos metafísicos, ella los nada [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo” (Cortázar 2010, 234). Horacio Oliveira se sabe conocedor del mundo, se sabe consciente; en cambio, encuentra en la Maga una inocencia que muchas veces podría pasar por una subestimación de su inteligencia.

Así, este repliegarse en sí mismo provoca un aislamiento del mundo, este personaje al igual que muchos de la literatura del canon se mueve en solitario, juega desde su trinchera y no se relaciona con profundidad con los demás: “Los personajes cortazarianos nunca habitan en sus propias casas; no viven con sus familiares; etcétera; están sustraídos al medio familiar” (Curutchet 1972, 84). Los protagonistas no se apropian de sus entornos ni actúan en comunidad y recurren a un análisis solipsista de la realidad. En este sentido, se podría aventurar que dentro de sus privilegios este actuar les está permitido. Al ponerse en el centro de la escena, aquello que les rodea pasa a tener un papel secundario, los personajes femeninos aparecen indescifrables, borrosos, otras veces ausentes o inconstantes, como la Maga. La violencia es también algo de lo que se habla de manera superficial y no ahondan en situaciones de índole cotidiana, sino que se enfocan en lo que, desde su perspectiva, es verdaderamente trascendental.

Así, su mundo consta de un yo individual y de otro que se presenta ajeno y muchas veces inaprehensible. “En el mundo binarizado de la modernidad, el otro del Uno es destituido de su plenitud ontológica y reducido a cumplir con la función de alter, de otro del Uno como representante y referente de la totalidad” (Segato 2016, 91), tal es caso de *Aura*, de Carlos Fuentes. En esta obra el personaje principal Felipe Montero se enamora de Aura, la sobrina de su empleadora, pero ella siempre se mantiene inaccesible para el ojo del protagonista. “Aura ya descenderá por la escalera de caracol tocando la campana pintada de negro [...] La sigues, en

mangas de camisa, pero al llegar al vestíbulo ya no la encuentras” (Fuentes 2015, 31). En esta novela, al igual que en *Rayuela*, notamos un aislamiento del personaje, una necesidad de escapar de lo que le atormenta de Aura. De esta manera solo puede amarla por lo poco que conoce de ella, su cuerpo. Ella pasa a ser un instrumento y musa de Felipe Montero, intelectual renegado y solitario. Si bien podríamos hacer una interpretación desde la suposición del amor del personaje hacia Aura, encontramos que cuando ella se le devela con su verdadero cuerpo, que es en realidad el de una anciana, el protagonista intenta huir desesperadamente. “En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y grites y ella vuelva a alejarse” (43). Siguiendo este argumento podemos adherir a la hipótesis de que en este texto la mujer es en realidad una figura secundaria funcional al autor para trabajar sus propias proyecciones.

En cuanto al realismo mágico de García Márquez podemos aventurar que, pese a su originalidad y calidad estética, replica modelos tradicionales de la época al igual que sus contemporáneos. “La protagonista de *El amor en los tiempos del cólera* posee la misma inquebrantable quietud de la esposa de *El coronel no tiene quien le escriba*, la misma tranquilidad de Úrsula, personaje de *Cien años de soledad*” (Andrade Molinares 2016, 85). García Márquez pone énfasis en los sentimientos y las emociones de sus personajes femeninos, los dota de una gran sabiduría y una profunda claridad mental, por esta razón estos poseen una individualidad fuerte pero que inevitablemente retorna a los mandatos culturales impuestos por una sociedad patriarcal.

La narrativa de García Márquez, sin embargo, no pretende aleccionar a los lectores o promover una ideología basada en intereses propios, sino que se ajusta a un género literario que busca contar una verdad: “García Márquez se define como un escritor que quiere ver la realidad y además desea dejar, o bien un rastro de ella en su obra literaria, o bien crear un testimonio digno de leerse como literatura” (García Ávila 2016, 169). Si bien los intereses de este escritor se mueven en torno a una honestidad intelectual, el autor coincide con una época y un contexto en el que difícilmente le es posible salir de los mandatos arraigados de su género, y así lo expresa en *Cien años de soledad*. “Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando? —Por qué ha de ser, compadre —contestó el coronel Gerineldo Márquez—: por el gran partido liberal. —Dichoso tú que lo

sabes —contestó él—. Yo por mi parte apenas ahora me doy cuenta de que estoy peleando por orgullo” (García Márquez 2005, 167). A pesar de su sujeción a una tradición, consideramos que, dentro de los escritores del *boom*, García Márquez realiza un importante trabajo de resignificación de las emociones en los personajes, con lo cual se posiciona en un escenario un poco distante del resto de sus contemporáneos.

Por el contrario, el peruano Mario Vargas Llosa tiene una prosa alejada de las emociones y abunda en situaciones donde el ejercicio de poder es primordial en las historias de sus personajes; un ejemplo es el cuento “Los cachorros”, en el que se plantea la problemática fundamental de la castración de un adolescente y se lo compara con una suerte de “muerte en vida”. “Estos golpes que se da Cuéllar contra su grupo, al cual no se siente inscrito del todo, le dan a la obra un tono ridículo y a la vez melancólico, deprimente: Cuéllar no puede entrar y todos sus intentos son inútiles. ¿Por qué no puede? Porque es un castrado. En ese mundo machista y violento de la obra, la castración es fatal” (Rodríguez Mansilla 2012, 145). La hegemonía del falocentrismo es una de las fuentes centrales en la narrativa de este autor, que tiene que ver con la construcción de un sujeto cuya mirada es, como lo mencionamos anteriormente, subjetiva e individualista.

El cuento “Los cachorros” también tiene una fuerte connotación elitista; en él los personajes de una clase social privilegiada compiten por las mujeres y los objetos materiales (casas, autos, universidades reconocidas, etc.). Si bien este discurso podría interpretarse como una crítica a la alta sociedad peruana, la propuesta de Vargas Llosa no tiene ese enfoque, se orienta a compartir una realidad y promover valores que tienen que ver con las acciones de los protagonistas, no cuestiona en ningún momento sus conductas ni pone en voz de alguno de ellos una postura disidente. “Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur” (2013, 302). Así, los personajes están inmersos cada uno en su realidad particular, se mantienen distantes entre sí, al punto que cuando Cuéllar, el muchacho castrado, muere, para ellos representa una novedad más en el contexto social de la élite en la que se desenvuelven cómodamente. Dentro de la narrativa del *boom*, Vargas Llosa promueve una

ideología patriarcal muy definida, y es por ello que se conoce como uno de los autores más cuestionados de esta generación.

Después de haber realizado un análisis breve y concreto acerca de estos escritores representativos del *boom* latinoamericano, vale la pena destacar uno de los numerosos motivos que hicieron que sus obras fueran destacadas a nivel mundial: el factor económico. Contó con un apoyo fundamental, el de una prensa que favoreció la distribución de sus obras: “De radical importancia será aquí el mercado editorial, especialmente significativo para el *boom*” (Ternicier 2014, 191). Así, la ideología imperante en estos textos fue difundida y apropiada por una crítica que la propone como canónica, es decir, como un referente a seguir para el resto de los escritores y escritoras. Esto, sin embargo, se pone a discusión en este trabajo, pues adherimos a la hipótesis de que, si bien el *boom* fue un fenómeno necesario para dar a conocer en el mundo la literatura latinoamericana y diferenciarla de la europea, es necesaria una evolución tanto en contenido como en forma.

## EL GIRO DECONSTRUCTIVO DEL GÓTICO ANDINO

El gótico andino es un estilo nuevo de escritura que se posiciona con rapidez como uno de los principales focos de transformación en la literatura femenina latinoamericana, y su representante actual es Mónica Ojeda, aunque existen antecesores que emplean estos recursos. En referencia al libro de cuentos *Las voladoras*: “La narradora ecuatoriana propone en este último una estética particular que denomina gótico andino, en el que se sigue abordando el tema del terror, pero esta vez lo localiza en América Latina, específicamente en la zona andina ecuatoriana” (Leonardo-Loayza 2022, 79). En estos cuentos se respira una atmósfera inquietante que permite al lector sensibilizarse con realidades que, aunque no haya experimentado, se presentan como potencialmente latentes.

Al principio yo creía que venían a que les sacáramos los vientos malos de montaña. Que llegaban tristes por la culpa de los malaires, enfermas, con el pelo sucio y la mirada apenas flotando sobre el monte. La abuela siempre las trataba bien. Les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el

vientre [...] Era como un parto, pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo, salía algo muerto. (Ojeda 2020, 22)

A través del gótico andino como propuesta superadora del canon, la escritora no solo cuestiona y pone en duda la moral y la ética en la literatura, sino además la universalidad del *boom*, ya que plantea una literatura incluyente por fuera de las estructuras de lo hegemónico normativo, incluye una visibilización de hechos sociales que no aparecían en los escritos de sus antecesores. “La literatura es asumida como una forma de mirar, como dispositivo que permite ver la sombra del otro al lado de una misma, allí en donde cabe la pregunta por la ‘caja de empatía’ para conectarse con el dolor y la alegría de los otros” (Ortega Caicedo 2018, 178). Así, planteamos el gótico andino ecuatoriano como propuesta de una nueva mirada que desmonta los mitos y tabúes y se enfrenta a los contextos más crudos y esclarecedores de la realidad humana.

La propuesta es, por lo tanto, aportar una relectura de estos autores señalando las evidentes transformaciones por parte de la reciente literatura femenina: “A partir de la década de los 80 comienza a instalarse una concepción del género como construcción fundamentalmente cultural de la identidad” (Ostrov 2016, 416). Aquí se observa un cambio en el narrador, pero también en el contexto que incluye escenarios cotidianos y no ya meramente subjetivos. En la literatura de Mónica Ojeda y de algunas de sus contemporáneas se habla de las relaciones afectivas, del dolor, de los conflictos familiares, de las injusticias y violencias hacia las mujeres, con una intención de “Desactivar la indiferencia ante el dolor de los demás, explorar lo inquietante, derrotar el silencio, decir lo indecible, romper el guion establecido, articular lo revulsivo, recordar la infancia vulnerada” (Ortega Caicedo 2018, 179). En este sentido, las autoras latinoamericanas en general, y en particular Mónica Ojeda, realizan una radiografía de un amplio contexto que implica una inmersión real en las problemáticas humanas.

Además de moverse del centro y proponer historias que incluyan a todos los integrantes de una sociedad es importante mencionar que la nacionalidad ecuatoriana de Mónica Ojeda permite que sus escritos contengan una territorialidad muy marcada, se apropia de la región, de sus animales y de sus plantas, pero también de los fenómenos naturales: “A Dios no le importa que los pájaros canten el futuro. No le molesta que un

cóndor planea sobre los volcanes y traiga con él la noche de las plumas” (Ojeda 2020, 99). Volcanes, cocodrilos, serpientes, humedad, y sobre todo lo telúrico, y en general todo aquello que tiene que ver con lo sublime y lo inconmensurable son algunas de las características de su estética. Pero no por esto deja de lado la parte urbana del Ecuador, los conflictos sociales como la inseguridad, el clasismo, el racismo y la violencia son ejes centrales en su literatura. A su vez, lo terrible de la naturaleza convive con el peligro de la violencia latente en los pueblos y las urbes.

Ojeda logra fusionar lo mitológico con lo actual, la tradición ancestral con el mundo de las redes sociales, la cosmogonía de los Andes con los devenires de la *Deep web*. Propone una crítica sin tabúes al abuso sexual infantil, a las injusticias contra la mujer y a la violencia de los mandatos de género que rigen las conductas humanas. Pero, sobre todo, pone en tela de juicio la institución familiar cuestionando la autoridad de la misma como lugar seguro para las infancias. En *Nefando* encontramos el testimonio de El Cuco Martínez, creador del videojuego Nefando, que describe cómo llegó a crearlo. Aquí la autora aprovecha para hacer una reflexión sobre la naturaleza humana:

El internet que conocemos está lleno de lugares, territorios y es en sí mismo un mundo alterno. Lo curioso es que, en el fondo, no reinventamos nada de ese nuevo mundo. Tenemos esta poderosa herramienta, este espacio paralelo que, en principio, debería ser ideal en tanto que es controlado completamente por nosotros, sus creadores, pero tiene las mismas fallas funcionales que el mundo físico, o si prefieres, real. Todos los problemas sociales de nuestro mundo existen en la red: el robo, la pederastia, la pornografía, el crimen organizado, el narcotráfico [...] El ser humano ha creado este fantástico espacio de libertad y ha hecho de él un calco del sistema mundo. (Ojeda 2021, 66)

La novela *Nefando* ha sido catalogada como una de las más disruptivas en los últimos tiempos, pues allí se aborda la violencia extrema hacia niños y adolescentes, además de hacer una denuncia concreta a los sitios de internet que difunden contenido sexual y a los consumidores principales de este material. En sus páginas habitan muchas de las perversiones de las que es capaz el ser humano y que resultan incómodas y muchas veces indecibles, imposibles de abarcar con la palabra: “El lirismo que permea los textos de Ojeda conecta con las ideas de H. P. Lovecraft sobre el ‘horror cósmico’: el horror en el relato surge a partir de la construcción de una

atmósfera que provoque el miedo, pero entendido como una emoción que invade al personaje” (Carretero Sanguino 2020, 18). A diferencia de sus antecesores del *boom*, podemos afirmar con seguridad que sus temáticas son más amplias, no se reducen a una única geografía ni a una única clase social, se sumerge en la profundidad de la psicología femenina pero también masculina, se integra dentro de un contexto sociocultural regionalista y a la vez refleja la condición universal del ser humano.

Conceptualmente, Mónica Ojeda realiza sus creaciones en el sentido inverso que sus antecesores, es decir: parte de un contexto tangible y construye a los personajes dentro de él, trabajando con distintas perspectivas y realizando fragmentaciones de sus experiencias. Así, podemos hablar de deconstrucción en el sentido filosófico de la palabra: “La deconstrucción que se afirma en Derrida debe ser entendida como el intento de reorganizar de cierto modo el pensamiento occidental, ante un variado surtido de contradicciones y desigualdades no lógico-discursivas de todo tipo” (Borges de Meneses 2013, 178), pues desmonta los cimientos de una estructura para construir otra con un esquema abierto y siempre en constante evolución, añadiendo al corpus elementos que antes no habían sido puestos en palabras en la literatura latinoamericana.

Siguiendo esta línea de investigación, el gótico andino está ligado a la deconstrucción en tanto que promueve “la abolición de las jerarquías y la desmitificación o desideologización de los filosofemas occidentales” (178). En este sentido, se opone a lo normativo de las categorías del *boom* latinoamericano, que se basaba, como lo dijimos anteriormente, en la puesta en escena de personajes diseñados para personificar al hombre blanco culto cuyas problemáticas se centraban en cuestiones personales de índole existencial. Esto no quiere decir que haya que restar importancia al fenómeno del *boom*, más bien es una propuesta superadora y enriquecedora en el ámbito de las letras latinoamericanas.

Además, Mónica Ojeda fusiona espacios y tiempos diferentes que ilustran partes de un corpus central, permitiendo al lector una experiencia amplia de las historias y un acercamiento a la psicología de los personajes. Con esto evita la unidireccionalidad y el foco excesivo en una figura central. Deconstruye al sujeto antes entendido como un todo, lo diluye en la trama y lo multiplica mostrando todas las perspectivas existentes dentro de una misma historia. En esta deconstrucción se ponen en crisis conceptos como el idealizado amor materno, las relaciones entre hermanas o amigas,

los intersticios en los que el inconsciente humano opera y que no podemos ver, como ocurre en su novela *Mandíbula*: “Ser una hija —entendió en su momento— la había convertido en la muerte de su madre. —Todos engendraban a sus asesinos pensó, pero solo las mujeres los daban a luz” (Ojeda 2022, 30). En esta novela Ojeda explora la pulsión de muerte que se oculta en los pliegues de las relaciones entre mujeres, aquello que no se dice abiertamente, pero que se piensa secretamente o que muchas veces ni siquiera se piensa. La alusión al deseo inconsciente es otro de los tópicos recurrentes en la narrativa de la autora. “Si hubiese que elegir una marca definitoria de los movimientos de la escritura de Mónica Ojeda, cabría sostener que esta se sitúa en el cruce entre la belleza y el horror” (Carretero Sanguino 2020, 16). Ojeda trabaja desde los márgenes, oscilando vertiginosamente entre lo dionisiaco y lo apolíneo. A través de metáforas explora el mundo de las pulsiones y enfrenta al lector con lo ominoso, lo innominable, lo inconmensurable, el horror que existe dentro de lo cotidiano y que pugna por salir a la luz.

En el poemario *Historia de la leche*, se cuestiona lo que entendemos por linaje familiar y sus destructivos deseos inconscientes: “Papá, tú querías un hijo y/en cambio/te nació esta cabeza/una planta que crece hacia adentro/una uña/un estanque” (Ojeda 2020, 21). Aquí se habla de las familias y sus complicaciones, sus traumas, sus heridas, sus rivalidades. Pero además propone una estética en la que poesía y prosa se diluyen, un lenguaje vívido y sonoro, pero a la vez crudo y desgarrador: “Te odio y me odias, pero porque sufrimos podremos tocarnos —La bondad surge del miedo. Me odias y te odio, pero porque tememos podremos perdonarnos. Ese es el origen de la sangre” (Ojeda 2020, 64). Además de su provocador estilo de escritura y las temáticas que trabaja, la ecuatoriana ensaya deconstruir los géneros mismos en tanto que estructuras cerradas para dar apertura a fusiones y alteraciones del lenguaje.

## REFLEXIONES FINALES EN TORNO A UNA SUPERACIÓN DEL *BOOM*

A modo de conclusión, en la literatura de Mónica Ojeda lo ominoso y lo sublime coexisten en un escenario que puede ser tan bello como horroroso, separándose radicalmente de la prosa y la poesía del *boom* la-

tinoamericano. El giro radical que hoy se está dando en la manera de hacer literatura es tan inminente como definitivo. Si bien Mónica Ojeda es actualmente la principal representante del gótico andino en el Ecuador, es importante mencionar que en el resto de América Latina se está dando un fenómeno similar con escritoras como Liliana Colanzi en Bolivia, Samantha Schwebelin en Argentina, Fernanda Melchor en México, entre muchas otras que, conforme a su estilo, encarnan el espíritu de una época. Sus puntos en común son la visibilización de las violencias hacia las mujeres y, en general, la apertura al plantear temáticas de alta relevancia social, la puesta en duda de un canon que hasta ahora parecía incuestionable y, sobre todo, una claridad acerca de la importancia de la perspectiva de género en la literatura.

Tanto Mónica Ojeda como sus contemporáneas se proponen, por lo tanto, mirar de frente las problemáticas reales, no hacer oídos sordos a las injusticias e imprimir en su obra el sello de igualdad de género. Además, incluyen a los grupos que no estaban presentes o eran secundarios en las obras escritas por autores del *boom*: en primer lugar, las mujeres como sujetos autónomos y pensantes, pero también a una clase social carente de recursos, a grupos discriminados como las travestis o trans, a los niños, a los homosexuales, a las lesbianas, entre otros grupos que hasta entonces permanecían silenciados. Estos aportes son importantes para que exista verdaderamente una literatura incluyente que unifique a los grupos sociales sin exclusiones de ningún tipo. Mónica Ojeda encarna una superación de los cánones establecidos hasta el momento, que es indispensable en todas las artes en miras a una sociedad justa y verdaderamente inclusiva. ❁

### Lista de referencias

- Andrade Molinares, Malena. 2016. "Patriarcado y construcción social de la feminidad en la novela *El amor en los tiempos del cólera*". *La manzana de la discordia*, n.º 11: 83-94. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v11i1.1636>.
- Bloom, Harold. 2012. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Borges de Meneses, Ramiro Delio. 2013. "La deconstrucción en Jaques Derrida, qué es y qué no es como estrategia". *Universitas philosophica*, n.º 60: 177-204. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10788>.

- Carretero Sanguino, Andrea. 2020. “Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda”. *Úrsula*, n.º 4: 14-31.
- Cortázar, Julio. 2010. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Curutchet, Juan Carlos. 1972. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional.
- Fuentes, Carlos. 2015. *Aura*. Ciudad de México: Era.
- García Ávila, Celene. 2016. *Gabriel García Márquez. Más allá del realismo mágico*. Ciudad de México: Trajín.
- García Márquez, Gabriel. 2005. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Iwasaki, Fernando. 2014. “El humor en tiempos del boom”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 35: 34-47. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/820>.
- Leonardo-Loayza, Richard Angelo. 2022. “El gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”. *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico*, n.º 10: 77-97. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>.
- Ojeda, Mónica. 2020. *Historia de la leche*. Barcelona: Candaya.
- . *Las voladoras*. 2020. Ciudad de México: Páginas de Espuma.
- . *Nefando*. 2021. Ciudad de México: Almadía.
- . *Mandíbula*. 2022. Barcelona: Candaya.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2018. “Nefando, de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 44: 175-84. <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.10>.
- Ostrov, Andrea. 2016. *Vertientes de la cotemporaneidad, géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Reale, Giovanni, y Darío Antiseri. 2005. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. 2012. “Lenguaje y ‘castración’ en *Los cachorros*”. *Lexis*, n.º 36: 145-54. <https://doi.org/10.18800/lexis.201201.006>.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ternicier, Constanza. 2014. “El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova”. *Mitologías hoy*, n.º 9: 184-200. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4838013>.
- Vargas Llosa, Mario. 2013. *Los jefes. Los cachorros*. Bogotá: Austral.



## **El concepto de negritud en el ensayo de Adalberto Ortiz\***

*The Concept of Negritude in Adalberto Ortiz's Essays*

**JOSHUA MONTAÑO PAREDES**

Universidad de Salamanca

Salamanca, España

montanojosh@aol.com

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

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.3>

Fecha de recepción: 22 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



---

\* Este artículo es resultado de la investigación realizada para el trabajo de fin de máster “El debate cultural en el ensayo afroecuatoriano del siglo XX: los casos de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass” (2023).

## RESUMEN

Este trabajo es un esfuerzo para presentar de manera contextualizada las reflexiones de Adalberto Ortiz sobre la negritud. Para lograr esto, el escrito comienza presentando antecedentes tanto de los estudios literarios dedicados al autor, así como de la vida y obra ensayística de Ortiz, que explican el surgimiento de sus ensayos dedicados a la reflexión de la negritud. Ya en materia, se hace una descripción de los ensayos de Ortiz sobre la negritud y se los pone en debate con ensayos de teóricos culturales relevantes. Finalmente, se hace un recuento de los principales hallazgos del análisis propuesto.

**PALABRAS CLAVE:** Adalberto Ortiz, negritud, literatura afroecuatoriana, afroecuatorianos, mestizaje.

## ABSTRACT

This work is an effort to present, in a contextualized manner, Adalberto Ortiz's reflections on negritude. In order to achieve this, this paper starts by introducing antecedents from literary studies dedicated to the author, and from Ortiz's life and works as well, that explain the emergence of his essays on negritude. Now on the subject, a description of Ortiz's essays on negritude is given and they are debated with essays by relevant cultural theorists. Finally, an account is given of the main findings of the proposed analysis.

**KEYWORDS:** Adalberto Ortiz, negritude, Afro-Ecuadorian literature, Afro-Ecuadorian, mestizaje.

## INTRODUCCIÓN

LA NECESIDAD DEL análisis de la ensayística de Adalberto Ortiz, así como de todas las letras afroecuatorianas, surge de una ausencia de estudios enfocados en el pensamiento plasmado en la prosa no ficcional de esta sección de la literatura nacional. Esto se debe a varias razones. Una de ellas es la jerarquización de convenciones literarias dentro de este campo. Al hacer una revisión de estudios canónicos sobre la literatura latinoamericana (Barrera 2008; Bellini 1997; Oviedo 2001a, 2001b) se hallan menciones sucintas sobre la afroecuatorianidad. Esto responde a una sujeción del campo literario a la colonialidad del poder/saber que ha relegado históricamente a la literatura afroecuatoriana como una literatura menor y periférica (Handelsman 2010). Lo mismo sucede cuando se hace una revisión de la división social del trabajo de la crítica literaria sobre las letras ecuatorianas, siendo más notorias otras convenciones nacionales (Cueva 2008; Pólit Dueñas 2001). A pesar de su condición de nicho, hay esfuerzos notables en los estudios de las letras afroecuatorianas (Handelsman 2001, 2019; Jackson 1979; Lewis 1983, 2014, 2017). Sin embargo, los

estudios referenciados dedicados a las letras afroecuatorianas han obviado un análisis exclusivo del pensamiento escrito no ficcional producido desde sus autores. Esta es una nueva justificación para la emergencia de este tipo de investigaciones.

Al hacer un breve repaso por la ensayística de Adalberto Ortiz se puede notar un vacío en una de las principales tesis defendidas por los académicos estudiosos de este autor. Esta es la tesis de la progresión histórica del escritor afroecuatoriano en los estilos y temáticas de su obra, la cual se supone va desde un enfoque de la cuestión étnica afroecuatoriana dentro del realismo social en su época temprana hacia la exploración del intimismo con estilos calificados como sardónicos y posmodernos.

Luego de un proceso de legitimación dentro del campo literario nacional e internacional a propósito de su relacionamiento con el Grupo de Guayaquil, y una vez establecido en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, en la década de 1950 en calidad de secretario y director de su revista *Cuadernos del Guayas*, Adalberto Ortiz comenzó a publicar en este círculo ensayos de reflexión cultural. En “El pueblo paraguay y el culto a sus héroes” (1952), a propósito de sus misiones diplomáticas, Ortiz hace una incipiente meditación cultural que lo lleva a manifestar su adscripción a los proyectos de Estado-nación mestizos a partir de los movimientos independentistas americanos, y a raíz de esto se suma la búsqueda de una identidad y “filosofía humana y americana” (6). Los dos últimos ensayos dentro de *Cuadernos del Guayas*, “La función del artista y su expresión” (1953) y “Breves observaciones sobre la novela” (1955) básicamente exponen la teoría estética más temprana de Ortiz, en donde se defienden postulados del realismo social en cuanto el arte y la literatura tienen un compromiso social en la formación de naciones y culturas latinoamericanas mestizadas, la pedagogía ética y estética del autor hacia su público, y un compromiso político militante a favor del pacifismo internacionalista en el período de posguerra y en contra de la injusticia social que pervierte tanto la libertad del artista como el gusto de las masas. En esta época, Ortiz se embarca en discusiones sobre la universalidad estética, ética y política de su convención literaria predilecta, y dentro de esta universalidad se escoge la cultura del mestizaje como el estandarte latinoamericano por excelencia.

Si bien con ese recuento se confirma una de las conclusiones de los académicos especialistas en el autor —el ordenamiento de temáticas den-

tro de la obra de Ortiz que posiciona la cuestión étnica afrodescendiente como parte de concepciones más “generalizadas” como el realismo social, las militancias de izquierda y la cultura del mestizaje—, aún se debe tener pendiente el cuestionamiento de la tesis mencionada un par de párrafos antes. Para esto es útil mencionar los ensayos de Ortiz en su época tardía. Entre las décadas de 1960 y 1970, el autor afroecuatoriano se apartó de las plataformas culturales afines a la militancia de izquierdas políticas a raíz de la represión de la dictadura militar de 1963, y emprendió una proximidad con círculos literarios estadounidenses y europeos enfocados en el estudio cultural afrolatinoamericano (Armas, Bonilla y Ortiz 1983; Planells 1985). Esto dio cabida a sus ensayos dedicados a pensar la afrodescendencia: “La negritud en la cultura ecuatoriana” (1975), “Negritude in Latin American Culture” (1977), “La marimba en América y Ecuador” (1989), y “La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana” (1993).

Al relacionar las dos etapas de la prosa no ficcional de Ortiz y contrastarlas con la tesis de los académicos especialistas en el autor que se pretende cuestionar, resulta que el orden histórico de temáticas en la obra ficcional y poética de Ortiz se invierte al considerar su producción ensayística. Esto es, hay una preocupación inicial sobre la cultura del mestizaje y del compromiso social y político del arte, y ulteriormente hay un giro hacia la reflexión étnica de la afrodescendencia en Ecuador y América Latina, lo cual problematiza una visión homogénea de la progresión de la obra del autor y deja en evidencia la necesidad de visitar la obra de los escritores afroecuatorianos desde esta perspectiva, con lo cual se podrían revitalizar los estudios de las letras afrodescendientes a nivel nacional y, por qué no, a nivel internacional.

El presente artículo se centra en la concepción de negritud en la prosa no ficcional de Adalberto Ortiz, por lo que se prescindirá del escrito “La Marimba en América y Ecuador” y se tomará el resto de la producción en esta etapa tardía del autor. Para enriquecer el debate en torno a la negritud se contrastará la concepción de Ortiz con las de Aimé Césaire y René Depestré. Hay dos razones por las cuales se escoge al autor martiniqués: es uno de los principales ideólogos de este movimiento cultural y Ortiz lo usa como referencia en sus textos. En cuanto al autor haitiano, su importancia radica en la contemporaneidad de su ensayo *Saludo y despedida a la negritud* (1977) y a los ensayos de Ortiz al respecto, así como la proximidad de sus postulados con los del autor afroecuatoriano.

## LA NEGRITUD DEBATIDA

Adalberto Ortiz reflexiona sobre el concepto de negritud en tres versiones de lo que podría pensarse como un mismo ensayo. La primera versión hallada en el marco de la investigación que dio cabida a este artículo se titula “La negritud en la cultura ecuatoriana”, publicado en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* en 1975.<sup>1</sup> A este le siguió una variable en inglés: “*Negritude in Latin American Culture*”, publicado en el libro *Blacks in Hispanic Literature* (1977).<sup>2</sup> Y más tarde se publicó una nueva versión de estas versiones a propósito de los *Cincuenta años de Juyungo* (1993). Estos ensayos son el resultado de las giras culturales que efectuó Ortiz entre las décadas de 1960 y 1970. En esta época, el autor afroecuatoriano dio cátedras del tema en las universidades de Georgetown, Minnesota y Howard, y llegó a entablar relaciones con el círculo de académicos estadounidenses que se encargaron de incluirlo en el libro *Blacks in Hispanic Literature*, y ese mismo círculo estuvo vinculado a la fundación de la revista *Afro-Hispanic Review* de la Universidad de Vanderbilt, la cual tuvo y guarda relacionamiento con escritores afrodescendientes de toda Latinoamérica (Planells 1985).

En “La negritud en la cultura ecuatoriana” y *Negritude in Latin American Culture*, Ortiz halla un antecedente en particular de la negritud como fenómeno cultural americano: la práctica filosófica Bantú y religiosa africana con el Vudú y la Santería en América. Ortiz percibe que conceptos de la filosofía Bantú: el Muntu, Kintu, Hantu, Kuntu, Ntu —persona-ser, ente natural-cosa, tiempo-lugar, forma, ser-ente-punto original de la Creación, respectivamente— están relacionadas con el nomos, la poética, el origen del arte en el sistema de pensamiento afrodescendiente. En su disertación, Ortiz llega a combinar concepciones filosóficas y teológicas tanto africanas como occidentales, encontrando similitudes o paralelismos humanistas en torno al hecho creativo:

- 
1. Para este escrito se tomará la reproducción publicada en la página web del Centro Cultural Benjamín Carrión en 2021.
  2. En el primer pie de página de esta versión se manifiesta que es un “Translated by the editor from ‘La Negritud en la cultura latinoamericana’”. *Expresiones Culturales del Ecuador*, 1 (junio 1972), 10-18 (Ortiz 1997, 74). Sin embargo, en el marco de la investigación efectuada no se ha dado con esta revista. Al contar con la versión en inglés, se estima que es suficiente para los fines de este trabajo.

Como el Mantu —sea este hombre o mujer— posee el nommo (parte del Kuntu), o sea la palabra, es, por ende, el dueño de la creación. El nommo sirve para la conjuración y el encantamiento, para bendecir, maldecir y comprometerse. La palabra es fuerza, pues sin ella no habría creación ni vida. El nommo engendra imagen tras imagen, y las va transformando. Y en eso, esta filosofía coincide con el Génesis de la Biblia: ‘En el principio era el verbo y el Verbo era Dios’. Quien ordena las cosas con palabras hace forzosamente ‘magia’, y hacer magia con palabras es lo mismo que elaborar poesía. De allí el efecto universal de la poesía negra entre pueblos de otras razas, a las que ha podido comunicar sus sorprendentes secretos, porque esta clase de poesía no es solamente un juego, sino que encierra una trascendente verdad, una gran responsabilidad, un serio contenido mágico y anecdótico dentro de un vehículo neo-expresionista. (Ortiz 2021)

Luego de este tronco común se pasa a reflexionar de modo específico sobre la cultura negra. El autor reconoce la importancia de la tradición oral como otro antecedente cultural de la negritud. Dentro de la tradición oral afrodescendiente, Ortiz rescata el arquetipo de personaje ‘astuto’ que triunfa por sobre los ‘fuertes y malvados’, y menciona que la función política de dicho tipo de personaje es incentivar una manera de ser contra una estructura opresora, una agencia personal ante el contexto. Para ejemplificar esto recuerda los cuentos: “Tío Tigre”, “Hermano Conejo”, “Tío Remus” en la cultura estadounidense; los cuentos infantiles recopilados por Monteiro Lobato en Brasil —que, según el mismo texto, sugieren la hipótesis de una filtración de cuentos africanos por parte de nodrizas negras a infantes blancos junto a la transmisión de la tradición oral en el seno familiar—; “Bouki y Malice”, “Jean Saute”, “Ananci la Araña” en la cultura caribeña. Aparte del personaje ‘astuto’ en el cuento de la tradición oral afrodescendiente, también encuentra la herencia africana en América por la mitología local sostenida en el tiempo al hallar similitudes entre la Tunda en el litoral ecuatoriano, la Patuca en el pacífico colombiano, y el Quimbungu en la cultura Bantú. Todos estos cuentos orales forman parte de la historia de la preservación de la cultura negra en América, y por ende de la aparición de la negritud en el continente. Otro aspecto de la tradición oral que rescata el autor es su musicalidad y la predominancia de la percusión como “principal elemento cultural venido a América con la trata de esclavos” (Ortiz 1993, 16); llegando a precisar la existencia de

la marimba en Esmeraldas y en otra zona del país, el Valle del Chota en la Sierra ecuatoriana, una presencia menor de población negra con otra expresión musical: la bomba y la banda mocha. Al ser una población que Ortiz no identifica como parte de la propia y la califica de menor densidad demográfica, el autor no la vuelve a nombrar en sus escritos.

Más adelante, nombra el cimarronaje, dentro de los antecedentes históricos de la negritud local, como la base política de la cultura negra en Ecuador y de otras partes de América Latina, donde este hecho pudo darse con énfasis en el Caribe. Esto permitió el incremento demográfico negro, junto a su control político e influencia cultural con la proliferación en el folclor, costumbres y dialectos de sus respectivas naciones. En el caso ecuatoriano específicamente, Ortiz asegura que los cimarrones asentados en el territorio de Esmeraldas pertenecieron a las culturas Dahomey, Yoruba y Bantú, llegando a mezclarse estas con la hispánica y la indígena en territorio americano. A la resistencia en la época colonial se suma la efectuada en la época republicana, en donde la agencia política afroecuatoriana se recuperó con su participación en la Revolución Liberal en calidad de montoneros a fines del siglo XIX y la extensión de este momento político con la llamada Revolución de Carlos Concha en el temprano siglo XX.<sup>3</sup>

- 
3. A propósito de este evento político, se ha publicado un estudio de la participación afroecuatoriana en la Revolución de Concha dentro del libro *Republicanos Negros* (2022) de José Figueroa. En este libro se defiende la tesis de que la participación de población negra en altos mandos de la resistencia militar conchista puede ser entendida como una búsqueda de participación política negra en la República y la inserción de la población negra al proyecto de modernidad nacional. Figueroa ha tomado la literatura de Ortiz como ejemplo de pertenencia afroecuatoriana a dicho proyecto. Pero hay indicios de una confrontación entre las ideas e inicios de la intelectualidad afroecuatoriana y el proyecto de Concha. Entre los indicios hallados están la participación tanto del padre de Adalberto Ortiz como del padre de Nelson Estupiñán Bass en las batallas contra las milicias conchistas, los editoriales publicados en el diario local esmeraldeño *El Correo* (circa 1930) por parte de los militantes comunistas Gustavo Becerra Ortiz —familiar del autor tratado en el texto principal—, y los hermanos Nelson y César Névil Estupiñán Bass en contra del liberalismo tradicional representado por Concha cuyo régimen era calificado como un ‘caciquismo’, la descripción de Nelson Estupiñán Bass de estos hechos a favor de la ruptura del liberalismo progresista, el socialismo y el comunismo junto a sus líderes con el liberalismo tradicionalista en el ensayo “El trébol rojo de Esmeraldas” (1977), cosa que también sucede en escritos de los historiadores esmeraldeños Julio Estupiñán Tello (1978, 1983, 1993) y César Névil Estupiñán Bass (1992). Estos indicios se han desarrollado en el trabajo final de máster de donde se genera el presente artículo. Adalberto Ortiz da brevemente un criterio en el ensayo tratado en el texto principal, del cual se rescata la siguiente cita al respecto: “Because of this civil war, the province fell

Estos son los momentos políticos históricos decisivos en los cuales hubo participación negra en la formación de la cultura nacional, y por ende en la negritud ecuatoriana.

Hasta ahora se han visto antecedentes culturales y políticos de la negritud concebidos por Ortiz. A estos, se le debe añadir los económicos. El autor, desde la época liberal ecuatoriana, otorga importancia a la alta demanda internacional de tagua y otras maderas, aceite de palma y caucho en el siglo XX. Estos productos son los que incentivaron la economía ecuatoriana en general, y esmeraldeña con su población predominantemente negra en particular. Este hecho se liga a una perspectiva marxista remanente en la idea de cultura de Ortiz, propia de sus ensayos más tempranos ya referidos en la parte introductoria. Son los auges económicos de estos productos los que aseguran de manera material la reproducción de la cultura negra en Esmeraldas. Pero el mismo autor reflexiona que la inserción de lo local al mercado global puede llevar a un proceso de aculturación. Si la integración capitalista de Esmeraldas significa una modificación en su cultura negra, el momento de crisis de los precios internacionales de los productos ya mencionados repercute de una manera negativa deviniendo en crisis económica local, migraciones y pérdidas de posibilidad de la reproducción cultural afroesmeraldeña. Es esta lógica, lo que le permite decir al autor: “Because of various economic, migratory and sociological factors brought on by integration, Esmeraldas is fast disappearing and changing into the depersonalized face that is the result of progress” (Ortiz 1977, 78). Adalberto Ortiz llega a hacer una crítica a la noción de progreso, porque esta pone en una encrucijada a la cultura negra ecuatoriana, sea cual sea su estado de auge o crisis. A pesar de esto, el aspecto económico también forma parte del apareamiento de la negritud ecuatoriana y latinoamericana.

En el aspecto literario hispánico, Ortiz expone otro antecedente a la negritud además de la tradición oral afrodescendiente. Se trata de la literatura negrista. Ortiz ya halla los inicios del negrismo en la literatura española: “en España podemos encontrar durante el Siglo de Oro curiosos balbuceos, poemas superficiales y graciosos, basados en las deformaciones idiomáticas de los ‘negritos’” (2021); reconoce en Luis de Góngora, Lope

---

into economic ruin, the fields were devastated and abandoned, and starving population emigrated. Cattle raising and agriculture, once flourishing, practically disappeared. The only thing left was the happy and carefree spirit of the inhabitants” (1977, 77).

de Vega y la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, tempranos exponentes de esta corriente literaria. En cuanto a literatura afrolatinoamericana escrita, Ortiz enuncia que Candelario Obeso es el precursor más temprano. Es esta la progresión literaria que el ecuatoriano encuentra en camino a la negritud latinoamericana. Aunque no lo mencione en este ensayo, cabe recordar el hecho de que el mismo Ortiz, en varias entrevistas (Armas, Bonilla y Ortiz, 1983; Calderón Chico, 1991; Ortiz y Ortiz Veloz, 1997; Planells, 1985), recalca la importancia de otros autores insertos en el negrismo caribeño y en el Harlem Renaissance para el apareamiento de su propia obra que la identifica dentro de la negritud latinoamericana. Por ende, también podrían ser pensados como parte de esta historia tratada a breves rasgos por el ensayo de Ortiz.

Todo esto para llegar a identificar el apareamiento de la negritud de la mano de Aimé Césaire, reconocido por Ortiz como el creador de esta noción. Para el autor afroecuatoriano, los literatos negros que escriben en español se adscriben al concepto acuñado por Césaire. Ortiz concibe la negritud como una identidad, un movimiento cultural y una ideología. “Negritude, or Blackness, is viewed as a cultural and literary doctrine that was born in America, or, rather, in the Caribbean, where the black population lived in closer contact with both the African and the European culture” (1977, 75). Es posible decir que Ortiz se sujeta a una parte de la definición de negritud trabajada por Césaire, y explicada en su *Discurso sobre la negritud* en 1987. Para el escritor martiniqués, la negritud se liga a un hecho no biológico sino cultural en su sentido identitario y comunitario,

más exactamente a una suma de experiencias vividas que han terminado por definir y caracterizar una de las formas de lo humano destinada a lo que la historia le ha reservado: es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre. [...]. Es cierto que nosotros constituimos una comunidad, pero una comunidad de un tipo muy particular, reconocible en lo que es, en lo que ha sido, reconocible en todo caso en que ella se ha constituido en comunidad: en primer lugar, una comunidad de opresión experimentada, una comunidad de exclusión impuesta, una comunidad de profunda discriminación. Por supuesto, y ello va en su honor, comunidad también de resistencia continua, de lucha obstinada por la libertad y de indomable esperanza. (Césaire 2006, 86)

En cuanto a la función de la negritud, Ortiz establece que:

Negritude seems to be an effective and logical antithesis to the humiliating universal insult that the white man has inflicted on the black in the last four centuries. Negritude or Blackness rejects the past, to the extent that the past incorporates slavery and alienation. Negritude had to oppose white contempt with a justifiable arrogance. It responded to decadent European reason with rebellious and violent literature: to gawdy ceremony and stiff protocol with liberty, candor and exuberance; and to blind imitation of an exhausted European culture with an unconditional affirmation of the once-forgotten African culture. Exaltation of Negritude opposes, above all, the generalized acceptance of a supposed black inferiority. (1977, 76)

La similitud con la posición de la negritud de Césaire sigue siendo patente. En primer lugar, porque en su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) y *Cultura y colonización* (1956), Césaire especifica cómo el orden colonial y esclavista es aquella condición de opresión insultante del hombre blanco impuesta universalmente al hombre negro y perpetuada a través del aparato cultural y capitalista neocolonial occidental. Luego, la negritud expuesta por Ortiz niega el pasado en el sentido de una negación del estancamiento de la alienación, acorde a las líneas de su fundador:

la negritud en un primer grado puede definirse en primer lugar como toma de conciencia de la diferencia, como memoria, como fidelidad y como solidaridad.

Pero la negritud no es únicamente pasiva. No pertenece al orden de padecer y sufrir.

No es ni un patetismo ni un dolorismo.

La negritud resulta de una actividad activa y ofensiva del espíritu.

Es sobresalto, y sobresalto de dignidad.

Es rechazo, quiero decir rechazo de la opresión.

Es combate, es decir, combate contra la desigualdad.

Es también revuelta. (Césaire 2006, 87)

La revuelta de la negritud es una revuelta iniciada desde la literatura “contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo” (Césaire 2006, 87). Sobre la decadencia europea de la que habla Ortiz, Césaire ve su génesis en el orden colonial y se desarrolla en su propio seno a partir de las guerras mundiales, el nazismo y el fascismo. Por eso es urgente el apareamiento de la literatura rebelde y violenta de la negritud: es necesaria una respuesta ante la barbarie moderna y una disputa por la concepción de ‘universalidad’ que no puede restringirse a la decadencia de Occidente. Es necesario

que activamente la negritud se alce “contra el sistema mundial de la cultura tal como se había constituido durante los últimos siglos, y que se caracteriza por un cierto número de prejuicios, de presupuestos que conducían a una muy estricta jerarquía” (2006, 87), que es a lo que hace referencia Ortiz en la oposición a la jerarquización que da cabida al racismo.

Pero lo que Césaire y compañía habían pensado como un proyecto cultural que deviene en político al dar un ethos de asociación a una población esparcida en el mundo, en Ortiz se halla una cuestión estrictamente literaria. Para el escritor afroecuatoriano, la negritud solo se puede percibir como un estilo artístico y juzga que todo devenir político desde el factor étnico puede ocurrir en una ‘discriminación inversa’:

I must state that, in my opinion, Negritude is only a means of expression and affirmation, and not an end in itself, as extremist theoreticians-politicians of this movement propose; their position would lead us to an anti-racist racism, to a sort of black Nazism. Basically, the theory of Blackness is no more than the result of frustration, but it can develop into an expressive generosity based on almost forgotten cultural traditions. (Ortiz 1977, 75-6)

Este es el primer gran distanciamiento de Ortiz con la negritud concebida por Césaire. En este punto, hay que recordar que Césaire se desmarcó del comunismo en 1956, en el cual inicialmente militaba. El distanciamiento surge por la decadencia comunista bajo el régimen soviético de Stalin, sumado a su actitud imperialista y jerarquización de luchas sociales y políticas que la equiparaban a los problemas identificados de Occidente. Al percibir que el comunismo emulaba las prácticas neocoloniales y represivas del capitalismo occidental, Césaire toma su postura anticolonial y la reformula con postulados étnicos de la negritud. Es así que concibe la negritud como un movimiento cultural que sirve de base para la formulación de una potencialidad política colectiva de una historia común: “Todo esto ha sido la negritud: búsqueda de nuestra identidad, afirmación de nuestro derecho a la diferencia, requerimiento hecho a todos de un reconocimiento de este derecho y del respeto de nuestra personalidad comunitaria” (Césaire 2006, 90). La ruptura de la negritud con el comunismo es una de las cosas clave que critica René Depestre.

En *Saludo y Despedida a la Negritud* el escritor haitiano acusa a la negritud de disolver la organización política de la población negra en

torno a la conciencia de clase contra el capitalismo neocolonial, resistencia materializada en las luchas de liberación nacional, y la limita a un esencialismo étnico. Este esencialismo es estimulado por una actitud neocolonial o imperialista de la antropología occidental que tiende a separar sus objetos de estudios, lo que da sustento teórico a una disgregación de la organización comunitaria, la identidad y, por ende, la posibilidad de una política unificadora. En contra de esta estructuración, Depestre propone dos factores para entender la cultura y política negra en América: la conciencia de clase como la base material producto del sistema esclavista que dio cabida al capitalismo moderno y la creolización como el encuentro de culturas que da sustento a una identidad inédita americana.

a heterogeneous *Americanism* that has been reciprocally advantageous for all the people of our original family of societies. The value scales brought from abroad and those that ruled locally, at levels that varied from one society to another, have been the object of a universal process of American *Creolization*. The study of this dialectic development must break with arbitrary cuts and ethnocentric classifications. This requires the revision of postulates, methods, and conventional anthropological concepts, which, since the eighteenth century, have been concerned with our identities. [...] Only plain Americanology, without the prefixes of Afro, Indo, or Eurocentrism, could free the analysis and reevaluation of our sociocultural phenomena from the conceptual and methodological imperialism that has divided, dismembered, fractured, “epidermized,” and racialized our knowledge of the laws of our history. (Depestre 1984, 254)

Este criterio sobre la cultura americana creolizada remite a la defensa de la idea del mestizaje cultural americano defendida por Ortiz en la etapa temprana de su obra ensayística, y que será esbozada más adelante en sus textos sobre la negritud. Pero para fines explicativos se seguirá el orden de subtemas tratados por el autor en sus ensayos estudiados. Se llega así a la primera similitud hallada entre las perspectivas de Ortiz y Depestre, la cual es encontrar en el fin político de la negritud un supuesto esencialismo racista. En *Saludo y despedida a la negritud* se llega a decir que la negritud puede devenir en un “antiracist racism of the ‘Blacks’” (Depestre 1984, 256). Idea que, como se puede ver, ha sido expresada de manera similar en el texto de Ortiz citado previamente. Y una segunda idea es la defensa de la creolización en Depestre y la de mestizaje en Ortiz. Si bien en la negritud de Césaire hay una conciencia de la mezcla de culturas, hay una constante

defensa por la reformulación de un pasado negro para la configuración de un futuro negro diferente. Mientras que en Depestre hay una constante defensa de la idea cultural americana en la cual se llegan a encontrar mezclas como el mestizaje explorado por Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* (1928), el indigenismo expuesto por José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y el pensamiento negro antillano de Jean Price-Mars con *Así habló el Tío* (1928); todo reunido bajo ideas comunes independentistas o de resistencia a la colonización de Túpac Amaru, Toussaint L'Ouverture, Simón Bolívar, José Martí, homologado con las luchas de liberación nacional cristalizadas en la Revolución cubana en el caso estudiado: "It was through this trunk that the knowledge and the tenderness of the creator of the idea 'Our America' was supposed to be grafted upon the knowledge of the world" (Depestre 1984, 263). En cuanto a Adalberto Ortiz, ha defendido una cultura mestiza americana desde su primer ensayo en la década de 1950, aproximándose a la sustentación tanto mestiza como independentista de las culturas nacionales hallada en Depestre. Y Ortiz sigue con esta tesis en *Negritude in Latin American Culture*:

Negritude is not a passing phenomenon, because it has reestablished for us the legitimacy of belonging to an African culture, as well as to the Hispano-European and Indo-American cultures. [...] in less dogmatic terms, Negritude for Americans cannot now be a "return to Africa," or an exaggerated defense of African culture, but, rather, a process of ethnic and cultural miscegenation on this continent that can be powerfully appreciated in these times not only in the physical manifestations of intermarriage, but also in the esthetic ramifications of a particular literary movement, as well as in folk music, beliefs and superstitions. (1977, 76)

De esta manera, si bien se asume en principio la emergencia de la negritud como un movimiento cultural necesario ante la barbarie occidental y colonialista tal como fue pensada por Césaire, la posición de Ortiz al respecto se restringe a la exploración estética que resulta de este movimiento cultural, compartiendo, a su vez, con postulados críticos hacia la negritud desde el pensamiento de Depestre como las acusaciones de esencialismos étnicos y la pertenencia a una cultura americana inédita, sea esta creolizada o mestizada. Si bien el debate teórico podría extenderse, no hay que olvidar el tema central en el ensayo analizado por Ortiz: la negritud como literatura en América Latina y Ecuador. Las reflexiones identitarias

y culturales se detienen en lo ya expuesto. El ensayo de Ortiz vuelve al terreno de lo literario al enunciar que la virtud de la negritud es lograr la originalidad estética de la población negra en la época contemporánea:

(T)he major work of this literature, including Afro-Castilian poetry, short stories and novels which treat social and racial problems in original styles and distinctive forms, has only reached fruition in our time, that is to say, since blacks have become racially conscious and have gained an awareness of their own creative worth. Before, they felt that they had to imitate; now, on the other hand, their cultural and artistic forms are imitated and studied. They exert a powerful influence on the productions of occidental nations, especially in music and the plastic arts. It is worth pointing out that "Negritude" poets and artists have not only what is called "inspiration," but they also have something profound to tell and to say, because black poetry is primarily functional and, therefore, is incompatible with surrealism. [...] African or Afro-American poetry generally has a theme, motifs, and content which are reinforced by rhythms and sounds that penetrate the body until it reaches, in some cases, a cosmic-visionary extasis (sic). (1977, 79)

Una vez tratados los antecedentes de la negritud en América Latina y en su país, sumados a las reflexiones funcionales e identitarias de la negritud en la región, para volver una vez más sobre la importancia de la originalidad de la convención literaria para la población negra, Ortiz pasa a reflexionar sobre la aparición de la negritud en Ecuador, y con esto la implicación de su propia obra en tal historia. Ortiz identifica en su ensayo dos hechos importantes para su inserción en la negritud como convención literaria: el transcurso de su vida en Esmeraldas, que tiene una cultura predominantemente afrodescendiente, y la literatura escrita por negros y mulatos que lo influyeron y que ya ha sido referenciada párrafos atrás.

During my infancy and adolescence, my spirit was nurtured by the Esmeraldian atmosphere. I began to see, hear and feel. I had personal experiences that, years later, would develop in me "that great confession" that Goethe defines a literature. The literature written by blacks and mulattoes of the twentieth century has been so distinct that it has earned the black man a separate chapter in universal literature, entitled "Negritude". (78)

La comparación de la aparición de autores negros y mulatos en la región con las publicaciones a nivel nacional lo llevan a decir que la

negritud es un hecho tardío en Ecuador. Ortiz identifica su génesis en el campo literario convencional —esto es, escrito— con los poemas que él publica en su etapa temprana, sumado a los poemas que Nelson Estupiñán Bass logra publicar en diarios quiteños en la década de 1930. En ambos casos se muestra la temática negra por primera vez de la mano de escritores afrodescendientes en el campo literario ecuatoriano. A su criterio, los dos primeros escritores afroecuatorianos reconocidos internacionalmente intentan “escribir poesía negrista a la manera antillana” (Ortiz 2021), con la distinción de rescatar la importancia de la entonación de la tradición oral local y evocar constantemente motivos nacionales. A partir de esto se incluye el tema étnico de una manera ‘negroide’, usando las mismas palabras de Ortiz al considerarlo como pasajes pintorescos, anecdóticos, esporádicos y superficiales. Posteriormente, la negritud volvería a tener escritores afroecuatorianos esmeraldeños con el apareamiento de otros autores en el campo literario nacional: los reconocidos a nivel local, Washington Caicedo, Orlando Tenorio, o el que en ese entonces iría adquiriendo legitimidad internacional, Antonio Preciado.

Una vez contextualizados los actores principales de la negritud ecuatoriana, Ortiz pasa a reflexionar sobre la negritud personal. Su autoanálisis sigue comandado por el principio de autoidentificación mestiza, presente desde su etapa más temprana. Al no considerarse un autor “negro”, menciona que su literatura se mueve entre los mundos de tres tradiciones culturales: el de la negritud, el mestizaje y la literatura occidental.

Since I am a mixture of blacks and whites, my literary personality is more oriented toward a dichotomy, so that at times I write works which are black in content and in form; at other times I treat themes of racial mixture; and I sometimes write literature that could be signed by white men. (80)

Su primera fase de exploración literaria basada en la identidad étnica tuvo, según el mismo autor, formas negristas como la onomatopeya para plasmar la fonética negra según él la percibía, sumado a las sílabas finales acentuadas, la sonoridad del tambor, el ritmo sincopado de lo que percibe como “música primitiva, vernácula, folclórica”, el uso de palabras africanas entendidas como una “contribución a la semántica nacional” y de anáforas con frases musicales, fonemas y otras herramientas literarias que crean una poesía polirrítmica del contrapunteo. Luego de estas expresiones tomadas

del negrismo, comienza a explorar las ideas propias de la negritud: la defensa del sentido de una determinada manera de ser.

Like other Negritude poets, I soon discovered that formal decoration, bombosidades, as the Hispano-Cuban sociologist and essayist Ferando Ortiz called them, and jitanjáfora were not more than skin and form; it was necessary to penetrate deeper to the social human core, because my poems were more dance than song in the beginning. I became aware that Negritude is not only a matter of style, but also of content (80).<sup>4</sup>

Según el autor, él logra este cambio dentro de su propia obra con la novela *Juyungo* (1943), la épica de la participación afroecuatoriana en la historia nacional dentro de procesos políticos del liberalismo y de la guerra contra el Perú, junto a todo un contexto de clasismo y racismo problematizados; conflicto que va “from racial hatred to class struggle, from social problems to the fight against injustice” (81). Ortiz reconoce, en este ensayo, la influencia del romanticismo, modernismo, negrismo y realismo social al escribir *Juyungo*. En su literatura posterior dentro de la negritud destaca la influencia de los poetas negros norteamericanos y caribeños. Una vez expuesto todo este desarrollo sobre la negritud en perspectiva histórica, regional, nacional y personal, Ortiz concluye por mencionar que el objetivo de su ensayo era interpretar la literatura nacional “en relación con la Negritud, cuya influencia estética y filosófica ha sido recibida por canales inconscientes, en parte, no entro pues a analizarme en mis otras

- 
4. Cabe destacar que en entrevistas otorgadas en su etapa más tardía, Adalberto Ortiz efectuó una diferenciación entre la literatura escrita por afrodescendientes en español y la literatura francófona de la negritud, llegando a pensar la mayor importancia de la musicalidad en la primera y el debate de ideas en la segunda. Tal es la división que, en esta época, el autor desliga estas literaturas, nuevamente en defensa de una literatura mestizada: “La presencia africana en América se mezcló con lo español y lo indio, produciendo incuestionablemente una transculturación casi única. Por eso nuestra poesía negra es ‘sui géneris’. La poesía española tampoco está ausente ni es ajena a nuestra poesía negra; el tipo de poesía afrohispanoamericana puede ser nuevo, pero no sus bases; sus raíces, aunque muchos no las vean, también están enterradas en el alma hispánica. La ‘négritude’ es una expresión poética africana, no se creó aquí en América, nació y se quedó allá en África, aunque influyó mucho en la poesía negra del resto del Caribe. La poesía afro-hispánica, y vuelvo a repetirlo, es en parte una mezcla de los negro (sic) con lo español y, como se sabe, en el Siglo de Oro ya se hacía cierto tipo de poesía negra; luego vino el talento artístico antillano (Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y otros) y creó ese nuevo tipo de expresión poética” (Ortiz, en Ortiz y Ortiz Veloz 1997, 604).

obras literarias que son más clasificadas como manifestaciones de una literatura que podríamos decir blanca y occidental” (2021).

## PALABRAS FINALES

Del análisis hecho es posible llegar al menos a cuatro conclusiones: la relevancia de los ensayos literarios al estudio de las letras afrodescendientes dentro de los debates contemporáneos sobre la misma; la concepción de negritud propia que estructura Ortiz a partir de la reflexión de sus antecedentes en diferentes niveles; el debate que entabló Ortiz con teóricos culturales sobre el concepto de negritud; y, dentro de las dos últimas, los dilemas identitarios que surgen en el autor como parte de una cultura tanto americana, mestizada y afrodescendiente.

La progresión de temáticas en la ensayística de Ortiz esbozada en la introducción y la primera parte del segundo apartado de este artículo, da cuenta de un cuestionamiento a una de las principales tesis de los estudios de las letras afroecuatorianas. Al ir los intereses de la prosa no ficcional de Ortiz desde la reflexión del mestizaje y el realismo social, en relación con el canon occidental hacia temas centrados en la cultura afrolatinoamericana y afroecuatoriana, hay una inversión de la progresión de temáticas y estilos literarios encontrados en su prosa ficcional y poética que van desde el realismo social combinado con temática étnica hacia estilos más “occidentalizados”. Con esto, la intención de llevar a cabo estudios enfocados en los ensayos escritos por autores afroecuatorianos es otorgar una lectura diferente de sus obras que entren en nuevos debates con estudios y postulados ampliamente compartidos dentro de este campo de estudio.

En cuanto a la concepción de la negritud en el ensayo de Adalberto Ortiz, se ha visto que para lograr una conceptualización propia, el autor ha trabajado sobre esta noción a varios niveles temporales y geográficos. En primer lugar, se efectúa la exposición de una serie de antecedentes de índole cultural, político y económico, que van desde la filosofía Bantú, la tradición oral, la musicalidad, el negrismo, el cimarronaje, el liberalismo, hasta la bonanza de ciertas materias primas. En estos antecedentes se encuentra una interrelación entre espacios geográficos tales como los continentes africano y europeo, la región caribeña, la latinoamericana, para luego enfocarse en la ecuatoriana con sus variantes choteñas y esmeraldeñas. Lo

mismo ocurre con las temporalidades que van desde lo colonial, pasando por la historia republicana, hacia la época que vivió Ortiz. Este repaso le permitió al autor afroecuatoriano generar su propia idea de negritud, la cual es entendida de manera estrictamente cultural y estética, llegando a problematizar el uso político de este movimiento cultural.

La idea particular de Ortiz sobre la negritud permite posicionarlo en un debate regional sobre este concepto. La negritud ha sido reflexionada por varios teóricos, de los cuales sobresalen uno de sus fundadores: Aimé Césaire, y uno de sus problematizadores, René Depestre. Ortiz halla su posición propia entre los postulados de estos dos teóricos culturales. Hay una cercanía por parte del autor afroecuatoriano a la necesidad de una emergencia de la negritud como fenómeno cultural, propuesta por Césaire y compañía; esto es, la necesidad de la negritud ante la crisis cultural y social de Occidente a efecto del colonialismo, imperialismo, autoritarismo, y su repercusión global. Pero surge un distanciamiento de Ortiz con la concepción comunitaria de negritud que la trasciende de un hecho meramente estético. Es aquí donde se puede encontrar una cercanía a las ideas de Depestre. El crítico de la negritud la acusa de ser víctima de un reduccionismo étnico que lo desliga de un proyecto cultural y político inédito de las Américas: la creolización, junto a las militancias de izquierda. Ortiz, al conservar una autoidentificación mestiza reflejada en su producción literaria y las ideas defendidas en sus ensayos, llega a una crítica similar en defensa de su propia identidad, tal como la concibe él mismo, siendo integral a la idea de nación mestiza ecuatoriana. Este último posicionamiento llega a confirmar hallazgos ya hechos por Handelsman (2001) sobre las contradicciones en las expresiones de Ortiz a favor del mestizaje monocultural y su peligro a la invisibilización de la cultura afroecuatoriana en la vía hacia la plurinacionalidad.

Las reflexiones de Ortiz sobre la negritud, en sus ensayos, cierran con una descripción del estado de las letras afroecuatorianas en su época: desde un recuento histórico del aparecimiento de la negritud tardía en Ecuador de la mano de Nelson Estupiñán Bass y suya, pasando por la mención de los poetas jóvenes de la segunda generación que les seguiría, para finalizar con un autoanálisis de su obra calificada como parte de la negritud, sumado a los matices que el mestizaje cultural ha dejado en su trabajo e identidad. Es valioso recalcar que, si bien hay manifestaciones posteriores del autor favorables al mestizaje, el hispanismo y al distancia-

miento de su originaria Esmeraldas, localidad predominantemente afrodescendiente, nunca dejó de reivindicar la existencia y la pertenencia a una cultura afroecuatoriana. Esto lo demuestra la importancia que tiene esta temática a la última etapa de su pensamiento escrito, que se añade a su obra literaria que le ha otorgado un justo espacio en la historia de la literatura latinoamericana. ❁

## Lista de referencias

- Armas, A., A. Bonilla y A. Ortiz. 1983. “Conversación con Adalberto Ortiz”. *Cultura* VI (16). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Barrera López, T., ed. 2008. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Bellini, Giuseppe. 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia.
- Calderón Chico, Carlos. 1991. *Tres maestros: Ángel F. Rojas, Adalberto Ortiz y Leopoldo Benites Vinueza se cuentan a sí mismos*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Césaire, Aimé. 2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Cueva, Agustín. 2008. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Editorial Ecuador.
- Depestre, René. 1984. “Hello and Goodbye to Negritude”. En *Africa in Latin America. Essays on History, Culture and Socialization*, editado por M. Moreno Fragnals. Nueva York: Holmes & Meier Publishers.
- Estupiñán, César Névil. 1992. *Roberto Luis Cervantes, un héroe civil*. Quito: Editorial Universitaria.
- Estupiñán Bass, Nelson. 1977. *Luces que titilan*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Tello, Julio. 1978. *Monografía integral de Esmeraldas: Biografías de hombres representativos de Esmeraldas*. Esmeraldas: Electrográfica Offset.
- . 1983. *Historia de Esmeraldas: Monografía integral de Esmeraldas*. Esmeraldas: Electrográfica Offset.
- . 1993. *Otras biografías de esmeraldeños representativos*. Esmeraldas: Editorial Esmeraldas.
- Figuroa, José Antonio. 2022. *Republicanos Negros. Guerras por la igualdad, racismo y relativismo cultural*. Bogotá: Planeta.
- Handelsman, M. 2001. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala.
- . 2010. “Las literaturas ‘pequeñas’ en busca de sus lectores interculturales”. *Guaragua* 14 (35): 33-38. <http://www.jstor.org/stable/23266245>.
- . 2019. *Representaciones de lo afro y su recepción en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

- Jackson, R. L. 1979. *Black writers in Latin America*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Lewis, M. A. 1983. *Afro-Hispanic poetry, 1940-1980: from slavery to Negritud in South American verse*. San Francisco: University of Missouri Press.
- . 2014. *Adalberto Ortiz: From Margin to Center*. Lehigh Valley: Lehigh University Press.
- . 2017. *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ortiz, Adalberto. 1952. “El pueblo paraguayo y el culto a sus héroes”. *Cuadernos del Guayas* (4): 6. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1953. “La función del artista y su expresión”. *Cuadernos del Guayas* (5): 19. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1955. “Breves observaciones sobre la novela”. *Cuadernos del Guayas* (10): 7. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1977. “Negritude in Latin American Culture”. En *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*, editado por M. DeCosta. Nueva York: Kennikat Press.
- . 1989. “La marimba en América y Ecuador”. *Opus*, 36. Quito: Banco Central del Ecuador.
- . 1993. “La Negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana”. En *Cincuenta años de Juyungo*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2021 [1975]. La negritud en la cultura ecuatoriana. *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, n.º 7: 97-118. [https://ccbenjamincarrion.com/revista\\_digital/la-negritud-en-la-cultura-ecuatoriana-adalberto-ortiz/](https://ccbenjamincarrion.com/revista_digital/la-negritud-en-la-cultura-ecuatoriana-adalberto-ortiz/).
- Ortiz, Adalberto, y A. Ortiz Veloz. 1997. “Diálogos con Adalberto”. *Revista Iberoamericana*, 63 (180): 487-500. <https://doi.org/10.5195/revibe-roamer.1997.6208>.
- Oviedo, José Miguel. 2001a. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2001b. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Planells, A. 1985. “Adalberto Ortiz: el hombre y la creación literaria”. *Afro-Hispanic Review*, 4 (2/3): 29-33. <http://www.jstor.org/stable/23053874>.
- Pólit Dueñas, Gabriela, ed. 2001. *Crítica literaria ecuatoriana*. Quito: FLACSO Ecuador.

**Lorenzo Cilda (1906/1929): una “bellísima novela  
ecuatoriana” entre anacronismos y quimeras**

Lorenzo Cilda (1906/1929): A “Beautiful Ecuadorian Novel”  
*Between Anachronisms and Chimeras*

**ANDRÉS LANDÁZURI**

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
andres.landazuri@uartes.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-4031-4675>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.4>

Fecha de recepción: 15 de enero de 2024  
Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2024  
Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

El artículo tiene como propósito explorar y valorar la novela *Lorenzo Cilda*, del guayaquileño Víctor Manuel Rendón, escrita originalmente en francés entre 1903 y 1906 y publicada como libro en 1929. Si bien se conoció en el Ecuador de manera tardía, su trama y estilo permiten considerar la obra como representativa de la estética y la imaginación del período de entre siglos en el país, por lo que resulta interesante (re)visitarla tanto para otorgarle un espacio en el marco del afianzamiento del género novela en la tradición local como para estudiarla como una materialización, en clave de ficción, de los ideales y las visiones de una clase intelectual vinculada al proyecto económico y político del liberalismo histórico.

**PALABRAS CLAVE:** Víctor Manuel Rendón, *Lorenzo Cilda*, novela ecuatoriana, narrativa del período liberal, liberalismo histórico.

## ABSTRACT

The purpose of this article is to explore and evaluate the novel *Lorenzo Cilda*, by Víctor Manuel Rendón from Guayaquil, originally written in French between 1903 and 1906 and published as a book in 1929. Although it became known in Ecuador at a late point in time, its plot and style allow us to consider the work as representative of the aesthetics and imagination of the inter-century period in the country, so it is interesting to (re)visit the novel both to grant a space for it within the framework of the strengthening of the novel genre in the local tradition and to study it as a materialization, in the key of fiction, of the ideals and visions of an intellectual class linked to the economic and political project of historical liberalism.

**KEYWORDS:** Víctor Manuel Rendón, *Lorenzo Cilda*, Ecuadorian novel, narrative of the liberal period, historical liberalism.

DE “BELLÍSIMA NOVELA ecuatoriana” calificó César E. Arroyo (1930, 5) a *Lorenzo Cilda*, la única novela conocida de Víctor Manuel Rendón (Guayaquil, 1859-1940) y una pieza rara en el marco de la literatura nacional, tanto por las particulares circunstancias de su aparición como por su posible valor en el marco de la narrativa ecuatoriana del período liberal. A decir del propio autor (Rendón 1929, 11), la obra fue escrita originalmente en francés, en algún momento de los primeros años del siglo XX, durante una estancia de verano en la pequeña población de Ballaigues —en el lado suizo de la frontera francesa del Franche-Comté—, a donde Rendón había viajado buscando cierto alivio al *surmenage* que le había causado su trabajo como Comisario General del Ecuador para la Exposición Universal de París de 1900.<sup>1</sup> A pesar de que el propio Rendón afirma

---

1. La fecha exacta no es conocida, pues lo que dice Rendón en su prólogo es bastante ambiguo. 1906 es el año que se menciona en las noticias de sus obras que se incluyen

que una versión castellana de la novela —hecha por él mismo— llegó a ser publicada por entregas en la revista *Hojas Selectas* de Barcelona en 1917, no parece que en su momento haya llegado ninguna noticia de ello al Ecuador, en tanto no hemos podido dar con ninguna mención de la novela en algún registro ese año o los inmediatamente siguientes. Tras ello, la publicación castellana definitiva en formato de libro —que es la forma en que pudo ser conocida en el Ecuador y como la hemos encontrado ahora— se hizo en París, en 1929, bajo el sello editorial *Le Livre Libre*.<sup>2</sup>

La novela narra, en tres partes y un epílogo, la historia sentimental del personaje cuyo nombre da título a la obra, Lorenzo Cilda, un guayaquileño de familia acomodada —suerte de trasunto del propio Rendón, si bien él mismo negara en su momento los aires autobiográficos que saltan a la vista (Arroyo 1930, 25)— que retorna a Guayaquil en los años finales del siglo XIX, tras una larga estancia en Francia. En su tierra natal, Lorenzo enfrenta un apasionado conflicto sentimental al ver su corazón dividido entre su prometida Elena de Latour, que se ha quedado esperándolo en París, y la exuberante Delia Love, criolla a la que conoce apenas arriba al Ecuador y que vive como protegida de Miguel Doral, uno de los administradores de las tierras de los Cilda. Además de sus tribulaciones amorosas —que crean el carácter exaltado que caracteriza la obra y dan tono a la mayor parte de su argumento—, Lorenzo tiene la mala fortuna de vivir el Gran Incendio de 1896, episodio en el que la historia novelada alcanza su clímax con la trágica muerte de Delia y el consiguiente retorno del protagonista a Europa, a donde va cargando un pesado fardo de amargura y culpa. En términos generales, se trata de una obra que podría describirse como a caballo entre un romanticismo tardío y un naturalismo criollista, por lo que resulta de interés leerla en el contexto de sus años de producción (hacia finales del primer quinquenio del siglo XX, y más presumiblemente hacia 1906), y no en el momento de su publicación y divulgación en forma de libro, para cuando resultaba ya una pieza más bien anacrónica.

---

en diversas publicaciones suyas (incluyendo la propia *Lorenzo Cilda* de 1929, donde se señala el título como “obra inédita” junto a la indicación: “texto original francés, 1906”). En el comentario al que hemos aludido de César Arroyo, dicho autor afirma que la novela permanecía inédita, “en el texto original francés, [...] desde 1903” (1930, 29).

2. Vale mencionar que la novela cuenta con una segunda edición de 1979, hecha por el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, vol. 82 de la célebre colección *Letras del Ecuador* que dirigió Rafael Díaz Ycaza.

El calificativo que le diera Arroyo de “bellísima novela ecuatoriana” proviene de un artículo impreso en Marsella en 1930, el cual incluye un comentario hecho a propósito de esa primera edición de la obra que apareció, como hemos dicho, en 1929. En el marco del argumento que ya hemos esbozado brevemente, Arroyo destaca el análisis que hace la novela de lo que llama “el conflicto angustioso del criollo europeizado”, así como “la soberbia belleza magnificente del fondo [tropical]” que “el autor se complace en pintar” a lo largo de la narración (9, 11 y 12). Esto iría a tono con las palabras del propio Rendón, quien, en su prólogo ya citado, afirma que su propósito al escribir la obra fue el de “exaltar, en tierra extranjera, con dulces reminiscencias, mi inolvidable cuna guayaquileña” (1929, 12). Menos entusiasta que el comentario de Arroyo es una breve mención que hace Isaac J. Barrera en su artículo de 1930 “La novela en el Ecuador” (328), en donde afirma que “la trama novelesca” del texto de Rendón “interesa poco”, si bien le da valor al “examen del sentimiento del protagonista [...] ante el paisaje ecuatoriano”. Un poco en la misma línea va una reseña firmada por Calvert J. Winter que apareciera, también en 1930, en el cuarto número de la revista trimestral *Books Abroad* de la Universidad de Oklahoma. En ella se describe el argumento de la novela con cierto tono de condescendencia, y a la vez se declara que la obra tiene un solo personaje “digno de admiración”, aunque se reconoce que “algunos de los personajes secundarios están bien dibujados” y se afirma, en consonancia con las opiniones de Arroyo y Barrera, que “el autor alcanza su mejor momento en las descripciones de las características naturales del país” (332; la traducción es nuestra).

Antes de estos comentarios (todos, como vemos, contemporáneos a la tardía aparición de la novela en formato de libro), el silencio en torno al texto de Rendón es, según parece, total. Y a pesar del entusiasta comentario de Arroyo —del de Winter muy difícilmente se habría tenido noticia en el país, mientras que el de Barrera no pasa de un párrafo—, no parece que la suerte de la novela se haya modificado mucho luego de su aparición en el panorama local —algo distinto ocurrió en Francia, pues una edición de la novela en esa lengua apareció en París en 1931 y esto le valió al autor un reconocimiento dado por la Academia Francesa en 1933 (Rendón 1936; Rojas s.f., 136)—. En nuestro país, historiadores y críticos totalizantes de la literatura ecuatoriana de la época —como Benjamín Carrión en *El nuevo relato ecuatoriano* (1951) o el propio Isaac J. Barrera en el tomo correspondiente de su *Historia de la literatura del Ecuador*

(1953)— apenas mencionan el nombre de Rendón a manera de ejemplo entre los literatos del período, y ninguno anota en esas obras el título de la novela. Ese sería el tono con el que se prolongaría la consideración de la novela en el marco de la literatura nacional, aun cuando Ángel Felicísimo Rojas, en su importante estudio *La novela ecuatoriana* (1948), sí le dedicara un par de páginas en las que califica al libro como “la mejor obra de Rendón” —en relación con sus cuentos y obras dramáticas— y afirma de él que “tiene un acento de sencillez y espontáneo sentimiento que consigue conmover” (s. f., 136). Este es, quizá, junto con el comentario pionero de Arroyo, el mayor aporte crítico que se conserva de *Lorenzo Cilda*. Todo lo demás se reduce a las breves, esporádicas y a veces incorrectas menciones que se hacen del autor o de algunos de sus títulos cuando se habla de la narrativa del período, y acaso algún estudio particular que pueda hallarse con alusiones generales o sobre elementos demasiado puntuales como para dar cuenta de su significación e importancia en el panorama de conjunto.

Así las cosas, más allá de lo que se haya dicho —o dejado de decir— con respecto a esta novela, e incluso más allá de su estatura como logro propiamente estético, lo que está claro es que el texto ha permanecido casi totalmente escondido en la tradición literaria ecuatoriana. El largo tiempo que le tomó a la novela el llegar a estar disponible para el público lector en el país hizo de ella un texto poco conocido y comentado, pero además impidió que pueda ser entendida en el marco del particular contexto estético-literario que le dio origen. *Lorenzo Cilda* es una pieza que tiene sentido si es vista junto a obras como *Carlota* (1898), de Manuel J. Calle; *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez; o incluso *Los malhechores de la justicia* (1910), de Miguel Ángel Montalvo —todas producciones relativamente contemporáneas a su momento de escritura—, pero resulta fuera de lugar puesta al lado de, por ejemplo, *Débora* (1927), de Pablo Palacio; *Ajedrez* (1929), de Humberto Salvador; u *Horno* (1932), de José de la Cuadra —por mencionar algunos títulos narrativos relevantes de los años en que la novela de Rendón llegó a la imprenta—. Las agitadas y cambiantes décadas iniciales del siglo XX, décadas que en el Ecuador vieron el auge y el fin del esteticismo modernista, la consolidación del realismo localista y, en especial, la vorágine disruptiva y caótica de las vanguardias, hicieron de *Lorenzo Cilda* y varias otras obras del período liberal textos que para los años treinta ya no podían ser entendidos

sino como piezas envejecidas y caducas.<sup>3</sup> La novela de Rendón, por tanto, vio la luz pública con un inevitable sello de anacronismo que acaso haya sido el origen de la marca de invisibilidad que la ha acompañado desde entonces.

No obstante, creemos importante volver la mirada sobre esta pieza justamente porque nos parece necesario devolverle un puesto en el marco de la construcción de la novelística en nuestro país. *Lorenzo Cilda* es, sin duda, una novela que merece explorarse. El marcado sabor localista de buena parte de su argumento, la viva emoción sentimental con que están llenas algunas de sus páginas, las esforzadas descripciones que contiene con respecto al entorno natural de la cuenca del Guayas y la admirable representación que hace sobre el incendio guayaquileño de 1896 —episodio por demás importante en la memoria histórica de la ciudad— parecerían razones suficientes para hacer de la novela un texto merecedor de mayor atención en la historia literaria local. A esto acaso deba sumarse el hecho de que su autor llegó a ser, en su momento, una de las personalidades ecuatorianas más reconocidas a nivel internacional, siendo merecedor de todas las distinciones imaginables para una personalidad pública de la época dentro y fuera del país, al punto de que, cuando en 1923 la Cámara de Comercio Española y la Sociedad de Beneficencia Española de Guayaquil solicitaron al gobierno ibérico que le otorgase una condecoración por las gestiones que había hecho para que se suprimiese del Himno Nacional del Ecuador las palabras mortificantes para con España, “la contestación fue que el Dr. Rendón poseía ya todas las condecoraciones españolas que se otorgan a los extranjeros” (Arroyo 1930, 26). Baste señalar, para ilustrar este punto, que Rendón ha sido el único ecuatoriano que ha llegado a estar en la lista amplia de nominados para el Premio Nobel de Literatura, según consta en los archivos de The Nobel Foundation del año 1935.<sup>4</sup>

- 
3. Para revisar las transformaciones y debates estéticos de la literatura en el campo nacional durante los años 20, remitimos al lector al artículo de Humberto Robles, “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)” (2001).
  4. Otros ecuatorianos han llegado a ser considerados para el Premio Nobel de la Paz: Carlos Rodolfo Tobar en 1909 y Galo Plaza Lasso en 1965. No hay más registros ecuatorianos en los archivos. Quien estuvo detrás de la nominación de Rendón fue Celiano Monge, por aquel entonces secretario permanente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (The Nobel Prize 2023). Por otra parte, entre las distinciones de Rendón que se enumeran en el frontispicio de la primera edición de *Lorenzo Cilda* constan la de miembro de la Academia Ecuatoriana y correspondiente de la Academia Española, socio honorario del Instituto de Lisboa, socio correspondiente del Instituto de Coimbra,

Más allá de esto, sin embargo, *Lorenzo Cilda* es una puerta de acceso para explorar los imaginarios contruados por las élites intelectuales y sociales del país durante los años clave que sucedieron a la Revolución Liberal y el afianzamiento del Estado nacional moderno en el Ecuador. En ese sentido, cabe preguntarse en qué medida *Lorenzo Cilda* puede resultar una obra representativa de la narrativa forjada en el período liberal, así como cuál podría ser su relación con otros artefactos narrativos que permitan completar el panorama de la novelística —y la imaginación literaria— de la época. Este cuestionamiento, por tanto, implica no solamente un interés por buscar una apreciación más amplia y compleja de esta pieza de Rendón, sino sobre todo una interrogante acerca del aporte de la narrativa de entre siglos para la formación de la tradición novelística ecuatoriana y lo que esto implica en términos de la comprensión del período que determinó la implantación de la modernidad capitalista en el país. Lo que está en juego, en suma, es la posible (re)lectura de la obra a partir de los imaginarios culturales —es decir, estéticos, políticos, sociales...— que podamos encontrar en ella en tanto producto de ficción concebido y producido durante los años de auge del liberalismo histórico, siendo ese, como es sabido, el período de introducción del Estado ecuatoriano en el modelo contemporáneo de desarrollo capitalista que, en lo fundamental, se mantiene hasta nuestros días.

No son pocas las obras que en los últimos años han sido revisadas por la crítica, sobre todo en el ámbito académico, para redibujar el archivo de los orígenes de la narrativa de ficción moderna en el Ecuador. El importante trabajo de César Eduardo Carrión (2016), por ejemplo, ha dado cuenta, de manera minuciosa y bien documentada, del devenir de la novela local a partir de sus primeras manifestaciones, ya sea *El pirata del Guayas* (1855) —del chileno, Manuel Bilbao, pero de tema y ambiente ecuatorianos— o *La emancipada* (1863) del lojano Miguel Riofrío, hasta los casos más representativos de las postrimerías del siglo XIX. En el mismo sentido han ido los esfuerzos de Flor María Rodríguez-Arenas (2012), que coordinó un volumen con estudios de novelas ecuatorianas decimonónicas —o al menos narraciones que hoy en día podemos considerar como tales— desde *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Salazar Arboleda, hasta

---

Académico de Mérito de la Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz, individuo correspondiente de la Academia Nacional de la Historia de Caracas, socio honorario correspondiente de la Real Sociedad Geográfica de Madrid, y un largo etcétera.

*Abelardo* (1895), de Eudófilo Álvarez. No se ha hecho, en cambio —aparte de esfuerzos puntuales y panorámicos como el de María Isabel Hayek (2002)—, un estudio pormenorizado de la narrativa nacional en el marco del período de auge y triunfo del liberalismo y la posible relación que esta tenga con la correspondiente consolidación del orden institucional que diera paso al aparato legal y económico del Estado nacional moderno.

En términos de narrativa de ficción es rastreable una suerte de explosión de títulos —con sus concomitantes universos de significación— a partir de los años finales del siglo XIX. Desde la narrativa realista-costumbrista, con tonos irónicos y pseudonaturalistas de Alfredo Baquerizo Moreno —son novelas suyas *Titania* (1892), *Evangelina* (1894), *El señor Penco* (1895), *Luz* (1897), *Sonata en prosa* (1897), *Tierra adentro* (1898)—, pasando por la imaginación utópica cercana a la ciencia ficción julioverniana de Francisco Campos Coello —*La receta* (1893), *Narraciones fantásticas* (1894), *Un viaje a Saturno* (1900)—, de la cual pueden rastrearse interesantes ecos como el curioso volumen *Dos vueltas en una alrededor del mundo: un viaje imaginario en sentido opuesto al movimiento de rotación* (1899), de Abelardo Iturralde, o el no menos particular *Guayaquil* (1901), de Manuel Gallegos Naranjo —que lleva el sugestivo subtítulo de “novela fantástica”—, siguiendo con obras de interés histórico como *Relación de un veterano de la independencia* (1895), de Carlos R. Tobar; *Luzmila* (1903), de Manuel E. Rengel; o *¡Celebridades malditas!* (1906), del ya mentado Gallegos Naranjo, o incluso tomando en cuenta piezas más extrañas y casi totalmente olvidadas como las voluminosas *La Banda Negra* (1900), de Fidel Alomía, o *Amar con desobediencia* (1905), de Quintiliano Sánchez, el panorama, en realidad, no es pequeño, y está pendiente en el país un estudio de mayor envergadura que permita recuperar y valorar estos y otros textos que no han tenido la cabida que se merecen por sus contribuciones en la construcción de una novelística local, más aún si se toma en cuenta que, como hemos insistido, en términos históricos el período corresponde al momento de afianzamiento de la modernidad contemporánea en el país.

Sabido es que la narrativa de ficción en el Ecuador, y la novela de manera particular, tuvieron su origen en la palestra de la prensa escrita que se estableciera, ampliara y consolidara, de manera cada vez más acelerada, a lo largo de todo el siglo XIX. Desde la llegada de las imprentas durante el período de la emancipación política —con la sola excepción de la antigua máquina jesuita que llegó al país a mediados del siglo XVIII y que fue donde se imprimi-

mió, entre otras cosas, el célebre folleto de Eugenio Espejo, único ejemplo de periódico ecuatoriano anterior al siglo XIX—, las décadas iniciales de la vida republicana en el Ecuador estuvieron atravesadas por el paulatino incremento de la actividad periodística, al punto de que “para 1880 en adelante, hasta la Revolución Liberal Radical, no hubo ciudad alguna o cantón de importancia que no contase con talleres de imprenta” (Lloret Bastidas 2002, 307).<sup>5</sup> Este hecho —acaso no del todo bien ponderado en la comprensión de la evolución histórica de nuestra literatura— unido al también paulatino y constante incremento de la instrucción pública —con la consecuente ampliación del ámbito letrado burgués— y la también creciente velocidad de conexión y comunicación con los centros de la hegemonía económica y cultural en Europa y Norteamérica, dieron como resultado natural la proliferación de discursos de diferente naturaleza en el seno de un periodismo enormemente activo y a menudo virulento debido al enfrentamiento ideológico entre conservadores y liberales, entre los que puede contarse la narrativa de ficción.

Así, la novela fue encontrando su cauce en el seno de un espacio abigarrado donde se mezclaron, casi siempre sin límites del todo claros entre sí, textos de debate político, diatribas o proclamas coyunturales a la realidad del momento, recuentos de interés histórico, artículos de costumbres, leyendas, crónicas, poemas, crítica literaria y, por supuesto, relatos de asuntos ficcionales que poco a poco fueron delimitando su propio marco genérico hasta desembocar, bajo el modelo de la narrativa decimonónica europea, en el relato novelístico propiamente moderno. Parece claro, por la proliferación de títulos a la que hemos aludido —de ninguna manera, por lo demás, es una lista completa la que hemos anotado—, que la novela como género definitorio de la literatura ecuatoriana alcanzó a estar plenamente constituido en las décadas finales del siglo XIX, en correspondencia con la hegemonía política del liberalismo burgués (del cual, en realidad, es hija reconocida, según ha definido buena parte de la crítica contemporánea).<sup>6</sup>

En ese sentido, *Lorenzo Cilda* no debe entenderse de ninguna manera como un caso aislado o una rareza, sino como resultado plenamente previsi-

- 
5. Además de este artículo, nos guiamos también por lo que exponen Enrique Ayala Mora (2021 y 2022) y Franklin Cepeda Astudillo (2021).
  6. Pensamos aquí, especialmente, en las ideas que se difundieron a partir de la tesis marxista que sostienen autores como György Lúkacs (2010, 79), que concibe a la novela como una expresión de la crisis espiritual del sujeto moderno.

ble en la evolución de la producción de la literatura moderna en el Ecuador. Lo raro, más bien, es que la novela tenga una raigambre tan claramente nacional cuando su artífice fue, en buena medida, un autor francés. De la mano de sus padres, Rendón viajó a París en 1872, cuando rondaba los 13 años, y fue en ese país donde recibió la mayor parte de su formación intelectual y literaria (Arroyo 1930, 19). Si bien sus estancias en Guayaquil no fueron raras —y a veces tampoco cortas—, Rendón no volvió a establecerse en el país de forma definitiva hasta 1930, donde pasó la década final de su vida (Pérez Pimentel). Buena parte de la producción literaria de Rendón —lo que más abunda en ella es poesía lírica y obras dramáticas, aunque también existen diversas obras de interés ensayístico y no pocos tratados sobre límites e historia nacional que se desprendieron de su labor como diplomático— fue escrita precisamente en lengua francesa, al punto de que su caso resulta interesante para entender el concepto (y el ejercicio) del escritor bilingüe en el marco del incremento de las comunicaciones y la movilidad internacional posibilitada por los avances tecnológicos del siglo XIX.<sup>7</sup>

No obstante, a pesar de haber sido escrita originalmente en francés, nada hay en la versión castellana de *Lorenzo Cilda* que nos impida leerla como parte plenamente integral de la evolución de la novela ecuatoriana, al punto de que bien puede ser entendida como una suerte de complemento —acaso en sentido de oposición, según comentaremos más adelante— a la visión que construye *A la Costa* (1904), sin duda la novela más significativa del período. *Lorenzo Cilda* es, como hemos anticipado, una obra de un marcado sabor localista, tanto que su subtítulo en la primera edición castellana es precisamente el de “novela ecuatoriana”. En buena medida, la novela es un canto nostálgico que Rendón le dedica a su patria chica, cosa que por lo demás se anuncia en la dedicatoria: “A Guayaquil, mi cuna, con entrañable amor filial”. Ello explica, por lo demás, la atención que le da el autor a la pintura de elementos del entorno guayaquileño y de la Costa ecuatoriana, tanto desde el registro de lo exuberante, en un sentido cercano al asombro, como de lo emocional, que es lo que marca el tono fundamental de la novela.

Lo primero que vemos en la historia, de hecho, es el arribo al Ecuador de un maravillado y emotivo Lorenzo que entra a bordo de una em-

---

7. Es lo que procura hacer Marcos Eymar en su artículo “L'autotraduction légitimatrice: Lorenzo Cilda de Víctor Manuel Rendón et le dédoublement de l'écrivain bilingue” (2007) en el que ofrece un análisis comparativo entre las ediciones francesa y castellana de Lorenzo Cilda.

barcación por el golfo de Guayaquil —pintado, claro está, con una retórica que procura hacerlo particularmente pintoresco—, pasando por la isla de Santa Clara y el canal de Jambelí. Hijo de cacaoteros acaudalados y criado en Francia desde los diez años a raíz de que sus padres fueran exiliados por García Moreno, Lorenzo ha pasado fuera del país durante dos décadas, y ahora viene, tras la muerte de sus progenitores, henchido de recuerdos y nostalgia para poner en orden los asuntos relativos a las propiedades familiares. La navegación se da en medio de una naturaleza pródiga que se exalta por los sentimientos del personaje, y así se extiende hasta que el barco, luego de hacer una parada en el puerto de Puná Nueva, arriba a una Guayaquil tan llena de actividad y vida que causa un profundo sobrecogimiento a esa suerte de hijo pródigo que retorna a su ciudad natal.

En ese recorrido —que ocupa los primeros capítulos de la novela—, se ha sentado también la base del conflicto: Lorenzo, que viene con el corazón y la mente anclados en el recuerdo de su prometida Elena, conoce en el barco a Delia, muchacha que inmediatamente lo impresiona por su belleza y gracia, y de quien el lector percibe rápidamente que tendrá un peso importante en el argumento. Poco después, tras el recibimiento que le hacen sus familiares y en el marco de una conversación que tiene con su tía Dolores, Lorenzo se entera de que Delia, ahijada de Miguel Doral (un viejo empleado de los Cilda), es en realidad hija de “una cuarterona muy guapa” que había contraído matrimonio con un inglés, Richard Love, cuando ya era madre de una primera hija. De ese matrimonio, frustrado por los enojos que la mujer le causara al inglés y el posterior alcoholismo de este, había nacido Delia. Su crianza se había dado por parte de sus padrinos, Doral y su esposa, y así ella había crecido en gracia y hermosura. Su tragedia, no obstante, radicaba en que ningún hombre la pretendía como esposa debido a la mala fama de su madre. Ese al parecer era el origen de una cierta melancolía enfermiza que se iba apoderando de la muchacha. En el transcurso de la conversación, Lorenzo habla con su tía de su prometida parisina, pero es evidente que Delia, a pesar de pertenecer a una clase social diferente —y, desde su punto de vista, subalterna—, está también ya enquistada en su mente. Al dormir, tiene un sueño en el que siente que su tierra natal es en realidad un país extraño.

Desde el inicio, como vemos, se establece una oposición que será clave en la lógica del texto: en París, ciudad “del boato y la elegancia” en donde Lorenzo “formó su alma cristiana, guiada por el camino del deber”

(Rendón, 22),<sup>8</sup> espera Elena, imagen fantasmagórica e idealizada que flota a lo largo de la historia sin nunca participar directamente en ella; mientras que en Guayaquil, la “sirena del Guayas” (37) que yace anclada en “la esplendidez privilegiada de la soberana vegetación tropical” (26), está Delia, presencia determinante en la que la voluptuosidad, el deseo y la pasión se agolpan para transformar a Lorenzo y hacerlo vivir, casi a pesar suyo, un intenso conflicto sentimental. Se trata de una oposición y un conflicto que están anunciados por el propio Rendón en el prólogo de la novela, donde afirma que: “Elena representa el vivo cariño a Francia, la tierra de adopción. Delia simboliza el profundo amor al suelo patrio, el Ecuador. ¿Cuál de ellas triunfa?” (14). Así, tanto Delia como el espacio natural del Guayas encarnan en realidad un debate simbólico de mayor profundidad: aquel que divide la conciencia del acaudalado criollo, con un pie puesto en la realidad nacional que lo maravilla tanto como lo enreda, y el otro en la realidad de Europa, acaso el verdadero horizonte de sus intereses y afectos. En ese sentido, no llama la atención que lo primero —lo americano, lo nacional— sea pintado a la vez con un tono de exotismo y nostalgia, mientras que lo segundo —París, la segunda patria—, sin necesidad de aparecer mayormente en la novela, sea un reflejo de la verdadera identidad del protagonista (y que además sea lo que prevalezca en el porvenir del personaje tras el trágico fallecimiento de Delia hacia el final de la narración).

En el marco de este planteamiento se va desarrollando la historia de *Lorenzo Cilda*. Los once capítulos de la primera parte, además de narrar el mencionado retorno de Lorenzo a Guayaquil y los días que pasa ahí realizando diversas actividades cotidianas, muestran el paulatino (y predeciblemente fatal) enamoramiento con Delia, al tiempo que se deja entrever un trasfondo —casi invisible, como comentaremos más adelante— de cambios sociales y tensión política que agitan la ciudad. La segunda sección de la novela, por su parte, está compuesta por doce capítulos y en ellos se narra el viaje que efectúa Lorenzo, por motivo de la realización de inventarios de sus propiedades, al Almacigal, hacienda familiar administrada nada menos que por Miguel Doral, quien pocos días antes ha viajado al lugar junto con la propia Delia. En ese lugar, al tiempo en que el enamoramiento

---

8. Para evitar una molesta profusión de referencias, cuando citemos fragmentos de la novela o hagamos referencia a alguno de sus pasajes, nos limitaremos a marcar los números de página aludidos —siguiendo siempre la edición de 1929—.

to continúa y alcanza sus momentos de mayor intensidad, el entorno toma protagonismo mostrándose, a la vez, como el espacio productivo de una naturaleza fértil y conectada al comercio mundial, y como una suerte de refugio idílico-romántico en el que tienen lugar los tormentos y esperanzas de los personajes, que construyen y —finalmente— revelan su amor.

Sigue a ello una tercera parte, de seis capítulos, en la que vemos a los personajes de vuelta en Guayaquil, donde el romance empieza a hacerse público en medio de corrillos y rumores que se extienden entre las gentes de la ciudad. No obstante, cuando la resolución de Lorenzo de romper su compromiso con Elena y comprometerse con Delia está a punto de oficializarse, se desencadena la tragedia que acaba con la muerte de la muchacha en un momento en el que rencores y malentendidos han hecho que ella dude de la sinceridad de las intenciones amorosas de Lorenzo (esto ocurre porque Ventura, una muchacha de bajos recursos, protegida de la tía de Lorenzo, le ha revelado a Delia el compromiso que este mantiene en Francia). Si bien el argumento avanza y concluye en un tono excesivamente sentimental que a menudo raya en lo melodramático, destaca en este apartado tanto el retrato de las altas clases sociales guayaquileñas, ambivalentes entre el rechazo y la admiración hacia la muchacha que Lorenzo pretende, como el relato trepidante del Gran Incendio de octubre de 1896 que sirve como impresionante clausura de una historia desde el inicio encaminada a la tragedia. Tras este cierre calamitoso, un breve epílogo muestra a Lorenzo alejándose de la ciudad destruida, sumido en una tristeza que lo convierte en una suerte de sonámbulo.

Hasta ahí, a grandes rasgos, el argumento completo de *Lorenzo Cilda*. Si bien los intereses de la novela, como puede verse, se orientan sobre todo a una sensibilidad amorosa inclinada a lo trágico —en ello vemos una herencia romántica que la conecta con obras clave del romanticismo latinoamericano como *Cumandá* (1879) o incluso *María* (1867)—, no son pocos los elementos que la ubican, a la vez, en el seno de concepciones más propias del realismo-naturalismo finisecular. Su interés por articular una pintura viva y veraz del paisaje local, su atención a los detalles relativos a los lugares, las costumbres y los tipos campesinos de la realidad que retrata, su minuciosa construcción del perfil psicológico de su protagonista e incluso su recreación fidedigna de los comportamientos sociales en la Guayaquil de su momento son todos rasgos que ubican a *Lorenzo Cilda* como un ejemplo de novela del realismo criollista, lo cual nos permite insistir en

ubicarla como muestra representativa de la literatura gestada en el marco estético-político del liberalismo histórico, y por ende conectarla, como ya hemos sugerido, con otras producciones del momento.

*Lorenzo Cilda*, de la misma manera en que lo hace, por ejemplo, *A la Costa* —por lo demás escrita casi exactamente al mismo tiempo— despliega en sus páginas una imaginación que a todas luces proviene del proyecto utópico y desarrollista en marcha en el último cuarto del siglo XIX y ya en plena consolidación tras el triunfo de la Revolución Liberal. Estamos ante una obra que, sin nunca abandonar del todo un tono que evoca su raigambre en el romanticismo, deja ver lo que las élites económicas e intelectuales del país pensaban de su entorno en términos de modernidad, sociedad y desarrollo. Así, al tiempo en que el protagonista puede verse como una suerte de prototipo del héroe romántico en términos de su constitución espiritual —noble, bondadoso, aristocrático a la vez que ardorosamente apasionado y trágicamente imposibilitado de consumir su pasión por los azares que la realidad le impone—, su figura humana es en buena medida una representación del intelectual burgués tal como lo concibiera la *intelligentsia* del liberalismo de la época en que se ambienta la novela. En su calidad de terrateniente acomodado y benigno, Lorenzo es, ante todo, un representante lúcido y sensible de una civilización de filiación europea, portador de una intrínseca superioridad intelectual y moral —puede verse, por ejemplo, en los varios momentos del relato en que actúa como médico instruido, portador de conocimiento y poder prácticos, ante las costumbres y creencias atávicas del agro ecuatoriano—, cuyo modelo es el desarrollo capitalista de corte internacional que mira en el Viejo Mundo —en especial París— su referente y su horizonte de expectativas.

No son pocas las ocasiones en que el proyecto económico del liberalismo se deja ver en las páginas de *Lorenzo Cilda*. La Guayaquil a la que arriba el protagonista se describe como una ciudad “donde la animación del comercio daba una idea halagüeña de la actividad de su pueblo laborioso” (37), poco después de lo cual se afirma que es aquello precisamente lo que la “predispone, ¿quién podrá negarlo?, a favor de un país fértil y rico que tiene allí su puerta de oro” (40). El malecón de la ciudad se presenta lleno de gente que circula, mientras ruedan los tranvías atestados y pasan locomotoras “arrastrando camiones llenos de bultos” (40). A tal punto llega esta oda a la actividad comercial que el narrador dice que “la costumbre de la siesta, generalizada en países meridionales, no se había arraigado

allí donde el trabajo no lo interrumpía, ni en las horas más ardientes del día, ese pueblo incansable en su actividad” (40). Las rieles, junto con los hilos del telégrafo y el teléfono que alternan sus postes con los faroles de gas, son el escenario por donde “iban y venían los coches, las carretas y las cabalgaduras llevando cargas y, en las ancas, a los vendedores de pan, de agua, de frutas”, al tiempo que “los chiquillos a escape pregonaban las noticias de los periódicos locales o vendían los billetes de lotería” (40).

Esta efervescencia de la ciudad se desprende, por supuesto, de la prosperidad agrícola que ha alcanzado en la región niveles nunca antes vistos. De hecho, es la actividad agrícola en particular, en términos del crecimiento económico de la época, lo que ha permitido a la ciudad convertirse en un foco de modernidad capitalista en el país y así mismo conectarse con el mercado internacional. De ahí que al Lorenzo nostálgico del pasado señorial de su familia le llame especialmente la atención el “espectáculo [...] de los cacaoteros que descargaban, sobre sus espaldas desnudas y tostadas por el sol, los sacos llenos del fruto cosechado en las inúmeras huertas, fuente inagotable de la riqueza del Ecuador” (40-1). Esto que hemos dicho se confirma y ahonda cuando el protagonista viaja, ya en la segunda parte de la novela, a las tierras agrícolas del interior, navegando aguas arriba por el río Daule. Allí queda asombrado por “el precioso aspecto de los fértiles campos” (115), así como por “la serie, sin interrupción, de extensas propiedades [...] a la vista en ambas riberas, ostentando risueños jardines floridos, abundantes vergeles y dilatados potreros, reverberando al sol como verdes mares, entre cuyas hierbas pacían las inúmeras reses” (117).

Es mayor todavía el asombro que se produce con la visita ya concreta a las huertas cacaoteras del Almacigal, en los entornos de Balzar. Allí puede Lorenzo mirar de cerca “esos afamados árboles que en el Ecuador tienen el terreno más propicio para su desarrollo” (127). Lorenzo recorre los sembríos bajo la tutela de Doral, a quien no cesa de interrogar detalles del cultivo, “entusiasmado por el aspecto maravilloso de la exuberante naturaleza tropical” (128). Al observar “las rústicas escenas de los cosechadores”, afirma el narrador que a Lorenzo “le parecía [...] que la hechicera tierra americana desparramaba un tesoro a sus pies y le brindaba riquezas, procurando conquistar el corazón del hijo ingrato que tan largo tiempo vivió lejos de ella” (129). En suma, la experiencia que tiene ante “la prodigalidad del suelo patrio, donde esos árboles providenciales tienden a los hombres, sin exigirles gran esfuerzo de cultivo, sus brazos cargados

de dones, ofrendándoles la fortuna” (130), hacen que Lorenzo en cierto momento llegue a exclamar, lleno de júbilo: “¡Bendita tierra ecuatoriana, eres una prodigiosa mina de inagotables bienes!” (130).

En suma, el crecimiento económico derivado de la agroexportación, al tiempo que explica el esplendor de la ciudad que maravilla a Lorenzo, se muestra como la medida de una utopía hambrienta de futuro que sostiene, a la manera de una marca de agua, el trasfondo simbólico de la novela. En ese sentido, Lorenzo es especialmente interesante como personaje porque representa un momento histórico y cultural que puede entenderse, a la vez, como de decadencia y esplendor. Por un lado, tanto su posición económica como su origen familiar, su estatura intelectual y su fina sensibilidad emocional hacen de él una figura señera de la aristocracia tradicional que todavía reclama para sí misma su preeminencia en un entorno que pretende controlar (pero que se le escapa de las manos, sobre todo en términos de movilidad social y moral). Por otro, es también actor y testigo de la emergencia de esa misma nueva sociedad, dinámica, moderna y pujante, que se construye en torno al pródigo universo campesino de la cuenca del Guayas durante el período del auge cacaotero. Lo primero —la decadencia del pasado— puede verse en la desarticulación del núcleo familiar que arranca con la propia muerte de los padres del protagonista —y que se materializa, entre otras cosas, en la casona familiar en ruinas que visita Lorenzo en el barrio de Las Peñas (59)—, o bien en la intromisión inevitable de personajes subalternos —Ventura, que pretende a Lorenzo; Ulbio, que pretende a Delia—, cuyas acciones desestabilizan los propósitos del protagonista y le impiden alcanzar sus elevados propósitos. Lo segundo —el esplendor del futuro— se refleja en las ya mentadas caracterizaciones de la vida comercial de Guayaquil y de la prodigalidad de la actividad agrícola de la región como evidencia de una sociedad próspera.

Esta dualidad no supone contradicción alguna en tanto el liberalismo en el Ecuador fue precisamente la expresión política y económica de la oligarquía productiva del agro costeño. Heredera y beneficiaria de las prerrogativas coloniales, dicha oligarquía actuó como una suerte de aristocracia local firmemente constituida, tanto que, hacia finales del siglo XIX, logró aglutinar en torno de “aproximadamente 20 familias, con fuertes lazos familiares entre ellas, [...] más del 70% de la tierra en los distritos cacaoteros de entonces” (Chiriboga 2018, 64). En ese sentido, la clase dominante que propició las transformaciones de la modernidad liberal —esto es, capitalista

y burguesa— en el Ecuador no fue sino una suerte de versión (no tan) renovada de la élite colonial criolla, que a lo largo del siglo XIX había descubierto en la explotación agrícola del campo costeño tanto una nueva mina de oro como el mecanismo idóneo para integrarse al mercado mundial y mantener de esa manera su hegemonía social, económica y simbólica en el entorno local. Todo esto hace del protagonista de la novela —un criollo afrancesado que siente orgullo de su tierra en tanto es el origen de su estatus como ‘hombre de mundo’— una suerte de símbolo del proyecto desarrollista del liberalismo en su versión oligárquica, el cual miró hacia un futuro de opulencia en el marco del comercio internacional al tiempo que procuró mantener, con relativo éxito, un pie firme en el pasado estamental que era persistencia directa de la Colonia. De ahí la actitud a la vez maravillada y nostálgica con la que Lorenzo contempla el entorno de la ciudad pujante y bullente:

Desde esa manzana del cacao, del café, del caucho y de la tagua, de tantos productos del suelo tropical, el hormiguero humano se movía por la calle y por los portales hasta la extremidad sur donde principia la avenida Olmedo, con su pila artística, y con el espléndido monumento al cantor de Bolívar. Más allá se extendía el barrio del Astillero, que durante la infancia de Lorenzo no exhibía sino unas pocas casas y ninguna de hermosa apariencia. Era ahora un populoso centro, dominado por las torres del hipódromo, en el que se celebran hoy grandes reuniones hípicas. ¡Qué diferentes éstas de aquellas carreras de caballos que su padre le llevaba a presenciar en las fiestas de San Juan, de San Pedro y San Pablo, cuando los jinetes, sin estribos ni silla, y descalzos, eran cholos y *montubios*! (Rendón, 42; cursivas en el original)

Lo mismo sucede, en realidad, con la representación que hace la novela del universo emocional del protagonista. Lorenzo recorre las plantaciones agrícolas del Almacigal henchido de asombro y orgullo patrio, pero eso no impide que su carácter se mantenga en el terreno del idealismo sentimental que es la base sobre la que se levanta el argumento de la novela. La narración, de hecho, pone en evidencia de manera constante el carácter sensible y soñador de Lorenzo. Ejemplo de ello es cuando el narrador afirma que, tras las fatigosas jornadas en que recorre sus terrenos y constata su riqueza, su espíritu “volaba” y se “sumía en dulces sueños” en los momentos en que se dedicaba a apuntar sus experiencias en una pequeña libreta que su prometida Elena le había regalado en París (128-9). Ya an-

tes, durante el relato del recorrido por el río que lo llevara al Almacigal, es perceptible la mezcla entre la visión de una naturaleza pródiga y conectada al comercio mundial, y otra de carácter idílico-romántico frente a la que Lorenzo se deja llevar por reflexiones sentimentales y evanescentes (119).

Durante sus días en la hacienda, la contraposición se mantiene: el mundo de las plantaciones es asombroso y vivo por su prodigalidad y abundancia, mientras que el ambiente privado de la casa de hacienda, atravesado por los devaneos amorosos que pugnan por revelarse entre Lorenzo y Delia, es propenso al sentimentalismo y la melancolía. Cuando está junto a ella, lo que prima en el relato son los sentimientos no dichos y la construcción de la tensión emocional que agobia a los personajes. Con Delia, Lorenzo habla de sentimientos, de cualidades morales, de deseos espirituales, y hasta de poesía —en cierto momento conversan sobre los poetas nacionales del romanticismo y prerromanticismo: Olmedo, Llona, Mera y, sobre todo, Dolores Veintemilla (133-4)—. Cuando se apartan, en cambio, cada uno se hunde en conflictuados pensamientos sobre el otro —Lorenzo se sabe al borde de un precipicio, mientras en Delia crece la esperanza de que él la pueda amar de manera sincera—. En conjunto, el entorno natural y de trabajo productivo sigue funcionando, en buena medida, como mero escenario —o más aún: como refugio— dentro del cual sucede una historia de amor romántico envuelta en los sucesos trágicos de la calamidad.

La novela, en suma, conjuga una visión nostálgica de un mundo idílico y sentimental con una visión pródiga y positiva de una región en auge. El romance melifluo y conflictuado entre los amantes sucede al mismo tiempo aislado del mundo y en el marco de una región convertida en centro modernizador de un país fértil y rico, con una clase dominante ansiosa por conectarse con los mercados internacionales y preocupada por elevar su estatus y su riqueza a través del crecimiento del comercio agroexportador. Así vista, *Lorenzo Cilda* resulta una pieza peculiar en la narrativa del liberalismo, importante para explorar la sensibilidad utópica del período —vinculada de manera directa al auge cacaotero—, pero también para sopesar los valores espirituales de una sociedad tradicional que valora la posición social, el honor familiar y la fortuna como fundamento del bienestar. En ese sentido, bien podría denominarse a *Lorenzo Cilda*, en el marco de la historia de la literatura ecuatoriana, como la novela romántica de la Revolución Liberal.

Importante, en todo este panorama, es la figura de Delia Love. En ella puede verse, además de la idealización de lo femenino en términos ro-

mánticos, una representación simbólica de la relación del protagonista con el suelo patrio. Conforme avanza la novela, Lorenzo descubre en Delia no solo los encantos de la dama refinada, hermosa y llena de virtudes morales, sino también la vitalidad de una muchacha acostumbrada a los desplantes y rudezas de una vida limitada. El conflicto sentimental de Lorenzo pasa también por un conflicto de clase: unirse a la mal reputada Delia implica abandonar a la noble Elena y en buena medida romper con los códigos que le demanda la alta sociedad a la que pertenece. De ahí que, de vuelta a Guayaquil tras los episodios del Almacigal, la pareja se vuelva rápidamente la comidilla de la opinión pública en una sociedad que se muestra poco reticente a juzgarlos. Lorenzo tiene un aparente triunfo cuando logra que sea aceptada su propuesta de invitar a Delia a un baile en el prestigioso y aristocrático Club de la Unión, donde no son pocas las mujeres que se sienten amenazadas por su presencia —y pretenden desprestigiarla— ni menos los hombres que se sienten cautivados por su presencia y no dejan de admirarla. No obstante, dicho éxito se derrumba como un castillo de naipes cuando días después Ventura, una criada a la que Lorenzo había cometido el error de galantear cuando la conociera en casa de su tía, le revela a Delia acerca del compromiso con Elena. Delia no puede soportar la impresión y entra en una crisis nerviosa que termina por llevarla a la desesperación. Cuando Lorenzo intenta reaccionar, la tragedia se precipita por la irrupción del incendio que devora la ciudad y se lleva con él a la propia Delia, quien muere en los brazos de Cilda —o más bien se deja morir, despechada— cuando este intenta pedirle perdón y declararle la firmeza de su amor.

Delia constituye, en el marco de la novela, el motor central del conflicto y el punto culminante de los deseos y sueños del protagonista. Tan bella como temible, tan inocente como fatal —suerte de “hechicera americana”, según se la nombra en más de un pasaje de la novela (178, 218, 223)—, Delia representa de alguna manera esa nueva sociedad que la vieja aristocracia, representada por Lorenzo, pretende mantener bajo su amparo. Dicho de otra forma, se trata de aquella novedad seductora que se impone por su fuerza y belleza pero que, a la vez, resulta incomprensible e ingobernable. Es, en términos de lo que Lorenzo representa socialmente, una amenaza que no se puede resistir. No es casual que Ulbio, primo de Lorenzo, utilice para Delia el apodo de “la Esfinge” (69, 74, 124) en referencia a los misterios insondables que ella presumiblemente guarda detrás de su vivacidad y hermosura. En ese sentido, Delia representa lo que

Lorenzo desea —incluso a pesar de sí mismo— y que a la vez se le escapa de las manos. Delia es la hermosura y la vitalidad que Lorenzo pugna por hacer suya, pero que no logra poseer. Visto en términos simbólicos, es esa nueva fuerza —podría decirse que casi telúrica— que el antiguo terrateniente quiere incorporar bajo la égida de sus ideales y formas de vida, pero que no puede hacerlo porque en el fondo no la puede aprehender.

La historia amorosa que une y separa a Lorenzo de Delia es, en cierta medida, una alegoría de la visión que tiene Rendón como intelectual liberal, de los cambios que acarrea la modernización del país. Ahí radica, en cierta medida, la dimensión utópica de la novela: se trata del relato de un amor irrealizable que simboliza la imposibilidad de la clase dominante —cuya estirpe es de raigambre colonial— de incorporar en su propio universo la vigorosa y nueva realidad que le rodea, sin abandonar con ello sus prerrogativas de clase (cosa que en realidad no está dispuesta a hacer). Vista así, la novela es una ficción derivada de una aristocracia en decadencia que se transforma en medio de los cambios que acarrea el embate de la modernidad capitalista de la que ella misma es abanderada. En ese sentido, *Lorenzo Cilda* ejecuta en gran medida un esfuerzo equivalente al de *A la Costa*, pero en una clave algo distinta: mientras Martínez representa el liberalismo progresista burgués por su visión conciliadora y triunfante de un futuro nuevo que se muestra como promesa y triunfo ante un anterior tiempo caduco, Rendón representa el liberalismo oligárquico por su visión nostálgica de un pasado cuya desaparición es traumática y dolorosa.

Con respecto a esto último, es especialmente significativo el hecho de que en *Lorenzo Cilda* es casi total la ausencia de conflictos sociales (más allá, por lo menos, de la diferencia de clase que separa a los amantes). Ambientada en el convulso período que va desde los días anteriores al triunfo del alfarismo —en algún momento se menciona la “reciente” muerte de Pedro Carbo, acaecida en 1894 (107)— hasta el incendio de 1896, la novela sorprende por la apacibilidad con que se miran los procesos de tensión y transformación social de ese particular momento histórico, al punto de que estos terminan casi totalmente invisibilizados detrás del periplo sentimental que construye la novela. En cierto momento de la primera parte, cuando el protagonista le escribe una carta a su hermana menor que ha quedado en París, alude a Guayaquil como “una ciudad donde los cerebros se hallan en ebullición y las pasiones populares se desatan, porque el país experimenta una transformación política radical” (84), pero lo hace

en medio de una declaración sentimental en la que exalta su añoranza por el amor filial y expresa su sufrimiento por el tiempo que tendrá que estar lejos de París. De inmediato, las alusiones a la urbe guayaquileña se concentran en las transformaciones materiales a las que ya hemos referido —orientadas, sobre todo, a una próspera actividad comercial— y no se vuelve a mencionar, sino muy entre líneas y sin detalle alguno, algo que pueda dar cuenta de la convulsión en términos políticos y/o sociales.

Algo parecido sucede al final de la primera parte, cuando Lorenzo aprovecha “la agitación causada en la ciudad por malas noticias políticas llegadas de la capital” (103) para dirigirse a la casa de los Doral en Las Peñas sin que su traslado hacia el lugar levante sospechas. En ese marco se dan algunos detalles de los acontecimientos violentos ocasionados por la delicada situación política, e incluso se menciona que Lorenzo, en su recorrido por la ciudad, “oyó disparos de armas y vio llegar gente despavorida que corría, huyendo de la batahola” (107). No obstante, nuevamente los hechos políticos y sociales son apenas un cuadro lejano que enmarcan las tribulaciones de un personaje más preocupado por la repentina ausencia de Delia de la ciudad —ha partido al Almacigal sin dar aviso, por lo que Lorenzo no la encuentra en la casa a donde va a buscarla— que por las agitaciones que conmocionan al país, al punto que la alusión a los hechos que agitan las calles se zanja con una sentencia lacónica: “Algo grave, sin duda, ocurría” (107). Así, aun cuando en buena medida sean causas ajenas al control del personaje las que desencadenan la tragedia de la obra —el incendio de la ciudad; la malintencionada revelación de Ventura— estas no se desprenden, al menos directamente, del contexto socioeconómico, y a fin de cuentas lo que se impone siempre es la visión sentimental de los sucesos por sobre la constatación o el análisis de la realidad político-social.

Lo mismo puede decirse en referencia a la representación del agro costeño en el que se ambienta buena parte de la novela: todo en ello es idílico en los términos en que lo hemos descrito más arriba —los del campo pródigo y fértil que se mira como fuente de riqueza—, mientras que los posibles problemas reales —las agobiantes faenas de las cuadrillas campesinas, por ejemplo (capítulo III, 2.<sup>a</sup> parte), o la enfermedad y muerte de una joven campesina a la que Lorenzo no logra recuperar (capítulos IX y X, 2.<sup>a</sup> parte)— son solo recursos argumentales secundarios que sirven en función de la historia amorosa entre los dos personajes principales. Ya Arroyo, en su artículo de 1930, había llamado la atención sobre este he-

cho, cuando afirmaba que la novela de Rendón no recoge “sino la parte hermosa de la realidad ecuatoriana, el áureo anverso de la medalla”, y que “los propietarios que pinta el autor son como él mismo: todo cristianismo y caridad, todo humanidad y generosidad”, al tiempo que declaraba que “la dolorosa realidad del agro ecuatoriano [...] espera [todavía] un nuevo Zola que la venga a relatar para que se conmueva el mundo” (Arroyo 1930, 15-6).<sup>9</sup>

Así vista, la naturaleza pródiga e idílica a la que nos hemos referido en nuestro comentario, y que conecta a *Lorenzo Cilda* tanto con un romanticismo tardío como con un proyecto de desarrollismo económico muy propio del pensamiento liberal, es también —y por lo mismo— el resultado de la visión del aristócrata tradicional que mira la realidad desde su atalaya de nostalgia por un mundo que en cierta medida está saliendo de su control. En esto reside su doble filón de quimera y anacronía: por un lado, la novela evidencia el horizonte utópico-desarrollista del proyecto liberal en tanto posible futuro de opulencia y bienestar a través del comercio agroexportador como puerta de acceso a la dinámica global del capitalismo contemporáneo (ahí la quimera); por otro, evidencia una sensibilidad moral y estética que ya desaparecida precisamente ante el embate de esa misma modernidad (he ahí la anacronía, que se acentúa, además, por la publicación tardía de la novela, pues su imaginación en 1929 ya no podía verse sino como un producto evidentemente envejecido). Partiendo del principio —en buena medida vigente, si bien cuestionable— de que la literatura ofrece una mirada de la realidad vista a través de un temperamento,<sup>10</sup> nos parece válido decir que *Lorenzo Cilda* constituye, en más de un sentido, la novela ecuatoriana de principios de siglo que más claramente expone la visión de una élite que, en el vértigo de la modernización de una época clave en la historia local y regional, iba retirándose de la escena nacional. O más bien dicho, iba transformándose desde su tradicional es-

---

9. Apreciación parecida tiene Rojas (s. f., 135-6) cuando afirma que la visión que presenta Rendón es la de un “hacendado rico [que] examina las cosas desde su condición de propietario”, para añadir que el tono sentimental de la obra “es probablemente resultado de la melancolía del lucro cesante” (s. f., 135-6).

10. La idea, fundamental en la concepción de la narrativa moderna, la tomamos de Émile Zola, quien afirmara en uno de sus ensayos de *Mes haines* (1866) justamente que “una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento” (Pagès 1989, 7; traducción nuestra).

tatus de superioridad moral y simbólica —herencia esto último del orden colonial—, hacia una nueva hegemonía basada en su conexión con las condiciones establecidas por la economía capitalista globalizada que sostuvo el proyecto del liberalismo histórico. ❀

## Lista de referencias

- Arroyo, César E. 1930. *Una bellísima novela ecuatoriana: Lorenzo Cilda por Víctor M. Rendón*. Marsella: Imp. de L’Eclaireur de Nice.
- Ayala Mora, Enrique. 2021. “La prensa a fines del siglo XIX (1875-1895)”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*. Vol. 1. 10.000 a. C.-1895, editado por Enrique Ayala Mora, 339-92. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E)/Corporación Editora Nacional (CEN).
- . 2022. “Auge de la prensa escrita (1895-1925)”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*. Vol. 2. 1895-1960, editado por Carlos Landázuri Camacho, 19-72. Quito: UASB-E/CEN.
- Barrera, Isaac J. 1930. “La novela en el Ecuador”. En *El Ecuador en cien años de independencia, 1830-1930*, tomo segundo, editado por J. Gonzalo Orellana, 319-28. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.
- . 1979. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Libresa.
- Carrión, Benjamín. 1958. *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*. 2.<sup>a</sup> ed. revisada. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carrión, César Eduardo. 2016. “La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)”. Tesis doctoral. UASB-E. <http://hdl.handle.net/10644/5751>.
- Cepeda Astudillo, Franklin. 2021. “Las primeras imprentas y periódicos en provincias en el siglo XIX”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*. Vol. 1. 10.000 a. C.-1895, editado por Enrique Ayala Mora, 393-427. Quito: UASB-E/CEN.
- Chiriboga, Manuel. 2018. “Auge y crisis de una economía agroexportadora: el período cacaotero”. En *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 9. *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, coordinado por Manuel Chiriboga y Guillermo Bustos. 3.<sup>a</sup> ed. Quito: UASB-E/CEN.
- Eymar, Marcos. 2007. “L’autotraduction légitimatrice: Lorenzo Cilda de Víctor Manuel Rendón et le dédoublement de l’écrivain bilingue”. *Atelier de Traduction*, n.º 7: 79-88.
- Hayek, María Isabel. 2002. “La novela ecuatoriana en el período”. *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 4. *Literatura de la República, 1895-1925*, coordinado por Julio Pazos Barrera, 99-118. Quito: UASB-E/CEN.

- Lloret Bastidas, Antonio. 2002. “El periodismo en el período”. *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 3. *Literatura de la república, 1830-1895*, coordinado por Diego Araujo Sánchez, 285-307. Quito: UASB-E / CEN.
- Lúkacs, György. 2010. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Pagès, Alain. 1989. *Le naturalisme*. Collection Encyclopedique Que sais-je?, n.º 604. 2.ª ed. París: Presses Universitaires de France.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Rendón Pérez Víctor Manuel”, *Diccionario biográfico*. Accedido 20 de febrero de 2023. <https://rodolfoperezpimentel.com/rendon-perez-victor-manuel/>.
- Rendón, Víctor Manuel. 1929. *Lorenzo Cilda*. París: Editorial Le Livre Libre.
- . 1936. *El milagro de San Antonio*. Guayaquil: Editorial Jouvin.
- Robles, Humberto. 2001. “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”. En *Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, compilado por Gabriela Pólit Dueñas, 223-49. Quito: FLACSO Ecuador.
- Rodríguez-Arenas, Flor María, coord. 2012. *La novela ecuatoriana del siglo XIX*. Doral: Stockcero.
- Rojas, Ángel Felicísimo. s. f. [c. 1972]. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil / Quito: Publicaciones Educativas Ariel.
- The Nobel Prize. 2023. “Nomination Archive”. Accedido 15 de enero. <https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show.php?id=10215>.
- Winter, Calvert J. 1930. “Víctor M. Rendón, *Lorenzo Cilda*. Paris. Editorial Le Livre Libre”. *Books Abroad*, vol. 4, n.º 4 (octubre): 332.

## **El intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final***

*Intrarrealism as the Poetics  
of Carta larga sin final*

**PAMELA ROVAYO LÓPEZ**

Investigadora independiente  
Quito, Ecuador  
pamelarovayo@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-7100-0241>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.5>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



---

\* Este texto se presentó como ponencia en el XXII Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas, realizado en la UNAE, Azogues, entre el 20 y 22 de julio de 2022 (N. del E.).

## RESUMEN

*Carta larga sin final* se publicó por primera vez en 1978. Esta obra tiene la particularidad de tener una estética poética propia, sobre la que Rumazo teoriza y a la vez aplica. Estamos hablando del intrarrealismo, un concepto y una técnica que la autora desarrolla para marcar su impronta en la literatura de habla hispana, y es el instrumento con el que estructura la novela que se analiza en este artículo. La poética creada por Rumazo, así como algunos conceptos como voz, temporalidad, focalización e identidad del personaje novelesco, son temas abordados en esta investigación.

PALABRAS CLAVE: intrarrealismo, evocación, memoria, enunciación, identidad, personaje, temporalidad, escritura confesional, carta.

## ABSTRACT

*Carta larga sin final* was first published in 1978. This work has the particularity of having its own poetic aesthetics, about which Rumazo theorizes and at the same time applies. We are talking about intrarrealism, a concept and a technique that the author develops to make her mark in Spanish-language literature, and the instrument with which she structures the novel analyzed in this article. The poetics created by Rumazo, as well as some concepts such as voice, temporality, focalization and identity of the character within a novel, are themes addressed in this research.

KEYWORDS: Intrarrealism, evocation, memory, enunciation, character, identity, temporality, confessional writing, letter.

## PRESENTACIÓN

*CARTA LARGA SIN final* (1978) es una novela poco convencional entre otras cosas por la importancia de un apartado inicial que bien se podría considerar como un prefacio, en el cual Rumazo habla acerca de los aspectos y motivaciones, tanto personales como literarias que componen la novela; se trata de un paratexto que ayuda al lector a entrar en armonía con el tono y a conectarse con la trama propuesta. Este inicio al cual Rumazo titula “Noticia” es la entrada mediante la cual prevalece una intención de teorizar y reflexionar acerca del texto mismo, es decir, se trata de una escritura en igual sintonía íntima y personal que el resto de la novela, sin embargo, en este capítulo inicial se muestra esa necesidad de generar un compendio de lo que significa para ella la elaboración de esta carta que da cuenta de buena parte su historia de vida. Este inicio de la novela es la única en la cual se dirige a un narratario lector, externo a su círculo familiar íntimo y tal vez ni eso, quizá “Noticia” es un intento de la misma escritora por encontrar un sentido y un orden o justificar, desde la literatura, a esta manifestación monológica de la memoria que se resiste a la ausencia y el olvido:

No puedo decir que la indagación de “una verdad” haya sido la razón primera de este libro, aunque su recorrido íntegro vaya satisfaciendo una absoluta e inacabable sed de la misma. Y el misterio la incite. No hay razones, sino graves congestiones y destrozos íntimos, para escribir este tipo de libros; ni tampoco mensajes que entregar, como no sea apenas dibujar las sombras de tales; ni se piense en planes literarios previos o en propósitos ulteriores. El libro responde a un acto vital, tiene en su tesis y en sí mismo “el sentido de la vida continua”, que dijera Unamuno. Se ha ido haciendo como la vida misma, desde un cierto determinismo, pero fundamentalmente desde una libertad. (Rumazo 1978, 26)

Gérard Genette, en su libro *Umbrales* (2001), habla acerca del prefacio como la parte fundamental de un libro, esa suerte de protección o anticipo que ayuda al lector a prepararse para lo que va a encontrar al sumergirse en las páginas de la obra y le permite entrar o, por el contrario, también lo puede convencer de que ese texto no encaja con sus gustos e intereses. El prefacio es también ese lugar destinado especialmente al lector, en el cual el autor o aquella persona en quien este confie, construye una panorámica de contenidos y criterios acerca de la obra, es algo así como el papel que envuelve al regalo, la aterciopelada piel del durazno que comienza a cautivarnos desde el tacto:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio— de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra texto, una zona no solo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (7)

## LA FUNCIÓN QUE CUMPLE “NOTICIA” EN *CARTA LARGA SIN FINAL*

“Noticia” establece una relación entre lo vivencial transformado en poesía que tiene el tono y la intención de enunciar la pérdida con el lenguaje

y estructura que maneja la carta. Rumazo, a través de este registro, entrega su historia de vida, pues nada hay más personal que una carta, y eso lo sabían muy bien las generaciones anteriores, cuya forma más íntima de comunicación eran las cartas. Los registros más importantes de sus amores, sus viajes y los vínculos que llegaban a establecer con otras personas. La carta como un registro de vida, de encuentros y desencuentros. Hasta la fecha existen investigadores que reconstruyen la biografía de personajes pertenecientes a diversas áreas y con diversos talentos a través de su correspondencia. Rumazo elige el registro epistolar como un camino para destacar y mantener latente esa familiaridad y el vínculo que une a madre e hija en la memoria. La escritora española María Zambrano en *La confesión, género literario* (2004), teje una relación entre la novela y el deseo o necesidad confesional que motiva al autor a la hechura de textos autobiográficos o sobre la base del fluir de la conciencia; en 1967 Zambrano ya teorizaba acerca de la hoy llamada literatura de no ficción desde el concepto de la confesión y desde el punto de vista religioso, filosófico y literario; también habla sobre el surgimiento de los textos híbridos, los cuales se conforman de varios géneros, en el tiempo en el que la autora escribió acerca del tema; este tipo de literatura no estaba tan difundida como lo es ahora:

¿Qué es la confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia, que son los géneros que le andan más cerca. La novela es el más próximo; como ella, es un relato. Pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo. Y previamente, hay otra diferencia fundamental, entre lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse. (25)

Ante esta afirmación de Zambrano acerca de que la novela como género literario es el espacio más fértil y versátil para la confesión de autor, ya que la confesión está muy estrechamente emparentada con el relato, es algo que se palpa en *Carta larga sin final*, ya que este relato en forma epistolar detona el lenguaje de la memoria y es un desahogo y una transformación del suceso de la pérdida, debido a que este lenguaje de la memoria se sostiene en lo simbólico, mediante la reconstrucción de la imagen y la voz materna. Es un camino para resignificar a la muerte y plantarse frente a ella para darle un giro desde varios frentes: la música, la sensación térmica y la evocación poética:

Yo no puedo escribirte en un tono, ni menos en un sentido —el sentido lleva al tono y el tono al sentido— de elegía. Lo elegíaco implica despedida y adiós; y esos hacen términos que no han nacido para nosotras. No quiero hacer ante ti esos gestos, ni vivir en un nivel que no sea el tuyo, aunque estés quizá infinitamente lejos, o te llamen desaparecida, muerta, difunta; no hago esos tajos en la corteza única de vida y muerte. Para mí sigues tan palpitante como antes, o quizá me he ido contigo también. Eso es secundario, lo del lugar en que tú y yo estemos, de las distancias que habitemos. Seguimos siendo una, nada más. Como estas cartas todas, una larga y sin final y cartas vivientes que si van de un cero al otro cero pasan por el terreno vivo de todos los hipotéticos grados intermedios, grados aún de paradójico calor congelado, de re-verberación. (Rumazo 134)

Genette entiende el prefacio o epitexto como un mensaje materializado, el cual, entre otras características, posee lo que el crítico denomina fuerza ilocutoria, que implica mucho más que la creación de un contenido netamente informativo, pues involucra también la reflexión y la subjetividad del autor, quien genera una atmósfera previa acerca de su propia obra, sin tener la intención de explicarla con didactismo, sino como una forma en la que el autor piensa y analiza su propia escritura y el compendio que ha generado en torno a esta y la ha convertido en obra literaria.

En el caso del paratexto llamado “Noticia”, de *Carta larga sin final* nace de una intención de la autora de compartir con los lectores las interpretaciones de la propia obra; su fuerza ilocutoria se concentra en la búsqueda de un tono y un lenguaje en el cual hablar y escribir acerca de su propia creación:

Mi escritura aquí es además una amalgama de géneros. Dígolo para los que todavía novecentistas miran, avalúan y encasillan tales variantes, facetas, planos. Barthes y Nadeau de leerla la llamarían simplemente “texto”. Aquél ya ha estatuido que el texto “implica la subversión de los géneros; en un texto —dice— ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo. El texto siempre tiene sentido, pero contiene, de algún modo, retornos de sentido. Vuelve el sentido, pero como diferencia, y no como identidad”. Ayer y con mayor naturalidad, Simón Rodríguez había expresado que “lo nuevo debe ser otra cosa o hacerse de otro modo que lo viejo”. Yo, más limitadamente aún, creo que esta obra reproduce la realidad sencilla que entrega un caracol calcáreo acogido a una playa. (43)

Tal es así que si tratamos de dividir la novela de Lupe Rumazo nos enfrentamos con la particularidad de una novela que consta de un paratexto en categoría de epitexto por su calidad de prólogo, en el cual la propia autora genera una importante reflexión acerca de la innovación literaria y su obra misma, a la que reconoce sin pretensiones como una escritura híbrida, experimental, al desnudo, frente al acontecimiento de pérdida. Esta parte de la novela bien merece ser reconocida como epitexto, dado que su línea teórica y de contextualización respecto a la obra misma la convierte en esa puerta de entrada que el lector deberá explorar y abrir antes de entrar de lleno en los *0º grados Celsius* (el primer capítulo), que lleva ese nombre como alusión a la temperatura de congelación en la que se preservan los cuerpos en el tanatorio.

Aparte de este epitexto creado por Rumazo, hay un prólogo formalmente identificable, a diferencia del de la autora, que se mimetiza fácilmente con el texto de ficción. Este prólogo, como contempla Genette, está elaborado por uno de los más grandes amigos y colegas con quien Lupe Rumazo contó como lector ideal de su novela. Se trata de Benjamín Carrión, escritor y gestor cultural, fundador de la Casa de la Cultura ecuatoriana. El prólogo de Carrión se caracteriza por su emotividad, aparte de preguntarse sobre el lugar de enunciación de la voz narrativa:

¿Dialogo sin interlocutor? ¿Correspondencia sin corresponsal? Hubo alguien que dio la respuesta. ¿Alfonso Rumazo? Sí “Y él, el verdaderamente grande, me manifestó: —Claro, la edición de *Carta larga sin final* no es una cualquiera; tú estás escribiendo a alguien; tienes que tener el mayor cuidado; no es lo mismo que crear para el público en general. Yo doy mis libros al editor y ya me despreocupo de ellos. Tu caso se muestra muy distinto. (Carrión 1978, 15)

También plantea a través de un lenguaje poético temas como la pérdida y la orfandad, tal es así que el epígrafe elegido por Carrión para su prólogo es una frase sencilla, corta, pero muy decidora, que forma parte de esta carta: “Mamá, ha empezado la orfandad” (Rumazo 15). Acerca de esta frase Carrión apunta lo siguiente: “Poder extraordinario del relato, llega al clímax desgarrador y tierno” (23).

Esta frase se amplía en el capítulo *11.º* titulado “Yo era como una pantalla”. Aquí habla de la orfandad no solo como una situación que no es exclusiva de la etapa infantil:

Mamá ha empezado la orfandad. La orfandad, creemos, es aplicable solo a los niños pequeños, por ser estos los necesitados de alguien. ¿Orfandad en los adultos, orfandad en los viejos? Orfandad para adultos crecida, con paso redoble de ola de mar, orfandad que no solo tiene de ello conciencia, sino que porta dentro conciencia doble, en mi caso la tuya y la mía, y en ello se retuerce y padece. Porque tú yo lo sé también te sabes huérfana de mí, quizá por ello solitaria. Orfandad entonces de tala duplicada, para madre e hija a la vez. ¿Se ha hablado de esto? (Rumazo 67)

Este epitexto también ofrece un punto de vista personal sobre la obra que prologa, en la cual exalta la multiplicidad de voces, tanto de la literatura como de la filosofía que convergen en la carta-novelada o novela con estructura epistolar, a la par que ese tono personal y confesional.

## EL OFICIO DE LA ESCRITURA EN LA COTIDIANIDAD

Otro de los aspectos que subyace en *Carta larga sin final* es el del oficio de la escritura frente al de la vida familiar, en el cual la imagen y el rol maternos juegan un papel fundamental. Lupe habla de su madre como principal impulsora y soporte de su carrera como escritora, porque aparte de sus consejos y enriquecedoras charlas, también tuvo un significativo aporte en cuanto a compartir el cuidado y crianza de los hijos, pues la tarea de ser madre y escritora es una experiencia que varias mujeres la viven de manera diferente. En el caso de Lupe, la tarea de la escritura tejida junto a la cuna y acompañada por el arrullo a los pequeños, también estuvo sostenida por la presencia de la madre de esta, aspecto que testimonia más allá de lo anecdótico, con una profundidad que evidencia cuán relacionadas están la vocación y el ejercicio de la escritura y la lectura, gracias al apoyo que otorga la madre desde varios frentes:

Si no se apagó ayer el carbón que maceró esa mi producción fue porque tú ibas soplando en ella, minuto a minuto con el fuelle íntegro de tu existencia misma. —Yo me encargo de la nena, decías, vaya usted a trabajar; me aterra que no alcance a terminar lo suyo. Y yo te veía a ti cansada, jugando con Solange a los bloques, a los rompecabezas, a las muñecas, cosiendo con la niña, haciéndote acompañar de ella en los ritos varios de las coordinadas familiares. Siempre tú sin hacer ruido, guardando el silencio del tiempo, pues era la hora callada —una gota lágrima— la única que ayudarme podía. (146)

Luego hay una reafirmación del importante rol de la madre como apoyo y estímulo para perseverar y crear con la escritura: “Tú, nuevamente matriz, horno para que en él yo me acogiera, tú siempre posada, para lo muy pequeño y lo muy grande. Y yo, ente en gestación, inconscientemente creciendo, quizá dando patadas a tu vientre; yo ignorando que si enferma venías, no debía pedirte este nuevo esfuerzo de sustituirme” (46).

Dentro de esta elipsis se puede evidenciar cierto lamento culposo manifestado por la hija ante un esfuerzo que la madre hiciera por aupear la vocación de Lupe. Tal y como Benjamín Carrión (1978) lo señala en su prólogo, Rumazo, a través de esta obra, construye un libro excepcional: “por su fuerza y su emoción, tiene en realidad, y en grado muy alto, las dos características. Es relato, en toda la apasionante historia de la madre enferma, proclive dolorosa hacia la muerte. Y hay ensayo en todo lo que, en colaboración documentada y enternecedora a la vez, nos entrega la sabia relación entre las dos, en el seno íntimo de la vida familiar” (23).

El crítico ecuatoriano manifiesta en todo momento la admiración que tiene hacia su amiga y colega, autora de la novela que prologa, porque en ella el vínculo de madre e hija, tanto como el diálogo entre las dos se perpetúa por encima de los planos de la vida y la muerte, lo elegiaco y lo plañidero para convertirse en un relato y una reflexión de vida que sale desde lo más profundo y verdadero de la voz autoral.

## **EL INTRARREALISMO COMO TEORÍA Y ESTÉTICA LITERARIA**

En el ensayo *Yunques y crisoles americanos* (1967), Rumazo cuestiona las categorizaciones tradicionales y esquemáticas de la literatura latinoamericana; para ella son camisas de fuerza cargadas de contenidos políticos e ideológicos que impiden el surgimiento de nuevas formas de contarnos nuestras propias historias como pueblo y como individuos pertenecientes a una cultura tan singular como la de nuestro continente. De allí que en este ensayo proponga una forma distinta de investigar la literatura de las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de mujeres; de ahí surge un exhaustivo análisis de las obras tanto de poesía como de narrativa de varias autoras desde 1920 hasta 1960. Rumazo identifica, en varias de estas autoras, tales como Juana de Ibarbourou, Teresa de la Pa-

rra, Alfonsina Storni, entre otras, una forma de asumir la escritura que se focaliza en el interior de todas ellas; una escritura fresca, intimista, cargada de referencias de la propia vida de las escritoras. Estas obras, que en su momento no fueron adecuadamente leídas y entendidas como una propuesta innovadora que Rumazo supo identificar, encontró rasgos comunes que convierten a este estilo de escritura de mujeres latinoamericanas en una tendencia nueva en la que incluyó su propia obra y que denominó *intra-realismo*, que surge a partir de una nueva forma de leer la obra de autoras latinoamericanas que no había sido muy difundida, dadas las dificultades concernientes a estrategias de propagación editorial internacional, ya que muchas obras excelentes no podían trascender fronteras por dificultades de traslado, aranceles y, sobre todo, por la escasa conexión e intercomunicación entre los sellos editoriales de cada país, lo cual dificultaba o volvía nula la posibilidad de un intercambio más globalizado de obras y nombres de autores, no se diga de autoras, que ya de por sí —debido a su condición de género— todavía estaban sujetas a los preconceptos de la tradición social, que ocasionaban que una mujer escritora demore casi la vida entera en lograr algún tipo de difusión de sus textos y el respectivo reconocimiento.

Por ello, en este punto es muy destacable el trabajo ensayístico de Rumazo, así como su exhaustiva investigación para detallar la biografía y obras de tantas autoras, lo cual convierte a *Yunques y crisoles americanos* en un valiosísimo instrumento de análisis de la literatura femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, que no ha sido adecuadamente difundido o estudiado: “De muy poco valdrían las exploraciones que anteceden sobre la literatura última de la mujer americana si no expurgáramos dentro de la nuez misma de la condición femenina” (33).

En la investigación y exploración que Lupe Rumazo realiza sobre la condición femenina en América Latina se evidencia lucidez, sensibilidad y gran agudeza a la hora de extrapolar la vida cotidiana de las mujeres escritoras y conectarlas con su producción literaria, ya que como lo apunta Balzac en una carta a George Sand, cuyo fragmento es el epígrafe que abre *Carta larga sin final*:

¡La literatura! ¡Pero mi querida amiga, la literatura no existe! Existe la vida, de la cual el arte y la política son solo parte. Y yo soy un hombre que vive, eso es todo, un hombre que vive su vida, nada más. (Rumazo 13)

Rumazo analiza la narrativa y poesía escrita por mujeres, si bien podemos decir que su frente de escritura y accionar no fue la bandera feminis-

ta como tal, su escritura responde a un concienzudo estudio sobre la literatura y la mujer desde las distintas facetas que ocupa en nuestra sociedad.

La aparición de *Yunques y crisoles americanos* fue resultado de una reflexión que nació desde las lecturas de Rumazo y desde su visión panorámica de la literatura en Latinoamérica. En una parte de este ensayo, ella trata el tema del artista comprometido justamente porque esa era una época en la cual se hablaba mucho de ello, y al respecto defiende el concepto del escritor comprometido no con una ideología ni con una tendencia política, sino más allá, defiende la idea de testimoniar las vivencias y el entorno, analizar la cotidianidad y la historia tanto propia como colectiva desde diversos puntos de vista, contar, sentir y cuestionar el papel de lo institucional y normativo sobre la creación:

A las épocas se las puede estudiar por lo que en ellas se escribe. ¿Cómo lo hace la mujer nueva? Con veracidad; maneja un caudal erudito, aunque no total; admite la autopsia de su verdad y de las verdades, pone su hora a tiempo y no a destiempo. Y, revolucionariamente: revolución en la cultura, revolución en la espontaneidad.

Nada le satisface menos a la autora joven que un esquema dado. No lo acepta ni en lo real ni en lo creativo. Que se sirva muchas veces de herramientas no siempre suyas para el más atinado logro de la plasmación, poco quita a una inquietud determinadamente vertical. (Rumazo, 17)

En 1967 Rumazo ya abordó el concepto “mujer nueva” en el ámbito de la poesía y la narrativa latinoamericanas; para ella, a partir de la primera veintena del siglo pasado surgió una generación de escritoras que poetizaron y narraron desde su intimidad y necesidad por expresar algo diferente a la denuncia social, al folclorismo o al victimismo panfletario, que desde sus propias experiencias tratan de romper tabúes acerca de la autonomía creativa como atributos que pueden desarrollarse a contracorriente de lo oficialmente aceptado y aplaudido por la farándula intelectual y el mercado editorial. La literatura de la “mujer nueva”, como lo denomina Rumazo, es una literatura que se desmarca de lo oficial, que establece y consolida su propio acervo, sus propias reglas, no como una forma de borrar las huellas de lo anterior, sino como una suerte de conversión de lo anterior en algo distinto. El pasado literario es una buena fuente de referencias, pero no es un modelo para replicar de manera exacta.

Visualizar a una generación de escritoras que estableció, sin mucha algarazara su propio corpus hasta convertirse en una tendencia con carac-

terísticas plenamente identificables desde 1920 a 1960, fue un punto de observación y análisis muy importante que se le escapó a muchos críticos y teóricos literarios de aquel entonces; este invisibilizado *boom* de la literatura femenina latinoamericana fue un suceso que pasó sin mayor registro en la historia literaria de nuestro continente, ya que tanto Rumazo, investigadora del tema, como sus escritoras investigadas fueron acalladas en el tiempo, la escasa o nula apertura editorial y la forma de entender a la escritura femenina, hasta hace poco como un fenómeno minoritario y esporádico, que si bien se desmarcaba de la literatura predominante, la causa era el poco interés y trascendencia de los temas propuestos. La literatura escrita por mujeres en aquellos tiempos no gozaba de espacios de debate que la fomenten y analicen; la creación y establecimiento de un propio canon literario fue algo que, como bien lo menciona la catedrática norteamericana Nelly Richard (1994), se comenzó a cuestionar y a estudiar con interés en la academia latinoamericana a partir de los años noventa del siglo pasado, en el cual se problematizó el tema de a qué se puede reconocer como escritura femenina:

La literatura de mujeres designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico-sexual. La categoría de “Literatura de mujeres” se moviliza para delimitar un corpus en búsqueda de un sistema relativamente autónomo de referencias-valores que le confiera unidad a la suma empírica de obras que agrupa. Es decir, que la “literatura de mujeres” arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta escritura femenina. (129)

Esta pregunta acerca de la literatura de mujeres como un corpus sociocultural autónomo, con referencias y valores que sean distinguibles en conjunto que formula Richard, nace como resultado de un congreso celebrado en Chile en 1987, que tenía como eje central la escritura de mujeres en un contexto de dictadura, así como de reciente vuelta a un estado de derechos. Este congreso generó un debate muy enriquecedor, parte del cual sirvió para que Richard elabore el artículo titulado: “¿Tiene sexo la escritura?”, en el cual menciona sobre aquel congreso que fue el primero en Latinoamérica en debatir sobre literatura femenina:

Pareciera que por primera vez podría hablarse de “escritura de mujeres, así, en plural”. Y sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible —público— el tramado de esa escena que conforma y despliega

el plural de una constelación de voces signadas por una misma pertenencia de género (ser mujer). Pero ¿es lo mismo hablar de “literatura de mujeres” que de “escrituras femeninas”? (128-9)

Si bien es cierto que aquel congreso fue pionero en traer a colación el tema de la literatura escrita por mujeres, antes ya hubo precedentes tan valiosos como *Yunques y crisoles americanos*. Como podemos comprobar, Rumazo ya elaboró un corpus con características particulares y supo analizar aspectos varios de la literatura femenina en nuestro continente en 1967, veinte años antes del congreso celebrado en Chile. Como resultado de este análisis e investigación tan prolija sobre la creación literaria femenina elaboró el concepto de intrarrealismo como resultado de un análisis sociocultural de la condición de la mujer, sobre todo de la mujer escritora. Rumazo enfatiza la importancia de la cotidianidad para la escritora, en lo mucho que importan las circunstancias a la hora de tejer las historias en el papel mediante la palabra.

La mujer es la excepcional y la ordinaria, que si se agiganta en una obra, debe al mismo tiempo atender, y en qué forma, a un existir cotidiano. Condicionada más que el hombre por una naturaleza biológica; liberada, con mayor relieve en algunos sitios, por una relativa igualdad de derechos, conlleva no obstante el sino de ser mujer. Sino grandioso y dramático, atadura fuerte que hasta pide heroicidad, situación que muchas veces la fuerza injustamente a planos inferiores, troquel que le hace entender la vida de una manera determinada y no de otra. En suma, ente distinto, que en nombre de una mitad de la humanidad pide hacerse oír. (Rumazo 33)

El intrarrealismo, como propuesta estética y como construcción de una poética de la escritura aplicada a su propia creación ficcional, se fundamenta en dos conceptos. El primero, en el que Rumazo habla de su origen:

Al dar por vez primera un nombre —INTRARREALISMO— a una nueva tendencia, no estoy creando un ismo más. Si el intrarrealismo persiste y se convierte más tarde en un movimiento orgánico podrá entonces considerarse como tal, aunque en sus orígenes no se haya presentado ni un manifiesto ni una figura preeminente que lo enrumbe. Doy además una nominación a esta conciencia literaria americana por la necesidad que ya Nietzsche señalara en el “Eterno retorno”: “Conforme están hechas las gentes, el nombre de las cosas es lo único que las hace visibles”. Anoto también que el “intrarrealismo” literario nada tiene que ver con el “Interrealismo” acuñado por Salvador Madariaga, relativo a teorías pictóricas. (82)

Dentro de esta perspectiva, Rumazo describe las características del intrarrealismo, también como una rebelión metafísica, una propuesta estética suscitadora, que no se entrampe en el vacío retórico y una intencionalidad de retratar tanto el tiempo coyuntural como el tiempo interno, y los elementos que están más allá de un plano netamente material:

*INTRARREALISMO*, lo nombraría yo, por metido dentro de la realidad cotidiana y por introducido doblemente en la realidad metafísica. Realismo dos veces real, pues amalgama de lo temporal y lo permanente, y a ambos cuestiona. Realismo efectivo, que no corta en mitades separadas lo que de hecho está cohesionado. Y que, sin tener la estructura de un movimiento ni la corporeidad de una escuela, es ya definitivamente coexistencia o coincidencia de idéntica tendencia. Hay un rumbo marcado en las nuevas voces americanas, una fijación de una única personalidad, aunque cada autor conserve su estricta individualidad. Rumbo que por un lado implica desasimiento del realismo social, y por otro, puesta de primeras piedras, al menos dentro de la literatura americana. La “rebelión metafísica” ciertamente ofrece carácter inaugural si va acompañada de una tónica diferenciada: lenguaje escueto, objetividad, poder de sugerencia, tiempo presente, escepticismo, fuerte conciencia histórica, técnica moderna, cotidianeidad, anti-insularismo y, esencialmente, tono americano inconfundible. (82)

La importancia de contar con gente que se especializa en crítica literaria y que dedica su vida a la investigación y análisis de las creaciones literarias sin ser juez y parte al mismo tiempo, es justamente la conciencia de seguir un método analítico para la obra literaria; aspecto que no todos los autores están en condiciones de aplicar. Sin embargo, Rumazo es de las poquísimas creadoras que a partir de su trabajo ficcional establece y analiza su propia estética desde una perspectiva amplia y autocrítica, que no deja de cuestionarse sobre la creación y el papel que en la novela juegan elementos como la cotidianidad que, según la autora, *Carta larga sin final* incurre en un exceso de referentes propios del diario vivir, en donde lo extraordinario se construye desde lo pequeño, desde lo habitual, desde ese espacio familiar e íntimo en el cual la vida transcurre en un entorno donde esa paz hogareña está perturbada por la enfermedad y muerte de la madre.

Esa sobrecarga de cotidianidad que refiere Rumazo acerca de su novela, más que un demérito, se trata de una peculiaridad muy latente en el vínculo afectivo de madre e hija, que no podía haber sido abordada de otra manera; pues, desde la estructura de la novela, hasta los detalles na-

rrativos, todos están inmersos dentro de una cotidianidad que es imposible de eludir: esta necesidad de dar forma a la herida, de retratar la pérdida, de tal manera que no se quede atrapada solo en el lamento, sino que alcance un matiz de transformación, de una continuidad distinta, de un reconocimiento de la presencia del otro desde los diálogos evocadores.

El intrarrealismo en *Carta larga sin final* se manifiesta a través de la ruptura de la estructura aristotélica del relato convencional caracterizado por una presentación, conflicto, clímax y desenlace perfectamente definidos; esta ruptura estructural obedece a la necesidad interna de la autora de comenzar la carta escrita para la madre que acaba de partir en el mismo tono y con la misma familiaridad que la escribía siempre; Rumazo no está escribiendo una historia pensando en un público lector externo, es importante tener en cuenta que ella está escribiendo para la madre, lo cual se convierte en una tarea especialmente complicada a la hora de plantearse cómo escribir y a quién, como ella misma lo dice refiriéndose a los motivos para escribir en clave epistolar:

Si hay distancia física, si hay ausencia y si por encima de las dos palpita la presencia, el intento comunicativo busca la carta. La forma epistolar vino a significar en mi caso el alimento de una muy presionante necesidad. No había para mí, escritora, otra manera de llegar a mamá. Si ya en el ayer nuestra única separación real produjo cartas diarias, tuyas y mías, en el hoy no podíamos —ni ella ni yo— prescindir del encuentro, también ligado a una muy frecuente periodicidad. (33)

De esta manera se cumple una de las premisas del intrarrealismo, que a pesar de no tratarse de algo inédito en la literatura, arriesga lo que muchos escritores en la época en la cual esta novela vio la luz, no lo hacían como es el hecho de escribir desde la necesidad interna que pone al descubierto la herida que motiva la creación; una herida que la autora asume como propia en su obra, sin necesidad de crear un personaje al cual atribuírsela ni crear temporalidades y atmósferas que desliguen el relato de la vida personal de la escritora. Rumazo, dentro de su realismo íntimo, escribe para su madre y para ella misma, lo cual no significa que se trate de un texto con características de diario, pero sí con la suficiente potencia de quien escribe desde lo íntimo y testimonial.

Y no es que yo buscara a través de la forma epistolar plasmar una suerte de Diario; ya he dicho que considero a este circunscrito apenas

a las horas terrestres. Las nuestras eran otras, de aquí y de allá; mis cartas también tenían una condición peculiar, especialísima. Si hemos de guiarnos por el análisis de Todorov, muestran en el “aspecto literal” un grado de opacidad menor que el que generalmente tiene una correspondencia íntima. Si hago mención a un determinado mundo familiar, y por tanto dotado de su exclusivo código, trato de explicar en lo posible las referencias secretas, las connivencias, las claves. Parece obvio; la carta va a ser impresa y todos, el mayor número, deben entenderla. (33-4)

Así, la poética intrarrealista se plantea una realidad metafísica que interactúa con la realidad material, creando de esta manera un espacio alterno, en el cual habitan narradora y narrataria. El proceso de enunciación visto de una manera sencilla consiste en el desdoblamiento que produce la memoria que conserva y atesora las voces, las miradas, las acciones y la forma de ser de las personas por las que sentimos afecto:

Pero a la vez, ya en el “proceso de enunciación” me encuentro con que el receptor no puede directamente contestarme. Destruyo entonces ese factor aparentemente negativo y doy a mamá una participación activa. Mamá está presente: habla, dialoga, discute. Es una forma de respuesta. Además recorro a la cita: de palabras de ella en otro tiempo, de otros escritores, de amigos y de enemigos. La carta es una piedra que arrojada en la laguna va ampliando sus círculos. Claro que mamá y yo vemos en ellos un dibujo especial; al margen de cualquier intento explicativo nuestro, no podemos ni ella ni yo prescindir de la connotación dada. (34)

## CONCLUSIÓN

De esta manera, la poética intrarrealista en *Carta larga sin final* surge, desde la idea de la presencia del otro en mí y de los quiebres temporales que Ricoeur (1999) señalaría como “juego con el tiempo”, citando a Goethe, en relación al tiempo narrado y el tiempo que transcurre dentro de la propia narración:

este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales solo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y

los engarces, sin que una mediación temática sobre el tiempo se incorpore a ellas, como en Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann o Marcel Proust. El tiempo fundamental sigue estando implicado, sin hacerse temático. Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es “codeterminado” por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las “leyes de forma” que de él se derivan. (500)

La diferencia del tiempo que trascurre fuera del relato y dentro de él, en el caso de *Carta larga sin final*, genera quiebres y un tiempo vital que Ricoeur define como “cualidades temporales”, a través de las cuales expresa y se manifiesta el ámbito de lo poético que va tejiendo una reconstrucción de acontecimientos. ❁

### Lista de referencias

- Begué, Marie-France. 2015. “La Simbólica del Mal de Paul Ricoeur comentada”. *Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*, vol. 3: 17-38.
- Carrión, Benjamín. 1978. “Prólogo”. En *Carta larga sin final*. Caracas: Edime.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 2001. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Richard, Nelly. 1994. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*. 9: 127-39.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Tiempo y narración II*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 1998. *Tiempo y narración III*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 1999. *Historia y narratividad*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Rivera Yáñez, Fausto Aníbal. 2020. “Lupe Rumazo, ensayo literario y prosa crítica”. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/7577>.
- Rumazo, Lupe. 1967. *Yunques y crisoles americanos*. Caracas: Edime.
- . 1978. *Carta larga sin final a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González*. Caracas: Edime.
- . 1992. *Vivir en el exilio, tallar en nubes*. Caracas: Edime.
- . 2020. *Carta larga sin final*. Bogotá: Seix Barral.
- Starobinski, Jean. 1974. *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus.
- Zambrano, María. 2004. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.

**Relación de una campaña en contra  
de los *libros perniciosos*: la censura eclesial a la novela  
en el Ecuador del siglo XIX**

*Report of a Campaign Against Harmful Books:  
Ecclesial Censorship of the Novel in 19th century Ecuador*

**CÉSAR EDUARDO CARRIÓN**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
Quito, Ecuador  
cecarrionc@puce.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-1616-6502>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.6>

Fecha de recepción: 5 de enero de 2024  
Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2024  
Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

La Iglesia católica del Ecuador controló la educación pública desde la fundación del Estado nacional, ocurrida en 1830, hasta los últimos años del siglo XIX. La pérdida paulatina de su poder motivó a las cúpulas eclesiales a iniciar diversas campañas desde los púlpitos. Una de las acciones más dilatadas fue la prohibición de la lectura de novelas. Los clérigos conocían y temían el poder persuasivo y didáctico de la novela, que se estaba convirtiendo en el vehículo de expresión preferido de los nuevos autores y en el género literario más consumido por la juventud. En este artículo se analizan las estrategias que los líderes religiosos desplegaron para limitar la influencia subversiva de la novela, en aquella comunidad nacional emergente.

PALABRAS CLAVE: siglo XIX, novela latinoamericana, novela ecuatoriana, censura religiosa.

## ABSTRACT

The Catholic Church in Ecuador controlled public education since the foundation of the national State in 1830, until the last years of the 19th century. The gradual loss of its power motivated ecclesiastical leaders to initiate various campaigns from the pulpits. One of the most extensive actions was the prohibition of the reading of novels. The clerics knew and feared the persuasive and didactic power of the novel, which was becoming the preferred vehicle of expression for new authors and the literary genre most consumed by young people. This article analyzes the strategies that religious leaders deployed to limit the subversive influence of the novel in that emerging national community.

KEYWORDS: 19th century, latin american novel, ecuadorian novel, religious censorship.

## LAS CARTAS PASTORALES DEL ARZOBISPO ORDÓÑEZ

LA IGLESIA CATÓLICA del Ecuador censuró la lectura de novelas en la década de 1880. Así lo demuestran los *Acuerdos del congreso eucarístico ecuatoriano* realizado en 1886, por iniciativa de José Ignacio Ordóñez (Cuenca, 1829-Quito, 1893), sexto arzobispo de Quito. Aquel concilio pidió de manera expresa a los párrocos y directores espirituales que inculcaran a los padres de familia “el deber cristiano de velar porque no se introduzcan en sus hogares libros ni otros escritos que puedan menoscabar su moral y buen orden” (Iglesia católica 1886, 7).

Tal conminación estuvo acompañada de dos clases de exhortaciones: unas animaban a los fieles a evitar lecturas contrarias a las enseñanzas religiosas y la propagación de apreciaciones falsas sobre las autoridades eclesiásticas; otras alentaban a los feligreses a fomentar la lectura de publicaciones que defendieran la patria y depuraran, ennoblecieran y santificaran las costumbres de la civilización católica (7-8). Si bien la novela en

tanto género literario no se nombra explícitamente entre los compromisos de aquella conferencia religiosa, al menos tres documentos pastorales contemporáneos relacionados con ella evidencian que tales consejos implicaban mucho más que meras alusiones a la ficción literaria.

La primera de las publicaciones que refiero es la *Cuarta carta pastoral* que el obispo Ordóñez publicó dos años antes, en 1884. En ella, el líder religioso había llevado a cabo una fuerte diatriba en contra de la novela, mediante la cual persuadía a los padres de familia de su diócesis a evitar que tales escritos entraran en sus hogares:

¿Quiénes son los héroes de novelas? ¿Quiénes sino los adúlteros, los ladrones, los asesinos? ¿Qué costumbres se pintan, qué escenas se ponen delante de los ojos de los incautos lectores? [...] ¡Padres de familia, ¿llevaríais a vuestras hijas a lugares donde peligrara su virtud, donde se manchara su inocencia? ¿Permitiríais que tratasen impunemente con personas de malos precedentes, de conducta dañada? ¿Consentiríais en que tuviesen por amigos y confidentes personas a quienes la sociedad arroja de su seno?... Pues todo esto y más hacéis contra la moral de vuestras familias, cuando dejáis que vuestros hijos y vuestras hijas se consagren sin temor de Dios a la lectura de libros perniciosos. (Ordóñez 1884, 5-6)

De esta manera, Ordóñez manifestaba su desconfianza por un género literario todavía nuevo en su entorno, pero que había permeado en la sociedad letrada y se estaba convirtiendo en la estrategia narrativa predilecta de los escritores y lectores de la época.

En su *Cuarta carta pastoral*, Ordóñez se lamentaba de esta nueva situación, insinuando que se trataba de un contubernio entre los enemigos de la Iglesia, con la complicidad de los impresores y cajistas, atentos solamente al “miserable lucro” (6). Lo cierto es que la Iglesia había perdido el monopolio de las imprentas y el nacimiento de la prensa liberal era ya un hecho consumado. Las llamadas novelas de folletín se publicaban por entregas en los diversos periódicos de esos años, cuya modalidad editorial replicaron incluso las revistas literarias editadas por los cenáculos y cofradías culturales, mayoritariamente conservadores y católicos.

En este formato aparecieron varias de las novelas ecuatorianas anteriores a 1886, antes de circular en volúmenes separados: *Plácido*, de Francisco Campos Coello, vio la luz en *La Esperanza, periódico religioso y literario*, entre marzo de 1871 y enero de 1872; *La muerte de Seniergues*,

de Manuel Coronel, salió de las prensas de *El Pichincha*, periódico literario, entre julio y agosto de 1876; y *Soledad*, de José Peralta, salió primero en el número 19 de *El Correo del Azuay* de 1881, y después en *El Progreso*, entre marzo y noviembre de 1885 (Carrión 2020). Estos y otros tantos libros perniciosos habían invadido el incipiente mercado de la lectura y estaban inspirando a los autores ecuatorianos a practicar una especie de escritura todavía novedosa para la naciente comunidad de lectores.

Pero la ficción novelesca no era la única modalidad discursiva que encendía las sospechas de la cúpula eclesiástica. En la misma carta pastoral, el arzobispo de Quito condenó la publicación de uno de los libros más célebres de Juan Montalvo (Ambato, 1832-París, 1889), cuyo primer tomo había aparecido apenas dos años antes, en 1882: “el autor de los *Siete tratados* ha llenado nuestra alma de amargura y nos ha causado profunda tristeza, porque se manifiesta muy a las claras enemigo no solamente del Clero, sino de la misma Iglesia Católica Romana” (Ordóñez 1884, 7). La querrela de este obispo contra la novela no era solamente un asunto religioso o moral, sino indiscutiblemente político: se confundía con la pérdida de influencia sobre el Estado que la Iglesia estaba sufriendo y con la aprehensión que el advenimiento de las ideas liberales provocaba entre sus miembros más conservadores.

En 1885, Juan Montalvo terminaba de revisar la última versión de su propia novela, que había empezado a escribir muy probablemente diez años antes, en 1875. Me refiero a los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, publicada recién en 1895. Providencialmente, a partir de ese mismo año, el triunfo de la Revolución alfarista le quitaría a la Iglesia el monopolio de la instrucción pública y, con ella, el manejo exclusivo de la educación de los niños y jóvenes, así como el arbitrio sobre el intercambio de ideas entre los miembros de la naciente sociedad civil ecuatoriana.

Pero aquella no fue la última ocasión en que José Ignacio Ordóñez arremetió contra el cultivo del ocio literario. El mismo año del congreso religioso de 1886 publicó una epístola en la que sentenciaba con severidad a quienes asistían a los montajes teatrales, que por la época ya eran frecuentes, según sus propias palabras. Si bien Ordóñez reconocía en esta nueva carta pastoral que el teatro podía servir como vehículo promocional de las buenas costumbres —como también aceptaba que podía suceder con la novela—, en su opinión, tal ocurrencia no era más que una excepción contraria a la naturaleza pasional y licenciosa del espectáculo teatral, en donde

los desnudos y la representación de amoríos desenfrenados —especialmente entre jóvenes y adolescentes— sembraban en la audiencia el germen del desorden social: “como dice Juan Jacobo Rousseau, todo sale a la escena menos la razón; y si la belleza y la virtud dependieran del arte, hace mucho tiempo que, según el mismo, el dramático les hubiera dejado en ruinas” (Ordóñez 1886, 5). Así pues, las cartas pastorales de Ordóñez y los acuerdos del concilio de 1886 fueron parte de una sola campaña en contra de la lectura de los llamados *libros perniciosos*.

El tercer documento que quiero rescatar es el más decidor de todos, acaso porque retoma y resume las cartas de Ordóñez y suma a su figura de autoridad otros tantos nombres de escritores igual de reaccionarios o afines a las causas católicas conservadoras. Me refiero a un libelo titulado *Lectura de novelas*, publicado once años después de los textos de Ordóñez, por el presbítero Alejandro Mateus (1891). Oriento mi atención hacia aquel año de 1891, porque entonces terminaba el mandato presidencial de Antonio Flores Jijón (Quito, 1833-Ginebra, 1915), miembro del Partido Progresista Ecuatoriano, considerado liberal para su época, aunque católico. Y también porque Ordóñez falleció un año después, en 1892. Vale recordar que Ordóñez fue el obispo que vio la colocación de la primera piedra de la Basílica del Voto Nacional, cuya construcción animó en el referido sínodo de 1886 y que el presidente Flores Jijón apoyó con denuedo, para dejar un testimonio monumental de la consagración de la República del Ecuador a la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

Así pues, el folleto de Mateus es mucho más que una derivación de la campaña de Ordóñez en contra de la novela. Se trata de uno de los estertores publicitarios más conservadores que ocurrieron justo antes del triunfo de la Revolución Liberal. Dice Mateus (1981) hacia el final de su diatriba, siguiendo las palabras del célebre arzobispo: “Destiérrese, pues, la novela del hogar doméstico, y de los colegios, si se quiere bienandanza para la familia, la sociedad y la Iglesia” (15). Sin embargo, a diferencia de su líder espiritual, sin miramientos ni eufemismos, Mateus sentencia a la novela con estas palabras: “Sea condenada con un anatema de execración y desprecio esta eterna y solapada enemiga de la virtud, de la ciencia y del buen gusto. Mírenla todos como a una pública meretriz” (16).

## EL LIBELO COMBATIVO DEL PRESBITERO MATEUS

Pero ¿qué tanto daño podía causar la lectura de historias de amor, más allá del cultivo de la imaginación y el enriquecimiento de una educación sentimental hasta entonces dominada por la censura de la Iglesia católica? Veamos en detalle las ideas más importantes que recopila y analiza Mateus, empezando por las autoridades a las que recurre.

La fuente que más consulta este sacerdote, del mismo modo que hizo su maestro Ordóñez, es Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, 1712-Ermenonville, 1778): “Qué bien se expresó Rousseau, crítico para nadie sospechoso, cuando dijo de las novelas que el refinamiento del gusto en las ciudades, el aparato del lujo, la moral epicúrea, son las lecciones que dan y los preceptos que imponen” (Mateus 1891, 12, 13). En este mismo tono, comenta las ideas de Rousseau, aunque nunca señale con precisión qué edición utiliza, si transcribe literalmente sus textos o si los traduce directamente. Distinto es el caso de autores de cariz religioso, en quienes se apoya para validar sus argumentos, referenciando siempre sus escritos con relativa claridad. En todo caso, vale la pena reconocer su habilidad para ubicar el lugar y momento precisos de cada cita, como dejó escrito en el siguiente caso:

Rousseau añade: “Quéjense, y con razón, de que las novelas trastornan el juicio. Pues los lectores, al contemplar en la novela las pretendidas ilusiones de un estado que no es el suyo, se dejan seducir y se despechan de su modo de ser... Queriendo uno ser lo que no es, llega a creerse otra cosa de lo que es, y de este modo da en loco. (14-5)

Locura. Para estos fieles católicos, la novela engendraba la locura. Habría que pensar entonces que estar loco era creerse que las aventuras de la ficción se podían encarnar en la propia vida. Y que tal locura no podía ser otra que aquella que padeció y gozó el Quijote, después de fundirse el cerebro leyendo aquellas aventuras de caballeros medievales que peleaban por la justicia, que soñaban con un mundo justo y más juicioso que aquel que llamamos realidad. De estos asuntos, nada dicen los curas Ordóñez y Mateus: su disputa nunca fue estética o literaria. Debido a la vigilancia religiosa, poca o nula lectura de novelas se practicaba hacia finales del ré-

gimen colonial y principios del republicano. Los poros de la censura se abrieron recién en los últimos años del siglo XIX, a pesar de que la novela existía desde hacía siglos en otros lugares. Quizá por esto también hubo tan poca y tardía novela en el siglo inaugural de la república ecuatoriana. Estos sacerdotes estaban lamentándose por haber perdido su calidad de censores y su función moralizante.

A Mateus tampoco no le ruborizó poner de su lado a un exmasón y reconocido farsante de la época, como León Taxil (Marsella, 1854-Sceaux, 1907), para pronosticar el destino de las jovencitas que leían novelas:

Por donde la sociedad deplora con harta frecuencia la inesperada fuga ó el raptó de niñas y señoritas de no escasa significación (léanse las *Confessions d'un ex-libre-penseur* por León Taxil),<sup>1</sup> se desconcierta y enloquece palpando su impotencia para estorbar matrimonios entre personas a quienes solo la novela ha podido unir. (8)

Taxil había publicado varios libros rabiosamente anticatólicos, pero luego fue acusado de plagio y expulsado de su logia. Después de este suceso, y para vengarse de sus antiguos hermanos masones, Taxil fingió haberse convertido al catolicismo y publicó diversos libros en los que denunciaba las supuestas prácticas satánicas y perversas de la masonería. Tiempo después, el mismo autor confesó en un acto público que todo lo que había publicado acerca de las supuestas perversidades de la masonería había sido un embuste motivado por su sed de venganza. A Mateus este detalle no le interesó y citó a Taxil como si fuera una autoridad religiosa o moral igual de legítima que cualquiera de las otras.

## LA TRADICIÓN RELIGIOSA DE LA CENSURA

Sin embargo, las estrategias de Mateus no se agotaron en la astucia. También se mostró consecuente con al menos tres autoridades cristianas muy reconocidas en su tiempo: el Cardenal Bonald, el teólogo von Storchénau y el mismísimo Santo Tomás.

---

1. Existe una versión en español: Leo Taxil (Gabriel Jogand Pagés), 1888. *Confesiones de un ex-libre pensador*. Traducido por Trinidad Sánchez Santos. México: Imp. Guadalupeana de J. Reyes Velasco.

En primer lugar, del cardenal Louis Jacques Maurice de Bonald (1787-1870), célebre arzobispo de Lyon, Mateus recogió una serie de ideas publicadas en una carta pastoral de 1854, titulada, precisamente, *Contra las malas lecturas* (Bonald 1854). En ella, Bonald sugiere que las novelas provocan en los lectores “una repugnancia insuperable para los trabajos austeros de la ciencia” y los inhabilita “para una educación sólida”. Y así como manda a reprobar todas las lecturas explícitamente impías, ordena “proscribir aquel enjambre de cuentos frívolos y esos libelos que diariamente hacen contemplar al lector, a veces con el tono hipócrita de la reprobación, todos los excesos de un corazón dañado” (12).

En segundo lugar, Mateus acude al sacerdote jesuita, filósofo y teólogo austríaco, Sigismund Maria Laurentius von Storchenau (1731-1798), para señalar cómo cualquier hábito ajeno al cultivo de las virtudes teologales, tal como la lectura de los *libros perniciosos*, puede producir efectos indeseados sobre el alma de los fieles: “Esto se colige de la íntima unión y mutua acción entre el cuerpo y el alma, sea por el influjo físico, según creyó Torchenau [sic]” (13).<sup>2</sup>

Vale la pena anotar que la calidad de la edición del texto de Mateus es mediocre: tiene numerosas erratas y evidentes errores en la transcripción de los textos y los nombres de los autores que cita. En general, Mateus presta poca atención al rigor documental. El poco interés que muestra frente a un aspecto tan fundamental para la argumentación de un auténtico vituperio es una clara evidencia de que el destino proselitista de su obra era para Mateus mucho más importante que sus cualidades literarias.

En tercer lugar, Mateus acude a la autoridad de Santo Tomás, para reiterar la idea de que el alma puede recibir el influjo físico del cuerpo y provocarle algún daño severo: “sea porque, según enseña Santo Tomás (Qq. disp. *de Veritate*, Qu. 25, Art. X) las fuerzas superiores redundan en las inferiores, y cuando aquellas se ejercitan con mucha intensidad, éstas quedan débiles” (13). Nuevamente, como ocurre con las citas anteriores, la *Suma Teológica* de Santo Tomás no está bien citada, pues ninguna cuestión con el número 25 de ninguna de las tres partes del texto tomista está compuesta de 10 artículos.

Esta serie de citas descuidadas termina cuando Mateus, sencillamente, le atribuye a Platón el origen de aquella idea de que la lectura como

---

2. Seguramente, Mateus se refiere a la obra de Sigismund Storchenau, 1820. *Institutiones metaphysicae, Liber III*. Venecia: J. Molinari.

cualquier otra actividad corporal impía puede influir en el alma de las personas: “Así lo observó Platón (De *Rep.* Lib. 3) asegurando que la mayor parte de las mujeres locas han llegado a ese término por amor o por sus consecuencias, odio, celo, tristeza &” (4). Si bien queda claro que Mateus se refiere aquí al libro tercero de la *República* de Platón, que es el capítulo dedicado a la crítica contra la poesía, los mitos y en general la ficción, también queda al descubierto la liviandad con que recurre a sus fuentes documentales y el modo subitáneo en que las interpreta y relaciona.

## LA NOVELA SUBVIRTIÓ EL RÉGIMEN SOCIAL CONSERVADOR

A partir de esta caracterización del locus enunciativo de Mateus, resulta sencillo comprender que son dos los asuntos que más le preocupan: por una parte, que la Iglesia haya perdido el monopolio de la imprenta —correlato perfecto de la crítica que lleva a cabo en contra el nacimiento de la prensa liberal— y, por otra parte, que la novela auspicie el desorden del régimen social conservador.

El primero de estos problemas aparece de manera transparente, cuando Mateus asegura que, al editar narraciones ficticias, la imprenta ha sido destinada a fines ajenos al cuidado de las buenas costumbres y la difusión de la verdad, mediante la publicación de escritos “novelescos y periódicos que tienden no al mejoramiento de las costumbres ni a procurar las virtudes públicas o privadas” (1-2). De esta manera, Mateus defiende la misión educativa de la imprenta y su innegable influencia sobre la juventud.

Del segundo de estos problemas, Mateus se ocupa con más detenimiento mediante numerosos argumentos. El más contundente de todos ellos es que, en su opinión, la novela desordena el régimen de los roles de género de la sociedad de su época, porque afecta la domesticidad de las mujeres (3, 4), debilita el papel de proveedor y líder social y familiar de los varones (3, 11) y convierte a los religiosos en unos individuos afeminados (15, 16).

Ahora bien, esta preocupación de orden moral va acompañada de otra de carácter económico. Según Mateus, al promover el ocio, la novela va en contra de los preceptos del libro *Eclesiástico* de las Sagradas Escritu-

ras, porque atenta directamente contra la productividad: “sin contar con la refinada malicia que, según, dice el Espíritu Santo (*Eccli.* c. XXXIII, v. 29) aprende en la escuela de la ociosidad” (11).<sup>3</sup> Además, este recelo tiene otra dimensión: el temor al advenimiento de la modernidad capitalista y el surgimiento de la vida urbana.

Así pues, la novela también sería una de las causas de las enfermedades relacionadas con la modernidad citadina tales como la ansiedad o la depresión: “Las enfermedades nerviosas tan comunes y prematuras en nuestra época, particularmente en las ciudades, las más veces no reconocen otra causa que el baile, el teatro, ó la novela” (14). No obstante, vale la pena recordar que ciudades propiamente dichas no existían en el Ecuador de 1880. Pasarían todavía algunas décadas para que la migración de campesinos a las urbes provocara el surgimiento de las ciudades tal y como las conocemos desde el siglo XX. Mateus seguramente imitaba los argumentos de sus *coidearios* europeos, que sí estaban experimentando ya el nacimiento de las grandes ciudades y los rigores de la vida urbana.

En consecuencia, podría entenderse que el origen de estas preocupaciones de los sectores más conservadores del Ecuador de entonces es ajeno a las cualidades textuales, lingüísticas, propiamente literarias de la novela. Tal vez lo que realmente temían era el paulatino surgimiento de la democracia republicana y el consecuente final del poder teocrático que la Iglesia ejerció durante las primeras décadas del siglo XIX, e incluso antes, durante el régimen colonial. Lo cierto es que Mateus le temía al poder subversivo de la novela, porque se estaba mostrando tan grande como la potencia emancipadora del teatro (ya criticada en las cartas pastorales del arzobispo Ordóñez):

Si el teatro es tan pernicioso a la moralidad del individuo, ¿cuántos estragos no causará la novela que es un verdadero drama al que asiste el lector cuantas veces le place, y aún con solo volver la hoja del libro tiene repetición de la escena cuantas veces le venga en capricho? De esta forma se llega a perder la castidad del corazón y la del entendimiento, una vez que éste se hace teatro de escandalosas escenas y aquel un horno de concupiscencia y centina en que se han arrojado los más inmundos deseos. (6)

---

3. Vale la pena corregir la referencia de Mateus, puesto que el *Eclesiástico* dice en el versículo 28 y no en el 29: “Pon a tu esclavo a trabajar, para que no esté ocioso, pues la ociosidad trae muchos males”.

Y si es verdad que Mateus temía que los lectores de novelas y espectadores de teatro quisieran convertir en realidad aquellas historias ficticias (6), lo era, sobre todo, porque temía que las mujeres lectoras de novelas se animaran a transgredir los límites del mundo doméstico que las cercaba y reducía: “Una joven que acostumbra leer novelas, nunca llenará los deberes de buena hija, ni después los de madre de familia; el hogar doméstico será el retrato de la confusión y desorden que reina en su imaginación” (11).

Desde esta perspectiva, los llamados *libros perniciosos* tenían en la novela a su ejemplar más nocivo y los lectores de novelas tenían en las mujeres a las víctimas más susceptibles. Resulta evidente que Mateus, Ordóñez, sus acólitos y feligreses le temían a cierta clase de soberanía que, por aquellos años, solamente el ocio literario podía brindar. La suya era una campaña contra la imaginación que estaba rompiendo las cadenas del control religioso.

Esta preocupación especial por la pérdida del rol tradicional de las mujeres se manifiesta mediante tres ideas que se repiten frecuentemente en los documentos que he revisado y que Mateus expresa con claridad. Por una parte, dice que la novela vulnera el capital doméstico que la mujer debía cuidar: “los bienes y reputación de la casa vendrán siempre á menos; los hijos correrán a toda vela por el mar de la perdición, al soplo de su libertad” (11). Por otra parte, asegura que la novela lesiona el valor del sacrificio que toda cristiana modelo debe asumir con resignación: “el sufrimiento resignado tan necesario para la mujer, será para ella virtud muy peregrina” (11). Y, en tercer lugar, casi como una consecuencia, asevera que la novela es enemiga del matrimonio y la familia, porque es generadora de vicios como el adulterio, la fornicación y los divorcios, que “no son hechos casuales, sino ensayos de lo que se aprendió en la novela” (7, 8).

A esta retahíla, Mateus añade una última y categórica razón, la novela como causa incitadora del suicidio: “¿Quién puede contar el número de improvisados héroes y de legendarias heroínas que han quedado anegados en su propia sangre, teniendo en sus manos o muy cerca de sí el libro que les instigó a fugar cobardemente de esta vida contra las órdenes de la Providencia de Dios?” (8-9).

A pesar de todas estas evidencias, que muestran que para Ordóñez y sus adláteres la novela infringía profundos daños en el régimen social de la época, el recelo de estos conservadores no se concentró exclusivamente

en la dudosa moralidad de los temas que supuestamente transmite este género literario. Estos activistas también desconfiaban de la novela en tanto género literario o modalidad discursiva, porque conocían su potencia persuasiva y eficacia comunicativa:

Y esta es la razón porque [sic] las novelas son el veneno que da muerte a las almas. En efecto: aquello que está escrito parece tener cierto carácter sagrado y misterioso, por donde infunde un profundo respeto a personas irreflexivas o medianamente instruidas, que con infantil candor oyen sus consejos, cual si fueran avisos del oráculo más autorizado. (5-6)

De esta manera, queda claro que esta campaña en contra de la lectura de los llamados *libros perniciosos* fue predominantemente religiosa y política; pero también es evidente que, sin las cualidades literarias de la novela, sin su potencia retórica y persuasiva, la preocupación de aquellos ideólogos reaccionarios no hubiera sido tan profunda.

## Y UN APUNTE SOBRE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ECUATORIANA

En la década de 1880, la Iglesia católica del Ecuador censuró el género literario de la novela, porque sus líderes entendían que su naturaleza era esencialmente inmoral. Para ellos no existían buenas novelas, porque todas eran producto de la imaginación desatada y lujuriosa de sus autores: “Por esto la Iglesia se ve obligada a condenar la mayor parte de las novelas, y los cristianos, y todos los hombres obrarían prudentemente si desconfiasen de todas en general” (5). Según este criterio, incluso las novelas escritas con la intención de defender los principios cristianos debían ser cuidadosamente observadas, “porque si bien hay novelas que no dañan el corazón ni roban el tesoro de la fe, no las hay por inocentes y moralizadoras que parezcan, que no alboroten la imaginación, engendren tedio por los estudios y el trabajo, vuelvan noveleros o novelescos a los lectores” (15). Y si esta explícita censura llegó en fechas tan tardías como los últimos años del siglo XIX, fue porque recién entonces la cúpula del clero encontró resistencias contundentes a su autoridad. El monopolio que la Iglesia había detentado sobre la educación pública había terminado para siempre.

Al censurar las novelas, la cúpula de la Iglesia católica del Ecuador de finales del siglo XIX se estaba resistiendo al progreso de las ideas liberales, que pocos años más tarde reformaron el Estado ecuatoriano para siempre, incidieron en la educación formal y sentimental de gran parte de la población y cambiaron su visión sobre la cultura y la sociedad de forma irremediable.

En este contexto, resulta por lo menos interesante que ciertos ideólogos conservadores acudieran a las nociones de ocio y productividad para censurar la lectura de novelas. La Iglesia se ponía de esta manera del lado de una sociedad civil entregada a la productividad y eficiencia económica, que el ocio literario —representado por la lectura de novelas y el teatro— presuntamente ponía en riesgo. Evidente paradoja: la productividad, que la novela supuestamente lesionaba, fue una de las ideas que sostuvo el desarrollo del incipiente capitalismo agroexportador que iniciaba en aquella época y que facilitó el triunfo de las ideas liberales que los líderes de la Iglesia tanto temían.

Como lo he demostrado, varios de los primeros documentos escritos en el Ecuador sobre las virtudes y defectos de la novela son edictos de censura y documentos políticos y religiosos, lejanos de cualquier análisis o reflexión estética. Esta campaña en contra de la lectura de los llamados *libros perniciosos* demuestra el enorme poder comunicativo que ha dado vida a la ficción literaria, especialmente la novelesca, y también el recelo y desconfianza que ha suscitado entre los sectores sociales más conservadores, y por qué la novela ha sido siempre un territorio de disputas ideológicas y políticas.

La historia de nuestra literatura también se encuentra aquí, en estos repertorios documentales usualmente desestimados por la crítica literaria y la historiografía. Los procesos de validación y censura de instituciones como el Estado o la Iglesia inciden directamente en el modo en que entendemos la literatura.

Para continuar estudiando el legado literario de nuestras comunidades culturales y políticas, podemos volver siempre a los archivos históricos. Allí podemos aprender qué pensaban nuestros antepasados, qué leían, qué comían, cómo se vestían, qué delicias les daban placer y qué venenos les infundían miedo. ❀

## Lista de referencias

- Bonald, Cardinal Louis-Jacques-Maurice [1844]. *Lettre pastorale à l'occasion du carême de 1854, contre les mauvaises lectures*. Francia: Périsse. En J. Blanchon, *Le cardinal de Bonald, archevêque de Lyon: sa vie et ses oeuvres*. París: Bauchu et Cie., 1870.
- Carrión, César Eduardo. 2020. *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/La Caracola Editores.
- Iglesia Católica. Arquidiócesis de Quito (Ecuador). 1886. *Acuerdos del congreso eucarístico ecuatoriano*. Quito: Imprenta del Clero.
- Mateus, Alejandro. 1891. *Lectura de novelas 1*. Quito: Imprenta de las EE. CC.
- Ordóñez, José Ignacio. 1884. *Cuarta carta pastoral*. Quito: Imprenta del Clero.
- . 1886. *Carta pastoral*. Quito: Imprenta del Clero.
- Storchenau, Sigismund. 1820. *Institutiones metaphysicae, Liber III*. Venecia: J. Molinari.
- Taxil, Leo (Gabriel Jogand Pagés). 1888. *Confesiones de un ex-libre pensador*. Traducido por Trinidad Sánchez Santos. México: Imp. Guadalupeana de J. Reyes Velasco.

**El claroscuro de la sordidez  
en *Las cruces sobre el agua***

*The Chiaroscuro of Sordidness in Las cruces sobre el agua*

**VICENTE ROBALINO**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
Quito, Ecuador  
robalino1346@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7176-4759>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.7>

Fecha de recepción: 7 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

En este ensayo se destaca la ficcionalización de la toma de conciencia de las clases populares de Guayaquil, de las primeras décadas del siglo XX, a través de dos ejes: la constatación de la situación de miseria en la que viven y la participación en dos movimientos históricos (la Revolución de Concha y la huelga del 15 de Noviembre de 1922). De esta manera, los personajes de *Las cruces sobre el agua* atraviesan un claroscuro donde subyace la pobreza, las enfermedades y la muerte. El protagonista Alfredo Baldeón se encuentra atrapado entre la disyuntiva de morir de hambre o morir en la guerra. Sin embargo, de este espacio sórdido surge, en cada uno de los personajes, la esperanza de mejorar su situación de vida, a través de su participación en la huelga del 15 de noviembre, esperanza que se ve truncada por la represión y la muerte. De esta épica del horror quedan, en la memoria colectiva, las cruces que flotan sobre el agua.

**PALABRAS CLAVE:** Guayaquil, Joaquín Gallegos Lara, novela, memoria, sordidez, conciencia, sociedad, Revolución de Concha, trabajadores, huelga, 15 de Noviembre de 1922, épica, horror, desencanto.

## ABSTRACT

This essay highlights the fictionalization of the awakening of Guayaquil's popular classes in the first decades of the twentieth century, through two axes: the realization of the situation of misery in which they live and the participation in two historical movements (the Concha Revolution and the strike of November 15, 1922). In this way, the characters of *Las cruces sobre el agua* cross a dark clearing where poverty, illness and death underlie. The protagonist, Alfredo Baldeón, finds himself trapped between the dilemma of starving to death or dying in the war. However, from this sordid space arises, in each of the characters, the hope of improving their life situation, through their participation in the strike of November 15, a hope cut short by repression and death. From this epic of horror remain, in the collective memory, the crosses that float on the water.

**KEYWORDS:** Guayaquil, Joaquín Gallegos Lara, novel, memory, sordidness, conscience, society, Concha Revolution, workers, strike, November 15, 1922, epic, horror, disenchantment.

## LA MEMORIA COLECTIVA

JOAQUÍN GALLEGOS LARA (1909-1947), escritor guayaquileño que perteneció a la generación del Grupo de Guayaquil —grupo que irrumpió en la narrativa ecuatoriana con el realismo social, con el tema del cholo y del montuvio—, publicó su novela *Las cruces sobre el agua* en 1946. Benjamín Carrión (1951) resalta la militancia política de Gallegos Lara y su valentía para sobreponerse a la invalidez física, así como también los méritos de esta novela:

Novela grande y gran novela a la par; tipificación certera y valiente de las clases sociales; poesía surgente de situaciones, paisajes caracteres, y por sobre todo, un gran calor de humanidad. (113-4)

En efecto, en esta novela la memoria colectiva reconstruye la historia desde lo humano; es decir, desde la vida de un grupo social marginal y desde dos momentos de la historia: el levantamiento de Concha (1913-1916) y la masacre de la huelga del 15 de Noviembre de 1922. El trasfondo del primero es la Revolución Liberal (1895-1906) y de la segunda, lo que llama Juan Paz y Miño el surgimiento de “la cuestión social”:

Entre 1895 y 1925 años del origen de la “cuestión social” ecuatoriana, se produjo el desarrollo regional de un incipiente “capitalismo”, prácticamente focalizado en la ciudad de Guayaquil, pues, en conjunto, el país continuaba siendo rural y “precapitalista” [...]. Los primeros brotes “obreristas” aparecieron en Guayaquil, bajo las condiciones del auge agroexportador del cacao y del surgimiento de las primeras manufacturas. Entre 1896 y 1914 se constituyeron por lo menos 25 sociedades de trabajadores, aunque muchas de ellas eran más bien gremios artesanales de “informales”. (2004, 356)

Como afirma Félix Vázquez (2018), “Comprender la memoria pasa por conocer el papel que cumple en las relaciones sociales, cómo se usa en diferentes contextos y espacios de relación y qué prácticas permite realizar” (303). En efecto, en la memoria social del narrador y de los personajes de *Las cruces sobre el agua* subyace un cuestionamiento al pasado histórico, a los años posteriores a la Revolución Liberal (1913-1922). Cuestionamiento que tiene que ver con el estado de miseria en el que se encuentran las clases populares en Guayaquil. A pesar de los grandes cambios que logró la Revolución Liberal. Como afirma el historiador Francisco Huerta Rendón (1967): “El indio Alfaro proporcionó a Quito luz y fuerza eléctrica, el trazado de una urbanización para el futuro, y la construcción del primer mercado de víveres” (280). Además, la discriminación racial subsiste: “El negro es negro para que trabaje y para patearlo; la negra es negra para tumbarla y hacerle un mulato” (Gallegos Lara 1982, 59).

La huelga de obreros del 15 de Noviembre de 1922 se presenta, al mismo tiempo, como un cuestionamiento al poder, representado por José Luis Tamayo y como una esperanza de cambiar las estructuras sociales: “Era demasiada gente. Nunca se había lanzado tanta de golpe a

las calles, Gallinazo suponía que era todo Guayaquil, menos los ricos” (204).

Paralelamente a este cuestionamiento, emerge de esta novela la vida cotidiana. En efecto, la “vida social” es la gran protagonista de la historia, pues esta se hace en el día a día, en medio de las carencias esenciales de los grupos marginados, de las enfermedades, de la insalubridad y de todas las vicisitudes que comparte el vecindario del Astillero. Como afirma Miguel Donoso Pareja (1982) al referirse a esta novela: “es la expresión de una toma de conciencia de clase de los personajes a través de diferentes hechos históricos y sociales, lo que pudiera hacer pensar que se trata de una novela histórica” (13).

### ALFREDO BALDEÓN Y LA REBELIÓN DE CONCHA

Es importante destacar cómo Alfredo Baldeón, el protagonista, se encuentra en una disyuntiva entre morir de hambre o con alguna peste en el vecindario, donde vive con su padre y su madrastra, o ir a la guerra. Alfredo decide lo segundo. Así es como una noche sale, furtivamente, de su vecindario y se embarca en el vapor Cotopaxi, rumbo a Esmeraldas para formar parte de las filas del coronel Carlos Concha. Alfredo poco a poco aprende a manejar el fusil y se acostumbra a convivir con la muerte: “A los combates entró como sin hacer nada. Nada conseguía hacerlo ni fruncir el ceño. Muertos, heridos, disentéricos, escualidos, [...]. Peleando, los negros lo veían ir cara a cara hacia los fognazos, entre los zumbidos silbantes de la dum-dum de los pupos” (Gallegos Lara 1982, 57).

Si bien la razón principal para que Alfredo se haya ido a la guerra es —como ya se indicó— la carencia de trabajo, existen otros motivos que lo llevan a él —un muchacho de quince años— a tomar tal decisión: no desea ni vivir con su madrastra ni estudiar; quiere estar de lado del ejército de Concha porque así no lo harían volver y podría hacerse soldado. El ser soldado también le permitiría “regresar con plata. Además, en su mentalidad adolescente, Alfredo cree que la guerra le daría ‘muchas mujeres’”.

De esta manera se enfrentan, en esta rebelión, el ejército del presidente Plaza con el ejército de Concha (serranos contra costeños). En *Las cruces sobre el agua* se destaca el regionalismo: “—De veras que se ha dejao

mortecina pa los gallinazos. ¡Hemos puesto barata la carne serrana!” (57).

Asimismo, se puede notar que en las clases populares, en este caso representadas por Alfredo, el ir a combatir en el ejército de Concha no surge de una convicción, sino de una necesidad económica, de una aspiración por salir de una situación económico-social asfixiante, a pesar de que no siempre se va a la guerra a ganar sino también a morir, y eso lo sabe Alfredo y todos los jóvenes que, como él, son reclutados, tanto por Concha como por Plaza. Sin embargo, esta conciencia del porqué de la rebelión está en el narrador: “Carlos Concha levantó la rebelión de los negros para vengar a Alfaro” (58) y en la población esmeraldeña que sufre el menoscabo de su propia dignidad, como bien lo afirma este mismo narrador: “Les descueraron las pardas espaldas. [...]. Eran esclavos antes. ¿Y acaso habían dejado de serlo? ¿No los metían al cepo? ¿No los golpeaban hasta matar, si en el puerto se negaban a vender la tagua al precio que a ellos les daba la gana?” (59).

Otro aspecto que esta novela pone de relieve es el de las migraciones internas y externas: Alfredo se ve obligado a ir primero a Esmeraldas, a ganar o perder en la rebelión de Concha; luego al Perú, tras la búsqueda de trabajo; Juan, su padre, viene del Chimborazo para establecerse en Guayaquil:

- ¡Fiera es la costa has de morir allá!
- Hartísimos van y vienen lo que quiera.
- ¿Y la calor? ¿Y el mosco? ¿Y las tercianas?
- ¡Conmigo no han de poder! (54)

Lo mismo sucede con los montuvios —los trabajadores del campo—, quienes se ven obligados a abandonar su familia, su hogar, para emigrar a Guayaquil, donde suponen alcanzar un trabajo y con ello una estabilidad económica.

Alfredo regresa de la rebelión de Concha, después de un año, enfermo de paludismo con el “beri-beri”. En el vecindario es atendido por su madrastra. Al volver se encuentra con la sorpresa de que Juan, su padre, es dueño de una panadería; sin embargo, Alfredo no desea ser panadero sino mecánico, trabajar con su amigo, llamado “Mano de Cabra”.

Es interesante destacar cómo el vecindario no solo es el espacio donde se pone en evidencia la pobreza, la insalubridad, las enfermedades, sino que es el lugar donde nace, crece y se desarrolla la amistad, la soli-

daridad, los juegos y el amor, de ahí que no sea extraño ver cómo en una cancha de tierra, con una pelota de trapo y con dos piedras como arco, “los grandes” juegan al fútbol; mientras que “los chicos”, a la guerra o los encuentros de los enamorados se den ahí.

En una época tan turbulenta como la de la Revolución Liberal y los años posteriores a ella, no es gratuito que los niños jueguen a la guerra. Es que realmente se viven continuos enfrentamientos entre conservadores y liberales y luego entre liberales, como es el caso de la Rebelión de Concha: “El sucesor político de Alfaro fue el general Leonidas Plaza Gutiérrez, quien durante su segundo mandato (1912-1916) apartó a los liberales radicales, ejerciendo como antes un gobierno “moderado”, favorable a los terratenientes serranos, cacaoteros y burguesías, [...]. Pero durante todos los años el régimen debió enfrentar las montoneras radicales conducidas en Esmeraldas por el caudillo Carlos Concha” (Paz y Miño 2004, 355).

Paralelamente a este estado de pobreza que muestra la novela, en el que viven las clases populares, también se ve un Guayaquil que intenta modernizarse con la instalación de fábricas, con la llegada del tranvía y con el entretenimiento más importante del momento, el cine. Así describe el narrador la impresión que producen las imágenes del cine en el espectador: “Negro y blanco, blanco y negro, sacudiéndose las figuras hasta hacer doler los ojos, [...] Chaplin pisó cucarachas (Gallegos Lara 1982, 76).

## **ALFREDO BALDEÓN Y LA HUELGA DEL 15 DE NOVIEMBRE DE 1922**

El otro gran asunto histórico que trata esta novela es la huelga y matanza del 15 de Noviembre de 1922. Sin embargo, no es solo este hecho el que se ficcionaliza sino la toma de conciencia de clase que adoptan sus personajes. Por un lado, Alfredo Baldeón, Leonor, la obrera, novia de Alfredo, Mano de Cabra (mecánico), Margarita, prostituta, Tubo Bajo (aprendiz de chofer), el Sanborondeño (socio panadero de Alfredo), El Pirata (compañero del taller de Alfredo), los obreros, los artesanos; por otro, Alfonso, amigo de Alfredo. Los primeros unidos al espacio del vecindario, el segundo (Alfonso) “un intelectual pequeño burgués”, como lo define Miguel Donoso Pareja (1982). Este mismo crítico, al referirse a Alfredo y a Alfonso, los considera como personajes “en busca de una

conciencia y una identidad” (15). Dicha búsqueda que, como dijimos, aún no se manifiesta plenamente en Alfredo, el muchacho de quince años que forma parte del ejército de Concha, pero adquiere plena madurez cuando este personaje debe experimentar en carne propia las condiciones precarias en las que tiene que trabajar como artesano y obrero: “Los pitos de las fábricas culebrean unos tras otros por el barrio del Astillero. Nunca daban la hora de salida al mismo tiempo” (Gallegos Lara, 221):

—Nos roba un cuarto de hora lo menos.

—Como una hora diaria, contando entrada y salida, mañana y tarde” (88-9).

También se pone de relieve los maltratos que sufren los obreros en las fábricas y los acosos laborales:

Era la única forma de rehuir el asedio del que llamaban el Primero unos calzonazos hijo del gerente, que mataba el tiempo persiguiendo a las obreras.

¡A cuántas no había desgraciado! Después las botaba: en ocasiones hasta preñadas. (115-6)

Al mismo tiempo que los personajes de las clases populares toman conciencia de su papel en la vida social, como protagonistas de la historia, la situación económica se agrava, en cuanto “no hay dinero ni para prender una candela” (190). Nadie puede pagar los arriendos de las covachas: “—Pero allá adentro el arriendo nos come vivos: los dueños de casa son peor que las ratas del muladar” (191). Estas covachas en el invierno tienen unas goteras cada vez más grandes (“goterones”). Alfredo no consigue trabajo ni como mecánico ni como panadero. Mucha gente es echada de su trabajo. Uno de los personajes dice: “—¡Dos noches ya que acuesto a los chicos sin verde asado ni café puro siquiera!”. La desesperación lleva a algunos de los personajes a acudir a sus creencias: “—San Vicente lindo, el mundo se va a acabar” (190).

Esta situación de total desencanto social hace que los gremios se organicen pero también se sientan frustrados y se compare el presente con lo que sucedió en la Revolución Liberal: “Fue la época de los garroteros de Albuquerque, centroamericano que organizó a los trabajadores de Guayaquil para luchar por la Revolución de Alfaro” (193). A pesar de ello, Alfredo expresa su optimismo por la naciente huelga: “era más que una huelga: era que todos se habían vuelto más hombres. ¡Todos, ante la

vida esclava, los salarios ínfimos y el hambre, levantaban la voz y la mano, exigiendo vivir!” (194).

### **ALFREDO BALDEÓN Y LAS CRUCES SOBRE EL AGUA (15 DE NOVIEMBRE DE 1922)**

Como advertimos cuando nos referimos a la participación de Alfredo en la Rebelión de Concha, este personaje —un muchacho de quince años— aún no tenía la conciencia social que le permitiera saber por qué se va a la guerra, pues lo único que lo impulsaba a dejar su familia y marcharse a Esmeraldas era, sobre todo, la extrema necesidad económica; en cambio, en la huelga del 15 de Noviembre de 1922, Alfredo tiene plena conciencia de los acontecimientos y siente la necesidad de participar en ellos, junto con su amigo Alfonso Cortés y los demás vecinos del barrio como Cuero Duro, el Samborondeño, Leonor, la novia de Alfredo, Mosquera “vuelto a hundir su reclamo en la noche de la esclavitud y del hambre. El 15 de noviembre y la lucha de Alfredo quedaban grabados, como la mordedura del hacha en el tronco del guayacán” (238). En efecto, las huellas de la masacre quedan impregnadas en la memoria colectiva. Como afirma Hayden White (2013) “las historias nunca deben ser leídas como signos no ambiguos de los acontecimientos de los que dan cuenta, sino más bien como estructuras simbólicas, metáforas extendidas que “asemejan” los acontecimientos relatados en ellas” (125; el entrecomillado es del autor). White nos invita a leer la historia de manera similar a cómo se lee la ficción, es decir, reconociendo su reconfiguración figurativa: su sistema topológico. En este sentido, *Las cruces sobre el agua* es una metaforización sobre la miseria, la insalubridad, la enfermedad y el horror de una masacre, como fue la del 15 de Noviembre de 1922, que costó centenares de vidas: “pues la multitud era un cielo tempestuoso, cargada de anhelo, de lucha y peligro: por la debilidad de la tendencia independiente y la demagogia de los provocadores” (200).

En el barrio donde vive Alfredo, la pobreza, la insalubridad y las enfermedades se encuentran indisolublemente unidas: “Al anochecer, al alejarse las carretas, estallaba la lucha por la basura recién volcada, que traía más vida. La quemazón alumbraba azufrada, electrizada rojiza. Los chanchos, arqueando el lomo, gruñendo, peleaban a mordiscos con los

perros” (191). En este ambiente insalubre proliferan las pestes: “¡Hay cincuenta casos de peste! ¡Aquí dicen que Guayaquil es la perla del Pacífico; los extranjeros la llaman el hueco pestífero del Pacífico!” (34). Precisamente de este “hueco pestífero” emerge la rebelión del 15 de Noviembre. Tanto Alfredo como Alfonso han aprendido a identificarse con la causa de las clases populares de distintas maneras. Alfredo, en la vida cotidiana: “Alfredo creía que lo urgente era combatir el hambre ya. Adivinaba que la fuerza del pueblo podía y tenía que aspirar a más” (200). Mientras que Alfonso, recoge esa enseñanza de uno de los más grandes ideólogos del liberalismo, Juan Montalvo: “Las palabras pueblo y libertad las aprendió en los libros de Montalvo que le legó el abuelo, en quien veía un lector de ellos y un rompedor de la montaña brava” (199). Tanto Alfredo como Alfonso luchan juntos, animados por una misma convicción: la defensa de sus derechos como trabajadores y, sobre todo, como seres humanos.

En esta novela también se narra la organización sindical, en la que destaca la participación de la mujer: “Las mujeres, recogiendo las faldas, empujaban con los puños, buscando sitio en las primeras filas” (204), los desencantos que surgen en su interior (“las traiciones”) y los enfrentamientos entre el pueblo y las fuerzas militares del gobierno; para ello utiliza la sinécdoque como figura retórica que nos permite escuchar el resonar de las botas: “Los centenares de botas golpearon, marcando el paso. En la esquina los distintos grupos se separaron a sus rumbos asignados” (207). Al pueblo también se lo representa con la misma figura (la sinécdoque), para escuchar el jadear de la multitud: “Trescientos desarraigados jadeantes de rostros de ladrillo y actitudes de perros apaleados, a treinta pasos recibieron la descarga” (208).

Gradualmente, este enfrentamiento se convierte en una épica del horror hasta llegar a la carnicería humana comparable, metafóricamente, con el faenar del “Matadero: Hedía al vaho crudo de las matanceras en el momento en que se saca el tripaje a las reses. En toda la anchura del pavimento, yacen cien, trescientos, quién sabe cuántos muertos y heridos, cuyos andrajos ensangrentados parecían humear en el aire pesado” (211). Miguel Donoso (1982) reafirma la magnitud de esta matanza cuando señala: “Se trataba, pues, de un proletariado de servicios que, sin embargo, asumió el control de la ciudad. La represión directa estuvo a cargo de los batallones Marañón y Vencedores n.º 1, el escuadrón “Cazadores de Los Ríos”, “los zapadores y la policía. Fueron asesinados más de dos mil tra-

bajadores” (11). Este mismo autor destaca la representación simbólica de *Las cruces sobre el agua* (8-9), pues permanecen en la memoria colectiva las cruces que flotan en el agua en representación metonímica de los cuerpos que fueron abiertos para que no flotarán:

Entonces, Alfonso reparó en la extraña coincidencia: ese día era 15 de Noviembre.

— ¿Quién las pone?

— No se sabe: alguien se acuerda.

— ¿Las ponen siempre?

— Todos los años, hasta hoy ni uno han faltado.

Las ligeras hondas hacían cabecear bajo la lluvia, las cruces negras, destacándose contra la lejanía del puerto. (Gallegos Lara 1982, 246)

## CONCLUSIONES

1. La historia en esta novela se construye como un conjunto de acciones diarias tras la búsqueda de la creación de una conciencia social en cada uno de los personajes y como un cuestionamiento al pasado.
2. La conciencia social no se revela de manera espontánea o casual, sino que va surgiendo en la medida en que cada uno de los personajes se enfrenta con la vida cotidiana.
3. Esta novela muestra cómo la Revolución Liberal si bien logró grandes transformaciones “jurídico-sociales y las reformas sociales” como la enseñanza laica y obligatoria, la supresión de conventos, la construcción del ferrocarril que uniría la Sierra con la Costa (Juan Paz y Miño 2004, 352), no consiguió abolir la hacienda ni erradicar las desigualdades sociales.
3. La época en la que se sitúa la novela (1913-1922) es la de la división entre el liberalismo radical y el liberalismo “moderado” y el apareamiento de las protestas sociales, la organización sindical, protestas que culminan con la huelga y matanza del 15 de Noviembre de 1922.
4. Que tanto la historia como la ficción comparten el uso figurativo del lenguaje. Así lo expresa Hayden White (2003): “una narrativa histórica no es solo una *reproducción* de los acontecimientos registrados en ella, sino también un *complejo de símbolos* que nos señala

direcciones para encontrar un ícono de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria” (20). Por lo tanto, en la novela *Las cruces sobre el agua* se puede percibir cómo la historia se incorpora a la ficción a través de la composición literaria: la organización del discurso (el tiempo, el espacio), la interpretación de los hechos históricos y la incorporación del habla de las clases populares de Guayaquil, de las primeras décadas del siglo XX.

5. El tiempo del discurso se fragmenta en escenas que anticipan o retardan las acciones. El espacio formado, básicamente, por el vecindario permite vislumbrar el claroscuro de la sordidez: la peste que persigue a los más débiles; el hambre que se apodera de las covachas, el lodo, la basura que se disputan los perros anémicos del vecindario, el invierno que se cierne sobre los techos precarios y las cruces que se escabullen en el agua, pero que permanecen en la memoria colectiva.
6. Sin embargo, el espacio del vecindario no solo es necesidad y dolor, sino que allí también habitan la solidaridad, los juegos, el amor. ❀

### Lista de referencias

- Carrión, Benjamín. 1951. *El nuevo relato ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Donoso Pareja, Miguel. 1982. “Prólogo”. En Joaquín Gallegos Lara, *Obras escogidas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1982. *Obras escogidas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Huerta Rendón, Francisco. 1967. *Historia del Ecuador*. Guayaquil: Ariel.
- Paz y Miño, Juan. 2004. “Independencia y República. Siglos XIX y XX”. En *Enciclopedia Ecuador a su alcance*, coordinado por Javier Ponce. Bogotá: Espasa / Siglo XXI Editores / Planeta.
- Vázquez, Félix. 2018. “Memoria social”. En *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa.
- White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.



## **Relaciones afortunadas y descubrimientos siniestros: en torno a la descendencia francesa de Juan Montalvo**

*Fortunate Relationships and Sinister Discoveries:  
On the French Descent of Juan Montalvo*

**JUAN SALVADOR VELECELA CHACÓN**

École Normale Supérieure

París, Francia

juan.salvador.velecela@ens.psl.eu

<https://orcid.org/0009-0006-2786-3860>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.8>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

A través de la figura de Jean Contoux, hijo parisino de Juan Montalvo, este artículo sigue la trayectoria de ecuatorianos de renombre, como los diplomáticos Víctor Manuel Rendón, los hermanos José y Miguel Seminario y Enrique Dorn y de Alsúa que, en su momento, se encontraron vinculados con la historia cultural o política francesa.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Juan Montalvo, Francia, antisemitismo, Affaire Stavisky, Segunda Guerra Mundial.

## ABSTRACT

Through the figure of Jean Contoux, the Parisian son of Juan Montalvo, this article traces the career of renowned Ecuadorians, such as the diplomats Víctor Manuel Rendón, the brothers José and Miguel Seminario, and Enrique Dorn y de Alsúa, who, in their time, were linked to French cultural or political history.

KEYWORDS: Ecuador, Juan Montalvo, France, Antisemitism, Affaire Stavisky, Second World War.

*Dead scandals form good subjects for dissection.*

Lord Byron

EN *HISTOIRE DU surréalisme sous l'Occupation*, Michel Fauré (1982) relata las acciones del grupo surrealista la Main à plume —Léo Malet, André Stil, Marc Patin— contra los escritores franceses acusados de colaborar con la prensa afín al régimen de Vichy y, en particular, con el periódico de extrema derecha *L'Appel*—que había acogido en sus páginas a poetas como Jean Follain o Léon-Paul Fargue—. Para ilustrar la línea ideológica de dicho semanario, Michel Fauré transcribe un artículo publicado el 7 de enero de 1943 por Jean Contoux (1943a), periodista de *L'Appel* (“Un nouveau statut des Juifs”):

A partir de ahora, todos los judíos, incluidos los nacidos en Francia, tendrán que indicar su raza en sus documentos de identidad y de alimentación.

Así sabremos con quién estamos tratando.

Quien obtuvo estas medidas, el Sr. Darquier de Pellepoix, Comisario General de Asuntos Judíos, no pierde la esperanza de obtener otras medidas más sólidas y eficaces para la purificación y la protección de la raza francesa (2).<sup>1</sup>

---

1. Salvo algunas excepciones debidamente referidas, todas las traducciones al español se encuentran bajo nuestra responsabilidad.

No fueron muchas las investigaciones que nos permitieron comprender que el autor de esas líneas, Jean Contoux (17-10-1886/8-12-1969), no era sino el último hijo de Juan Montalvo, nacido en París pocos años antes de la muerte del escritor, durante su relación con Augustine Contoux (Garnat, 1858-París, 1950), un hecho parcialmente revelado por A. Darío Lara (1983). Ha sido, pues, el contraste entre los valores humanistas del padre y la aparente intolerancia del hijo lo que nos ha llevado a indagar en esa faceta oculta de *ese otro Montalvo*, por medio del cual nos acercaremos al destino de otros ecuatorianos —hoy en su mayoría olvidados— que, en su momento, estuvieron estrechamente vinculados a la vida política y cultural francesa.

## JEAN CONTOUX, UN DESCUBRIMIENTO A LA SORDINA

Los primeros acercamientos entre Jean Contoux y Darío Lara tuvieron lugar en septiembre de 1963 por medio de uno de los sobrinos del primero: Robert Simard (hijo de Suzanne Contoux, nacida en 1895 de Augustine Contoux y de un padre distinto de Montalvo, fallecido seis años antes). Buscando estampillas de una serie dedicada al autor de los *Capítulos*—que él creía ser su abuelo—, Simard se había acercado al encargado de asuntos culturales de la embajada de Venezuela, Guillermo Pardo de Leygonier, que ocupaba accesoriamente un puesto en el mercado filatelista de los Campos Elíseos. Persuadido de la importancia del asunto, Pardo de Leygonier no tardó en dirigirlo a Darío Lara, entonces embajador de Ecuador en Francia, quien estableció rápidamente el primer contacto de una relación —esencialmente epistolar— que duraría hasta la muerte de Contoux en 1969. Sus recuerdos, recopilados en *Montalvo en París*, son ricos en detalles y refieren, entre otros elementos importantes, que la última descendiente francesa del escritor fue Évelyne Contoux —hija única de Contoux—, hasta su muerte sin parientes en 1979.

Según ha referido Lara en una nota de *El Comercio* publicada el 20 de octubre de 1963 (“Un hijo de Juan Montalvo vive actualmente en Francia”), el parecido de Jean Contoux con su padre era —a ojos de Robert Simard— realmente prodigioso:

Contemplando una fotografía de Juan Montalvo, Robert Simard reconoce maravillado la enorme semejanza con su tío Jean, cuando joven [...]. Pero lo más sensacional, lo más interesante que me refiere Robert

Simard relativo a su tío Jean Contoux es la extraordinaria paridad de destino, en mucho semejante a la de su ilustre padre. Como él ha sido escritor, periodista, jefe de redacción de varios periódicos. Consagrado a la política, si no ha conocido el exilio, como Juan Montalvo, cinco años ha estado prisionero por defender sus ideas. (Lara 1963, 3)

Tal paralelismo no está libre de imprecisiones, ya que, si Jean Contoux libró batallas periodísticas y políticas en momentos cruciales de la vida política francesa, estas últimas podrían entrar en contradicción con las ideas defendidas por su padre. Entre los diarios citados por Lara para dar cuenta de la carrera periodística de Contoux se encuentran títulos de prensa deportiva —*Le Vélo* (1892-1904), donde comenzó su labor, antes de trabajar para *Le Muscle* (1927-1928)— e incluso de prensa femenina —*Ève, journal féminin illustré* (1920-1954), *Minerva, le grand illustré féminin que toute femme intelligente doit lire* (1925-1938)—. No hay huella, sin embargo, de periódicos militantes donde Contoux hubiera podido entablar un combate político de cualquier índole.

A decir verdad —y para restituir una verdad demasiado oculta, que no figura de ningún modo en los periódicos citados, pues remiten todos al comienzo de la carrera periodística de Contoux—, la implicación política de este hijo de Montalvo comenzó en 1928, con una postulación a la dirección del Sindicato Francés de Periodistas y una candidatura a las elecciones legislativas de ese año. Aunque fracasó en cada uno de estos intentos —no alcanzó el cargo sindical por un centenar de votos— y perdió la investidura parlamentaria frente al candidato saliente (*Syndicat national des journalistes* 1918, 1), ambos son representativos de un deseo de implicación en la vida pública que tomó forma a finales de los años veinte, en un contexto de extremismo creciente. Da cuenta de ello un artículo del diario *La Croix* publicado el 11 de agosto de 1928 (“Élection législative dans la 2<sup>e</sup> circonscription de St-Denis”):

Ante la anulación por la Cámara de Diputados de las operaciones electorales del 29 de abril en la 2.<sup>a</sup> circunscripción de Saint-Denis (cantón de Noisy-le-Sec), se celebrarán nuevas elecciones legislativas a principios de octubre en esta misma circunscripción.

Parece que el “camarada” Clamamus, diputado saliente y alcalde de Bobigny, no estará representado por el partido comunista, el cual preferiría al profesor Pons, destituido por propaganda antimilitarista.

Tenemos entendido que nuestro colega el Sr. Jean Contoux será el candidato de los Republicanos Nacionales.

Residente en la circunscripción desde hace varios años, el Sr. Jean

Contoux es un militante dedicado y activo que siempre ha luchado contra los partidos revolucionarios. (*La Croix* 1928, 2)

El Grupo Republicano Nacionalista Francés, fundado en 1902 en oposición al Bloque de izquierdas (1902-1905), se distinguió por su afinidad con la extrema derecha y el antisemitismo, atizado en aquellas épocas por el *affaire* Dreyfus. No es absurdo imaginar, en efecto, que la militancia política de Contoux, fundamentada sobre bases antiguas —como lo señala él mismo en una carta a Darío Lara del 29 de septiembre de 1964—, tuviera su origen en los meandros del *affaire* Dreyfus, desde la condena del capitán en 1894 hasta su sobreseimiento en 1906 (cuando el hijo de Montalvo tenía 20 años):

Aplazado y luego eximido del servicio militar por “endocarditis crónica”, llegué a la mayoría [de edad] y comencé a interesarme por la política. En verdad me interesaba desde hace mucho tiempo, pues cuando estaba en el colegio, y luego en la Facultad, la agitación antisemita estaba en su apogeo en París y la juventud de las Escuelas participaba activamente en ella. En 1908, residente en las afueras de París y como había trabado relaciones, fundé un Comité local de la Acción Liberal Popular, cuyo programa correspondía a mis ideas. Era un gran partido, cuyos dirigentes eran el señor Jacques Piou y el conde Albert de Mun, y que tenía una muy importante representación parlamentaria. Más tarde, llegué a ser miembro de su comité directivo (Lara 1983, 247; Lara Brozzesi 1995, 133).<sup>2</sup>

Jacques Piou y Albert de Mun, los dirigentes del partido de Acción Liberal Popular eran adeptos del monarquismo y organizaron la principal fuerza de oposición al Bloque de izquierdas en un período caracterizado por intensos debates sociales, como la separación de la Iglesia y el Estado en 1905, capaces de polarizar la opinión pública. Pero el partido de Acción Liberal Popular no alcanzó dicho lugar en el parlamento sino hasta después de 1902, luego de que los dos dirigentes obtuvieran la adhesión del Grupo Parlamentario Antijudío de Édouard Drumont, constituido por más de treinta diputados. De modo que la joven militancia de Contoux contenía en sí el germen del panfletista en que se convertiría a finales de los años treinta, cuando su experiencia como periodista le permitiría redactar artículos de opinión e impulsar agresivas campañas de prensa.

---

2. Todas las cartas citadas de la correspondencia entre A. Darío Lara y J. Contoux han sido traducidas por Lara Brozzesi (1995).

Varias décadas después, el compromiso político de Contoux seguía siendo, efectivamente, el mismo. Y lo ejercía a través de una militancia doble, claramente identificada por el periódico *Comœdia* con motivo de las elecciones legislativas de ese año, cuando Contoux fue nuevamente candidato contra el representante del Partido Comunista Francés (“Jean Contoux, jefe de redacción de *Le Pays*, se enfrenta en Montreuil a su colega de *L’Humanité*, Daniel Renoult”), en un artículo publicado el 30 de abril de 1932 y titulado “Nunca tantos escritores y periodistas habían aspirado a ser diputados”:

Existen, sin duda, muchas similitudes entre la política y el periodismo. Ambos van de la mano. Se mezclan y se entrecruzan, a veces hasta confundirse... [...] A fuerza de comentar los debates, de vivir en esa atmósfera tan especial del Palacio Borbón, donde la fiebre es contagiosa...; a fuerza de enardecer con “papeles” halagadores o amargos el celo de los partidos, de epilogar sobre los escrutinios, de prever y de predecir las crisis ministeriales, aunque solo sea para resolverlas prematuramente sin preocuparse por lo que realmente sucederá, y de desempeñar en la húmeda penumbra de las Cuatro Columnas el doble papel de árbitro y adivino, muchos periodistas ambicionan este año pasar de los bastidores al escenario, que es en este caso un estrado. (*Comœdia* 1932, 1)

Como en 1928, cuando aspiraba simultáneamente a un puesto parlamentario y a otro sindical, la conjunción del periodismo y de la política caracterizaba definitivamente la militancia de Contoux. Y aunque la proximidad entre esas dos secciones de la vida pública fuera claramente mayor en años de entreguerras —así como lo señalaba *Comœdia* en su artículo—, quienes, como él, radicalizaron su combate hasta colaborar activamente con las fuerzas de ocupación nazi durante el régimen de Vichy (1940-1944) fueron relativamente menos numerosos.

Poco menos de una década después de representar a la derecha nacionalista en las elecciones legislativas de 1928 y 1932, Jean Contoux estuvo afiliado a la Liga Francesa de Depuración, Cooperación Social y Colaboración Europea, fundada por Pierre Costantini tras la derrota francesa de 1940 ante la Alemania de Hitler. De hecho, el periódico *L’Appel* —que hemos mencionado al comienzo de estas páginas— no era sino el órgano de difusión de la Liga y, como tal, hizo parte de los periódicos de extrema derecha en los que Louis-Ferdinand Céline publicó sus panfletos antisemitas —junto con *La Gerbe*, *Je suis partout* y *Au pilori*—. El último hijo de Montalvo compartía, de hecho, con el autor del *Voyage* las mis-

mas aspiraciones antisemitas, expuestas por este último en un artículo de *L'Appel* (“Qui détient le pouvoir”) con fecha del 9 abril de 1942:

A decir verdad, el asunto judío en Francia me repugna enormemente. [...] ¡Ya ni siquiera deberíamos hablar de la cuestión judía! ¡Lo que importa es la cuestión aria!  
“Antisemita” quiere decir asqueroso y repugnante. Yo quisiera ser un ario de honor. (Céline 1942, 1)

En el mismo semanario —fechado esta vez el 25 de febrero de 1943— Contoux se alegraba de las medidas previstas por el comisario general de asuntos judíos, Louis Darquier de Pellepoix, y proponía otras, en complemento, para “revolver la cuestión judía”.

Sin duda algunos lectores me reprocharán que repita siempre lo mismo. Tengo que hacerlo, por desgracia, ¡porque siempre es lo mismo! Y no es culpa mía.

Así pues, la cuestión judía, la eterna cuestión judía, no se ha resuelto, a pesar de medidas a nuestro parecer fragmentarias e inadecuadas que ya han sido adoptadas bajo la presión de las circunstancias. Y tenemos motivos para temer que esta cuestión no será resuelta pronto.

Sigue habiendo judíos —como lo decimos y lo demostramos cada semana— en funciones y puestos de trabajo que ya no tendrían ocupar. Los judíos, ya sea por sí mismos o a través de intermediarios, siguen siendo influyentes.

Así que debemos acabar con ellos, de una forma u otra. Hay que neutralizarlos y apartarlos definitivamente de la comunidad francesa, a la que son totalmente ajenos ya que no pueden asimilarse.

Darquier de Pellepoix, comisario general de asuntos judíos, ha hecho lo que ha estado a su alcance. Hace lo que puede pero, como quien dice, hace muy poco...

Según las declaraciones que acaba de dar a uno de nuestros colegas, solo hay tres maneras de conjurar el peligro judío: la masacre, la expulsión y la separación.

Darquier de Pellepoix, a quien hemos visto más categórico en otras ocasiones, descarta de entrada la primera para no dar a los judíos la aureola del martirio.

En cuanto a la expulsión, estamos de acuerdo con él. Por el momento es imposible y lo seguirá siendo hasta que el problema sea resuelto a escala mundial.

Lo que queda es la separación, a la cual Darquier de Pellepoix dedica sus esfuerzos. Consiste en eliminar el poder económico judío y prohibir que los judíos ocupen cargos públicos, lo que pensábamos que ya se había hecho.

Por nuestra parte, contemplamos un cuarto medio, defendido incansablemente por Pierre Costantini: reunir a todos los judíos, sin excepción, hombres, mujeres y niños, en campos donde vivan entre ellos y trabajen para mantenerse.

Reconstruir, en definitiva, los guetos. Pero fuera de las ciudades y lo más lejos posible de ellas.

De modo que sería su regreso a la tierra. (Contoux 1943b, 2)

En octubre de 1941, Jean Contoux encabezó una campaña de prensa intitulada “Hay bronce por reciclar” para que el gobierno refundiera varias “obras de arte, o supuestas obras de arte, muchas de las cuales afean las plazas, calles y jardines de la mayoría de las prefecturas, subprefecturas y capitales cantonales de Francia”. La lista propuesta por Contoux —que, enfatizando en la línea ideológica nacida con el régimen de Vichy, se ensañaba contra los símbolos republicanos— incluía la estatua alegórica de la República que, “en la plaza del mismo nombre, sigue siendo un recuerdo del régimen nacido de la derrota» y se extendía hasta Rousseau, «el triste autor del Contrato Social» (Contoux 1941a, 5). Tres meses después de comenzada su campaña, el 4 de diciembre de 1941, *L'Appel* (“Encore une victoire de *l'Appel*”) se felicitaba por los resultados obtenidos en la Porte des Ternes, situada al oeste de París:

Hace unas semanas, en un artículo titulado ¡»Hay bronce por reciclar!, nuestro colega J. Contoux pedía que se retiraran los horrores sembrados en nuestras plazas públicas. Por fin se ha tomado la medida necesaria, y el famoso (sic) “Ballon des Ternes” bajará por fin de su pedestal. Pero, ¿para cuándo el “Gambetta” en las Tullerías? (Contoux 1941b, 3)

Dicho monumento, diseñado por Auguste Bartholdi —el escultor de la Estatua de la Libertad—, fue fundido efectivamente en 1941 bajo la presión del equipo de prensa de Contoux. Conmemoraba uno de los episodios más emblemáticos de la guerra franco-prusiana, durante el cual el ministro del interior Léon Gambetta (1838-1882) despegó de París a bordo de un globo aerostático hacia la ciudad de Tours para eludir el asedio impuesto por los prusianos. A finales de los años sesenta, Raymond Queneau recordaría el destino de esta estatua en un poema de *Courir les rues* (“Genèse XXXII, 24”):

Le combat de Jacob avec l'ange est un mystère fascinant  
on le voit peint par Delacroix sur un mur de l'église Saint-Sulpice

patrie du premier télégraphe  
 inventé par Chappe  
 dont la statue-carrefour Raspail-Saint-Germain  
 fut capturée par les Germains  
 qui l'envoyèrent à la fonte  
 comme le Ballon des Ternes  
 avec son pigeon collé par un bout de l'aile  
 ce qui est difficilement pardonnable. (1967, 64)

Al consumarse la liberación de París frente a las fuerzas de ocupación alemanas a finales de agosto de 1944, el semanario *L'Appel* fue clausurado y Pierre Costantini, su fundador, condenado a 15 años de prisión. Pero a diferencia de Costantini, que había huido tan pronto supo del desembarco estadounidense en Normandía (Lambert y Le Marec 1993, 122), Contoux fue arrestado a las pocas semanas de terminados los últimos combates, como lo refiere la edición del 13 de octubre de 1944 del diario *Le Figaro* (“Les arrestations et l'épuration”):

Fueron detenidos ayer los Sres. Cayla, antiguo Gobernador General de Madagascar; Guy Zuccarelli, redactor en jefe de *Les Nouveaux Temps*; Bois Cormon d'Ollivier André, de *Le Pilon*; Jean-Baptiste Frezoule, de *La Semaine à Paris*; Jean Contoux, de *L'Appel*; Yves de Ladger, director de la unidad técnica de Châtillon de la Société Nationale de Constructions Aéronautiques du Sud-Ouest [...].

En el Ministerio del Interior se ha creado una Comisión consultiva encargada de dar asesoramiento en materia de purga administrativa en Francia metropolitana.

Estará compuesta por dieciséis miembros, ocho de ellos nombrados por el Consejo Nacional de la Resistencia y ocho más nombrados por el ministro entre funcionarios o agentes que fueron efectivamente miembros de la Resistencia. (*Le Figaro* 1944, 2)

Al término de su juicio, que tuvo lugar el 25 de abril de 1945, Jean Contoux fue declarado culpable de la publicación de diecisiete artículos de propaganda y condenado a cinco años de trabajos forzados. Inició el cumplimiento de su condena en la central penitenciaria de Poissy, antes de ser transferido a la penitenciaría de Saint-Martin de Ré, ubicada en la isla del mismo nombre, en compañía de experiodistas como Henri Béraud y Robert de Beauplan, a inicios de enero de 1947. El diario manuscrito de este último nos ha permitido corroborar tales informaciones, que un ligero desliz en cuanto al nombre de Contoux no podría deslegitimar:

Por fin llegó el día de nuestra partida. Era el lunes 6 de enero. Éramos dieciséis en nuestro destacamento. Era un grupo selecto. Mis compañeros eran Henri Béraud, Stéphane Lauzanne, Henri Clerc, Charles Tardieux, Pichard du Page, Henri Contoux [sic] de *L'Appel*, dos pintores, uno italiano, el otro letón, y el fabricante de productos farmacéuticos Tétard, al que estaba encadenado (De Beauplan, s. f.).<sup>3</sup>

Se debe recalcar que la prisión de Poissy albergaba tanto a presos comunes como a detenidos políticos en condiciones particularmente difíciles, pues vivían en un hacinamiento que se había vuelto insoportable, aun para la administración. Frente a esta situación, el director general de la administración penitenciaria, Paul Amor, decidió trasladar a los presos políticos de más de sesenta años. Jean Contoux, que cumpliría 61 años en 1947, pudo acogerse a las nuevas condiciones de encarcelamiento, descritas por Jean Butin en su biografía del también compañero de presidio de Contoux, Henri Béraud:

En la ciudadela construida por Vauban, convertida en centro penitenciario (donde estuvieron encarcelados Mirabeau, Henri Rochefort y Louise Michel), los condenados a trabajos forzados esperaban su traslado a Cayena, antes de la guerra, con el famoso grito de "*Merde à Vauban!*" Sin embargo, desde 1942, solo se encierra allí a los condenados a relegación. El cercano cuartel de Thouras, construido también bajo Luis XIV, había de servir de prisión para Béraud y sus compañeros. Pero comparado con Fresnes y sobre todo con Poissy, Saint-Martin iba a ser para ellos una prisión de oro. Era un edificio grande, situado al borde de la sombreada carretera que conducía al pueblo y daba al sur por sobre un páramo de matorrales que se extendía hasta el océano. Constaba de tres edificios de dos plantas: los dormitorios de los reclusos estaban en el segundo piso, con unas veinte camas y dos grandes ventanas por las que entraba mucha luz. No había rejas y una simple red de alambre de espino rodeaba los edificios. Pero se habían conservado las torres de vigilancia instaladas por los alemanes (que habían ocupado la isla hasta abril del 45) y, día y noche, los oficiales del CRS estaban de guardia para disuadir cualquier intento de fuga. (Butin 2001, 276-7)

Tenemos razones para creer que fue allí donde Contoux terminó su condena en 1950. Sin embargo, no hemos podido encontrar ningún otro rastro de su paradero entre su traslado a la penitenciaría de Saint-Martin

---

3. *L'aventure commence à 60 ans*, manuscrito inédito de las memorias de Robert de Beauplan. Agradecemos infinitamente al Sr. Jean-Paul Perrin por habernos comunicado estas líneas.

de Ré y su encuentro con Darío Lara a principios de los años sesenta. Lo que sí podemos subrayar es que la inquebrantable discreción del embajador ha ocasionado más de una situación incómoda que, bajo la apariencia de un reproche, aflora en ciertas circunstancias, evidenciando el malentendido. Tal es el caso de Jorge Jácome (2007, 19), director de la Casa de Montalvo entre 1989 y 1998, quien ha lamentado en sus libros los infructuosos intentos de Darío Lara para hacer que el Ecuador reconociera su deuda —o lo que él estimaba tal— hacia el hijo parisino de Montalvo:

Ahora que la acción conjunta del Ministerio de Educación y del Municipio de Ambato ha hecho posible la edición de los volúmenes de *Montalvo en París* y conocemos todos los detalles de los últimos días del *Cosmopolita* y del fiasco que resultó la invitación al Ecuador al que fuera su vástago, es del caso reflexionar sobre este hecho vergonzoso, para todos los ecuatorianos en general, pero de manera particular para los ambateños y qué decir de quienes se proclaman “montalvinos”. (19)

La idea de llevar a Ambato al último hijo de Montalvo se acompañaba de otra, destinada a “obtener del Gobierno del Ecuador un nombramiento honorífico para Jean Contoux Montalvo, en la ciudad de Cannes y alguna pequeña pensión que le permita vivir sus últimos días con holgura” (22). Como el primero, este segundo intento fracasó —seguramente por falta de recursos, aunque no se pueden descartar sospechas acerca de Contoux—, suscitando amargos comentarios de Jácome:

Todo el entusiasmo, las gestiones, los ofrecimientos y la misma invitación quedó en el olvido y pese a las múltiples gestiones que hicieron desde Francia, nunca hubo, dice el Dr. Lara, una explicación, menos una excusa. El 12 de enero de 1965, Jean Contoux Montalvo escribiría a Darío Lara desengañado, el tiempo de las ilusiones había terminado, y le aconsejaba no insistir en la invitación.

No es difícil imaginar que el anciano hijo de *El Cosmopolita*, después de toda una vida de olvido que se parece al ostracismo en el que vivió su padre, había creído por unos días que una lucecita de esperanza y gratitud se había encendido para alumbrar los últimos años de su existencia (23).

En este punto —y para acabar con un paralelismo abusivo—, nos gustaría sacar a relucir las palabras de Juan Montalvo (1923) en *El Cosmopolita* acerca de quienes hicieron mal uso el periodismo y la imprenta:

Los que por medio de la imprenta procuran desviar de la verdad a sus semejantes y tiran a corromperlos, esos son los cismáticos y herejes, a quienes en justicia se debía levantar autos de fe. Si su inventor hubiera sospechado el uso que algunos hombres de fea naturaleza habían de hacer de ella, habría desbaratado su máquina; la imprenta debe ser, y es en las naciones pulidas, una tribuna sagrada: el escritor el sacerdote, el género humano, el auditorio, el mundo, el santuario. Prudente, comedido, avisado, he aquí los dotes del escritor que se propone mantener en su punto los derechos, abogar por la libertad y difundir las luces civilizadoras. Al periodista que pone en cuentos la concordia de dos naciones, por aquel mal mirado entono y provocador orgullo con que a las primeras trata gravísimos asuntos, debe su Gobierno, si no le castiga, amonestarle cuando menos. (214-5)

Jean Contoux falleció en Cannes el 8 de diciembre de 1969 con cierta precariedad —ya jubilado, escribía en una carta a Lara fechada el 14 de octubre de 1963, desempeñaba “funciones de secretario mecanógrafo auxiliar de contabilidad y cajero” (Lara 1983, 164; Lara Brozzesi 1995, 118) en una empresa de construcción—, llevándose consigo el recuerdo de la sociabilidad ecuatoriana alrededor de Montalvo en París. Convocar dicha memoria será nuestro propósito en lo sucesivo.

## **ENTRE ECUADOR Y FRANCIA: VÍCTOR MANUEL RENDÓN**

La muerte de Juan Montalvo en 1889 dejó a Augustine Contoux y su hijo —de apenas dos años y medio— en un desamparo que no tardó en movilizar al círculo de amigos del escritor. En su carta a Lara del 22 de octubre de 1963, Jean Contoux menciona, por ejemplo, las atenciones de Rosario Zaldumbide —madre de Gonzalo Zaldumbide—, quien, recuerda, “frecuentaba la casa de mis padres y [...] me guardó en su casa durante los últimos días de mi padre y durante las exequias celebradas en la iglesia San Francisco de Sales, en donde permaneció el ataúd esperando ser trasladado al Ecuador” (Lara 1983, 171; Lara Brozzesi 1995, 119-20). O su cercanía con Víctor Manuel Rendón, “a quien iba a verle en su casa de la Plaza Malesherbes, casi todas las semanas”. En una de sus últimas cartas a Lara, con fecha del 29 de septiembre de 1964, el recuerdo de muchos otros permanecía intacto en su memoria:

Durante mucho tiempo, sus amigos y las personalidades que residían en París o de paso, ayudaron a mi madre: señor M. Rendón, Ministro Plenipotenciario y Enviado Extraordinario en Francia; el señor Carlos Winter, Cónsul General; su sucesor, el señor Ángel Miguel Carbo; los señores Hermanos Seminario, banqueros, me recibían regularmente y me remitían pequeñas cantidades de dinero para mi madre a fin de participar en los gastos de mis estudios y de mi mantenimiento. (Lara 1983, 244; Lara Brozsesi 1995, 131)

De ellos, el más conocido es Víctor Manuel Rendón, nacido en Guayaquil en 1859 y fallecido en la misma ciudad en 1940 tras una brillante carrera como diplomático: primero como agregado de legación en Francia e Inglaterra (1885-1890) y luego como ministro plenipotenciario en Francia y España (1903-1914). Su familia se había trasladado a París durante el régimen de García Moreno, en 1871, de modo que la educación recibida en esa ciudad favoreció el desarrollo de una temprana sensibilidad literaria. Así pues, dirigió en 1892 la publicación de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* en Besanzón y publicó, a partir de 1904, una docena de obras en francés y en español —hoy prácticamente olvidadas—, entre las cuales destacan una traducción francesa de los poemas de J. J. de Olmedo (Rendón 1904) y una novela que obtuvo el Prix de la langue-française (un antiguo premio literario concedido a los autores francófonos residentes fuera de Francia) en 1933.<sup>4</sup>

Esta novela —*Lorenzo Cilda*—<sup>5</sup> que, en palabras de César Arroyo, narra “el conflicto que todos los que hemos vivido en Europa largos años no podemos dejar de sentir” (1930, 9), fue sin duda para Rendón una suerte de remedio a su mal: escrita originalmente en francés, pero publicada primero en español, la novela fue bien recibida tanto en Ecuador —país que le abrió las puertas de su Academia de la Lengua— como en Francia, donde se publicó por entregas del 7 de septiembre al 16 de octubre de 1930 en el *Journal des Débats* —el mismo que publicara un siglo antes los *Misterios de París*, de Eugène Sue—. Édouard Clavery, ministro plenipotenciario de Francia en Ecuador, distinguió en su momento el conflicto de *Lorenzo Cilda*, así expuesto en su prefacio a la edición francesa:

- 
4. Uno de los últimos laureados antes de la supresión de la recompensa, en 1985, fue J. L. Borges (1979).
  5. *Lorenzo Cilda* fue publicada en español en la revista barcelonesa *Hojas Selectas*, en 1917, antes de publicarse en francés en la editorial de Jos. Vermaut en París, en 1929.

Desde el punto de vista puramente literario, esta novela constituye un vínculo más, un vínculo intangible pero aún más sólido, entre el Ecuador y nuestro país, ya que fue escrita primero en francés y luego traducida al castellano por el autor, que domina nuestra lengua tanto como la suya propia. No hay nada en las páginas que siguen que sugiera que el Sr. Rendón es extranjero. De hecho, este hombre de buen corazón, ferviente discípulo de las musas y ecuatoriano de cultura francesa, puede afirmar con razón que es ciudadano del mundo.

[...] No iremos más lejos en el examen del grave y delicado problema psicológico que presenta esta novela, en la que las figuras femeninas de Delia, la apasionada y adorada joven ecuatoriana, y Hélène, la conmovedora prometida francesa abandonada en París, encarnan el drama mismo del espíritu de Lorenzo, de su alma oscilante, en un ritmo que se acelera inevitablemente, entre su país de origen, que nunca ha dejado de apreciar, y su patria de adopción, que ama con toda la fuerza de su gratitud. Es una situación verdaderamente excepcional. (Clavery 1929, 7-10)

El argumento de *Lorenzo Cilda*, basado en la oposición entre estas dos mujeres, encontró además un eco inverso en su vida, ya que se casó en París, en 1891, con María Josefina Seminario, su compatriota. Y a su retorno a Guayaquil, a principios de los años veinte —ciudad cuyo nombre, decía François Coppée (9), es como “el gorjeo de un pájaro”—, consiguió mantener un vínculo duradero con Francia, como lo ilustra una nota publicada en el *Journal des Débats* (“Équateur. Un hommage à Manuel Rendon”) con motivo del cambio de nombre de la calle Simón Bolívar de Guayaquil en su honor, el 6 de marzo de 1937:

El cuentista y novelista ecuatoriano Víctor Manuel Rendón, que tanto ha hecho por promover la literatura francesa en Hispanoamérica, acaba de recibir un homenaje que será aplaudido por los muchos amigos del escritor en Francia. El ministro de Educación de Ecuador, José de Rubira Ramos, acaba de conseguir que la calle principal de esta gran ciudad moderna, conocida no sin razón como “el primer puerto de la República de Ecuador”, que antes llevaba el nombre de Bolívar, se llame de ahora en adelante calle Víctor Manuel Rendón. Cabe señalar que el menú del banquete ofrecido a nuestro ilustre colega incluía: velouté Saint-Germain, pollo a la francesa, huevos Marengo, sauternes, châteaueau-margaux, champagne cordon rouge, y que la preocupación por nuestra literatura era tan grande que el chateaubriant se escribió Chateaubriand. Víctor Manuel Rendon, Gran Oficial de la Legión de Honor y miembro correspondiente de la Société des gens de lettres, también fue homenajeado por el comité de profesores. (De Falgairolle 1937, 3)

## EN EL CÍRCULO DE MARCEL PROUST: MIGUEL SEMINARIO ET CLARITA HAHN

Por su unión con María Josefina Seminario, Víctor Manuel Rendón estaba emparentado con los hermanos José Ezequiel (1851-1912) y Miguel Seminario (1852-1919), también mencionados por Contoux como amigos de su padre. El primero había trabajado junto con Rendón en el Comité Juan Montalvo —responsable de la publicación de los *Capítulos*—, mientras que el segundo se casó en 1888 con Clarita Hahn (1866-1919), la hermana del compositor Reynaldo Hahn (1874-1947). Por su matrimonio, Carlos Seminario parece haber frecuentado al joven Marcel Proust, quien mantenía una relación con su cuñado desde 1894, como lo refiere Bernard Gavoty en su biografía de Reynaldo Hahn:

[En julio de 1895] Proust viajó con su madre al balneario alemán de Kreuznach. Pasó después quince días con Reynaldo y su hermana María cerca del bosque de Saint-Germain-en-Laye, en el Pavillon Louis XIV, que pertenecía a otra hermana del músico, Clarita Seminario. Quedan huellas de aquella estancia en *La Mort de Baldassare Silvandre*. El regalo de un poni por parte de Baldassare a su sobrino Alexis le sugiere a Reynaldo el apodo de “poney”, dado por él a Marcel, quien en un principio se molestó: “Marcel el poni suena como Jack el Destripador...”, pero terminó por acostumbrarse. (1997, 103)

En su libro más reciente, Jean-Yves Tadié —el biógrafo de Proust— aborda la manera en que el autor de la *Recherche* se integró en el entorno familiar de Reynaldo Hahn, haciendo referencia al Pavillon Louis-XIV, donde se habría alojado durante la fase de corrección de “La mort de Baldassare Silvande” (*Les Travaux et les Jours*, 1896). Pero, al parecer, los Seminario no poseían la villa de Saint-Germain-en-Laye, sino que la habían simplemente alquilado para el verano de 1895:

Marcel no tardó en visitar a la familia de Reynaldo, en Saint-Germain-en-Laye, a mediados de julio. La Sra. Seminario, hermana del músico, le dio la bienvenida. Reynaldo parecía apenado, y le dijo a Risler que había ido allí para “ahogar en el aire puro y tonificante graves problemas morales”. “Todo hombre está obligado a aportar su cuota de dolor a la vida universal [...]. En los momentos de desesperación, nos gusta apartarnos de todo el mundo, ocultar nuestra pena, desahogarnos en

nosotros mismos. Así que vine aquí, a casa de mi hermana Clarita, que ha alquilado una casita para el verano”. Marcel (que no parecía residir continuamente en Saint-Germain) la visitaba con frecuencia, y su “dulzura” e “inteligencia” eran realmente reparadoras: “Es un alma de élite, un ser superior”. (Tadié 2022, 383)

Estos últimos fragmentos, tomados de una carta de Reynaldo Hahn a su amigo Edouard Risler del 11 de julio de 1895, confirman tales observaciones, y dan más detalles sobre la estancia de Proust y Hahn en Saint-Germain-en-Laye —ciudad que, como lo señalan Philippe Blay y Hervé Lacombe, aparece en el primer volumen de la *Recherche* “entre los lugares donde Odette es mantenida a dormir por los Verdurin” (Blay y Lacombe 1993, 103)—:

Paso mis días, por así decirlo, en la ociosidad —porque no tengo ningún afán de trabajar en este momento—. Quería trabajar duro en *El jardín de Bérénice* [M. Barrès, 1891], pero aquello no avanza en lo absoluto. Sin embargo, lo lograré. La idea de utilizar la música para ilustrar un libro es bastante nueva [...]. Cuando lo termine, haré lo propio con un cuento de Marcel Proust: *la Mort de Baldassare Silvande, marquis de Silvanie*, que me parece admirable. Las únicas distracciones que tengo aquí son las frecuentes visitas de ese querido muchacho, cuya dulzura e inteligencia son realmente reconfortantes. (Blay 1993, 43-5)

Clarita Seminario y Marcel Proust debieron de ser muy amigos, como lo sugiere la correspondencia de este último con Reynaldo Hahn en la que se la menciona a menudo. En ella se puede ver al autor de la *Recherche* pidiendo a Hahn el número de teléfono de su hermana: “Dime el número de Clarita *moschant*” (Proust 1956, 25) o enviándole palabras afectuosas durante la enfermedad de su madre, fallecida a finales de marzo de 1919: “Tu madre sembró a su alrededor semillas de bondad y belleza, y veo lo cerca que están de ella tus Hermanas” (Leriche 1995, 16). En cuanto a la relación de los Seminario con el compositor de las *Chansons grises*, fue, según parece, muy afectuosa, más allá de la diferencia de ocho años que separaba a los dos hermanos. En su diario del 11 de junio de 1890, por ejemplo, Reynaldo Hahn escribió sobre ellos: “Miguel y Clarita están en París; ¡Miguel está a punto de partir para Ecuador, donde permanecerá 5 meses!!” (2022, 43).

Miguel y Clarita Seminario tuvieron un hijo, Raoul, a quien Reynaldo Hahn dedicó una de sus *Berceuses* —la “Berceuse des jours sans nuages”—, y una hija, llamada Clarita como su madre (1889-1979), que se casó en julio de 1927 con el conde Philippe de Forceville (1897-1984),

por donde la historia de los Seminario vuelve a vincularse —indirectamente— con la *Recherche*.<sup>6</sup> De hecho, en un artículo publicado en el *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, Claude Wittezaele (2013, 53-5) revela que el nombre del rival de Swann —M. de Forceville— estaba inspirado en el pueblo picardo de Forceville —cuyo nombre había sufrido ligeras variantes hasta entrado el siglo XVII—, pero también en el suegro de Clarita Seminario hija: el conde Jean de Forceville (1871-1922), quien se casó allí en 1896 con Elisabeth Cahen d’Anvers, una amiga de la familia de Marcel Proust. Claude Wittezaele refiere, además, que Clarita y Philippe de Forceville poseían el vecino castillo de Frucourt, heredado a la muerte del conde por una de sus primas —Marie de Forceville—, luego de la muerte sin descendencia de aquel matrimonio.

### UN HOMBRE DE FAMA DESCONOCIDA: ENRIQUE DORN Y DE ALSÚA

De este círculo de hombres y mujeres que gravitaban en torno a Montalvo, quizá el personaje más interesante sea también el más misterioso: Enrique Dorn y de Alsúa, cuyo destino estuvo ligado en parte a Jean Con-toux, quien lo cita en su carta a Darío Lara del 29 de septiembre de 1964:

Nací en París, el 17 de octubre de 1886. Luego de buenos estudios en calidad de becario de la ciudad de París, en el Colegio Rollin, deseaba llegar a ser abogado. En vista de que mi madre no podía satisfacer a los gastos ocasionados por estudios largos, tuve que renunciar a ellos y, desde los 18 años, me hice periodista.

No tuve otra profesión y la he ejercido honorablemente, durante más de 30 años. Esta me permitió cuando el “affaire Stavisky”, en 1934, obtener de mis colegas de los grandes periódicos de París que no insistieran en el papel del señor Dorn y de Alsúa quien se encontraba comprometido en este asunto. En efecto, recordaba que este señor había frecuentado la casa de mi padre y me había tenido en sus rodillas. (Lara 1983, 244; Lara Brozzesi 1995, 131)

---

6. “El matrimonio del Conde de Forceville con la Srta. Clarita Seminario, hija de la Sra. Seminario y sobrina del distinguido compositor Reynaldo Hahn, fue bendecido en la más estricta intimidad por el párroco de Frucourt en la iglesia de Saint-Léon. La misa fue celebrada por el párroco de Forceville” (*Comœdia* 1927, 4).

A su paso por la embajada del Ecuador en Francia (1902-1903, 1912-1923), Enrique Dorn y de Alsúa acumuló todo tipo de honores: alcanzó el grado de Oficial de la Legión de Honor por su participación en la Exposición Universal de 1900,<sup>7</sup> fue delegado ante la Segunda Conferencia de La Haya en 1907 y, además, miembro del Comité Olímpico Internacional entre 1923 y 1929.

Pero aquel que también había representado al Ecuador durante la firma del Tratado de Versalles puso, durante los años treinta, todo su prestigio a favor de Alexandre Stavisky, el artífice de una de las estafas más graves de la Tercera República Francesa (1870-1940). Resulta curioso señalar, además, que las razones que lo convirtieron en el brazo derecho de Stavisky fueron esencialmente las mismas que, según Alberto Cordero Aroca, lo llevaron a ser nombrado representante de Ecuador en la Conferencia de Paz de 1919, tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial:

El gobierno acreditó oficialmente al señor Enrique Dorn y de Alsúa enviado extraordinario y ministro plenipotenciario del Ecuador en Francia e Inglaterra como delegado permanente a las Conferencias [de Paz], él hizo carrera en el servicio exterior conocedor del Derecho de Gentes, del ceremonial y normas de protocolo, era buen negociador, siempre dispuesto a servir al país y con una larga experiencia de haber desempeñado algunas misiones diplomáticas que le confiara el gobierno, conocido en el medio político y social europeo donde gozaba de prestigio y mucha influencia. (Cordero 2020, 33)

Liberado en 1927 tras una condena por robo comenzada un año antes, Stavisky no tardó en montar un fraude basado en la emisión de bonos falsificados a través de empresas privadas, poco sujetas a las garantías del Estado. De modo que el prestigio asociado al nombre de Enrique Dorn y de Alsúa, así como las cualidades descritas anteriormente por Alberto Cordero Aroca, lo llevaron al consejo de administración de la *Compagnie Foncière D'entreprises Générales de Travaux Publics* —una de las primeras empresas montadas por Stavisky en los años treinta—:

---

7. En la lista de los nuevos oficiales de la Legión de Honor establecida en la primavera de 1901, se puede ver el nombre de "M. Dorn y de Alsua, primer secretario de legación del Ecuador, secretario general del comisario del Ecuador para la Exposición Universal de 1900 (caballero del 14 de julio de 1890)", al lado de los nuevos caballeros "[S.] Duran Ballén, miembro del Jurado, clase 31. / [M.] Seminario, vicepresidente del jurado, clase 96. / [C.] Tobar, presidente del comité central de organización de la sección ecuatorial [sic] para la Exposición Universal de 1900" (*L'Événement* 1901, 2).

Para guardar las apariencias, se añadieron otros directores y nuevos accionistas. Ante la nueva fortuna de Stavisky, las puertas se abrían como por arte de magia. Pronto, en la pequeña sala de juntas de la plaza Saint-Georges, se vio llegar a notables de la República, cuyo apuesto atuendo proclamaba el alto rango, con sombreros de copa y escarapelas de la Legión de Honor en las solapas. Su sola presencia habría conferido dignidad y solidez a la más frágil de las empresas. [...] Más tarde, por si fuera poco, hicieron entrar a un antiguo diplomático del Ecuador, Dorn y de Alsúa, un hombre elegantemente vestido que había firmado el Tratado de Versalles para su lejano país. (Jankowski 2000, 94-5)

¿Estaba Dorn y de Alsúa al corriente de lo que sucedía en la cúpula de La Foncière? La pregunta, totalmente legítima pues Stavisky sabía ser cuidadoso con sus asuntos, no sabría acordarle el beneficio de la duda, ya que su colaboración iba más allá de esta única empresa, como lo refiere también Jankowski:

Algunos de los directivos de Foncière ya habían participado en operaciones similares. Charles Wurz, consejero de Estado que formaba parte del consejo de administración de la Foncière, y Dorn y de Alsua, diplomático ecuatoriano, formaban parte juntos del consejo de administración de la *Compagnie française de contrôle et d'exploitation des chemins de fer*. Esta empresa les ofrecía cada año ciento veinte mil bonos de 500 francos, bajo la mirada crítica de observadores que no compartían la opinión de la Compañía sobre su propia salud financiera. (98)

A más de estas dos compañías, el exembajador poseía ficticiamente una caballeriza de Stavisky —la cuadra Dorn y de Alsúa—, por la que era citado a menudo en los periódicos. De hecho, hacia finales de los años veinte, el nombre de Enrique Dorn y de Alsúa dejó de figurar en las columnas de sociedad,<sup>8</sup> siendo totalmente acaparado por las carreras hípicas que ganaba regularmente con sus caballos —*L'Enserceuse*, *Coco Chéri*, *Cyrus*—, pero que a veces también perdía, y en ocasiones importantes como la gran carrera de Longchamp, narrada por *Le Petit Parisien* el 21 de marzo de 1932:

---

8. Cito, a título de ejemplo, esta nota aparecida en *The New York Herald* el 22 de abril de 1921: “El Ministro de la República Argentina y la Sra. de Alvear ofrecieron ayer por la noche una cena, a la que asistieron: el Sr. Dorn y de Alsúa, Ministro de Ecuador, el Ministro de Chile [...], etc.”.

La victoria de *Les Rameaux II* no se ganó sin lucha. El propietario de Coco Chéri, el Sr. Dorn y de Alsua, pudo creer hasta el último tramo que su caballo, preparado para la ocasión por Filippi con su destreza habitual, ganaría. Pero la energía de Luc se impuso al final. (5)

La proximidad entre Stavisky y Dorn y de Alsúa era, sin embargo, demasiado evidente como para no despertar sospechas entre los periodistas. De hecho, poco después de las revelaciones de la prensa sobre las estafas perpetradas por Stavisky, el periódico *L'Œil de Paris* señalaba, en un artículo con fecha del 6 de enero de 1934 (“Stavisky turfiste”), la complicidad entre ambos y daba detalles sobre la derrota en el hipódromo de Longchamp:

A través de uno de sus testaferros, el antiguo diplomático sudamericano Dorn y de Alsúa (gran oficial de la Legión de Honor, por favor), Stavisky había comprado una caballeriza. En Longchamp, en 1932, pretendía ganar el Gran Premio con su “crack” Le Grand Cyrus, que había ganado una carrera con brillantez, con demasiada brillantez incluso, unos días antes. Pero los amigos del aventurero temieron el escándalo. El Grand Cyrus fue “antidopado”, por así decirlo, y su dueño no tuvo el honor de ser felicitado por el Presidente de la República. (10)

Durante los juicios que siguieron, el mozo de cuadra, Roch Filippi, declaró ante el juez Emile Demay que Dorn y de Alsúa y Henri Hayotte —otro de los cómplices de Stavisky— aún le debían más de un millón de francos.<sup>9</sup> Por lo demás, se debe recalcar que el interés suscitado por el antiguo diplomático en la prensa estaba a la altura de sus distinciones, hecho del que se regodeaban los periódicos satíricos de la época, como *Cyrano* en una nota publicada el 12 de enero de 1934 (“L’honorable prêtre-nom”):

El verdadero nombre de este Sr. Dorn y de Alsua, a quien hemos mencionado varias veces en nuestra columna “A la cravache”, ex ministro de Ecuador en París y Gran Oficial de la Legión de Honor, es simplemente Henri Dorn.

\* \* \*

---

9. “El Sr. Demay, juez de instrucción, llamó a testimoniar al Sr. Roch Filippi, el entrenador de los caballos de Stavisky, que corrían bajo el nombre de Dorn y de Alsúa. El testigo declaró que este último y Hayotte, que eran socios, aún le debían más de un millón [de francos]. Vendió los cuatro últimos caballos de la cuadra por 225.000 fr.” (*La Dépêche de Brest* 1934, 3).

Este representante de una república exótica nunca conoció el país del que era ministro. Había sido nombrado para el cargo por amistad y relaciones. Es, además, un hombre impecablemente elegante. Pero un buen día se descubrió que su gestión de las cuentas había sido un poco menos elegante que el corte de su traje. Pero no se quiso hacer escándalo.

Al verse en la calle, el Sr. Dorn recurrió al juego y a las carreras para completar sus ingresos. Así, investido de la confianza de Alexandre y Hayotte, a quienes la Société d'Encouragement se había negado a registrar sus caballos, se convirtió en el propietario ficticio de las cuadras de estos señores. (*Cyrano* 1934, 14)

Pero más allá de este retrato fantasioso, Dorn y de Alsúa supo causar impresión en el escritor y periodista Joseph Kessel, quien había sido invitado a una cena con Stavisky en marzo de 1932 para convencerle de fundar un semanario. Según Paul Jankowski (2000), Joseph Kessel “quedó fascinado por la perfección momificada de Dorn, por sus espigadas patillas grises, por su discurso al borde del preciosismo, por su porte rígido y señorial, que no se vio afectado por los cócteles, los vinos o los prodigiosos licores servidos en la mesa” (215). El periódico en cuestión nunca vio la luz, ya que Kessel declinó la oferta, pero la impresión que Dorn y de Alsúa dejó en él perdura en un libro dedicado a Stavisky y publicado poco después del suicidio del estafador:

Había allí unas quince personas, muchas de ellas jóvenes y guapas mujeres. Entre los muchos invitados y en el caos de las rápidas presentaciones, apenas pude distinguir los nombres y las siluetas de Hayotte y Alexandre.

Recuerdo incluso que, durante mucho tiempo, mi atención se dirigió principalmente hacia el Sr. Dorn y de Alsoa [sic], que ocupaba el centro de la mesa.

Este viejo caballero tenía un aspecto extremadamente frágil y casi alarmante. Sus facciones tenían la fineza de una filigrana. Las canas, arregladas con infinito cuidado, y el bigote milagrosamente afilado eran tan delicados como cabellos de ángel. Su piel era casi transparente, su pecho estrecho y rígido, su traje refinado, su habla sumamente preciosa, todo incitaba a una discreta consideración hacia él. Llevaba con soltura la insignia de su rango en la Legión de Honor: Gran Cruz.

Había algo indefiniblemente empolvado y momificado en él, pero cuando me dijo su edad, todas mis estimaciones fueron superadas con creces. Tenía más de setenta años.

El señor Dorn y de Alsoa [sic] bebió cinco o seis cócteles, hizo honor a las consistentes carnes asadas y a los vinos generosos, se sirvió lico-

res, pero nada cambió en sus ojos pálidos, en el orden de su rostro, ni en la suave cadencia de sus palabras. Habló del amor con experiencia, así como un hombre que se entrega a menudo a sus juegos; de su patria, que estaba en Sudamérica; de sus treinta años de vida diplomática, que terminó como ministro plenipotenciario. También aludió a la caballeriza que poseía.

Todo aquello era cierto —como lo supe más adelante— excepto el último punto: el Sr. Dorn y de Alsoa [sic] prestaba su nombre a caballos pagados por Alexandre y Hayotte. (Kessel 1934, 11-3)

No sería la única vez que Enrique Dorn y de Alsúa tuviera protagonismo en obras relacionadas con Stavisky. En 1979, el director italiano Luigi Perelli atribuyó el papel del exembajador al actor Gianni Mantesi para la serie televisiva *L'affaire Stavisky*. Cinco años antes, Alain Resnais se había inspirado en él para crear el personaje del barón Jean Raoul —un dandi refinado que actuaba como mano derecha del estafador—, interpretado por Charles Boyer en la película *Stavisky* (1974), como lo refiere Frederick Busi:

Throughout this film Jean-Paul Belmondo in the role of Stavisky complains about the anti-Semites who attack his business enterprises. He totters near the edge of self-pity, this high-society gangster, never realizing the effects of his get-rich-quick schemes on public opinion. Charles Boyer plays the part of the suave Baron Raoul, a role which seems to correspond to two of Stavisky's real cohorts, Dorn y Alsoa, a South American diplomat and signer of the Versailles treaty and Albert Dubarry, a shady Parisian journalist. Some students of the scandal see Dubarry as the real culprit. Without his connections in parliament Stavisky would never have been able to meet and corrupt so many corruptible politicians and police. (Busi 1975, 802)

Al igual que el barón Jean Raoul, llamado a comparecer ante la justicia, Enrique Dorn y de Alsúa fue presentado al juez Louis Jousselin el 8 de mayo de 1934. Su defensa, referida por el periódico *L'Ouest-Eclair*, consistió en decir que no conocía nada de los asuntos de Stavisky, ya que lo consideraba un “hombre honrado”.<sup>10</sup> Absuelto por la justicia francesa, fue condenado en Bélgica a cinco meses de prisión con suspensión de pena y a una multa de 3500 francos por otra estafa, tal como lo detalla el

---

10. “El Sr. Dorn Di Alsua [sic], ex ministro ecuatoriano en París, dice que no tuvo ninguna participación en el negocio. En resumen, dice, presté mi nombre simplemente porque pensaba que el negocio era serio y que Alexandre era un hombre honesto” (*L'Ouest-Eclair* 1934, 3).

periódico francés *La Charente* el 3 de julio de 1936 (“Des anciens associés de Stavisky sont condamnés en Belgique”):

El miércoles, el Segundo Tribunal Penal de Bruselas dictó sentencia en el asunto Trufobel, empresa creada por Stavisky en Bélgica para explotar la finca de Vestmael, que se saldó con un déficit de 10 millones. El tribunal condenó a Léon Cachard, antiguo banquero en París, a cuatro meses de prisión y una multa de 35000 francos; a Jacques Désiré, director de la Compañía, a diez meses de prisión y 3500 francos; a Théodore Wurtz, director de la Compagnie foncière d'entreprises et de travaux publics en París, a cinco meses de prisión y 3500 francos; el ex general Bardi de Fourtou, a cinco meses y 3500 francos; Henrique Dorn y de Alsua [*sic*], exministro de Ecuador, a cinco meses y 3500 francos; Joseph Hannoune, censor jurado de cuentas, a un mes y 3500 francos; Louis Dargent, ex alcalde de Romainville, a cinco meses y 3500 francos. El tribunal ordenó la detención inmediata de Cachard y Hanoune. (*La Charente* 1936, 1)

Jean Contoux, quien decía haber ayudado a Dorn y de Alsúa haciendo que sus colegas periodistas no insistieran en la implicación del exembajador en los fraudes de Stavisky, habría de recordarlo todo diez años más tarde en un artículo de *L'Appel* (“6 février”). En él conmemoraba las revueltas de extrema derecha ocurridas el 4 de febrero de 1934 —suscitadas por el *affaire* Stavisky— que estuvieron a punto de derrocar la Tercera República. Ese fue, celebraba Contoux, el día en que “el destino de Francia estuvo a punto de cambiar de rumbo”:

El próximo domingo 6 de febrero hará diez años ya que el destino de Francia estuvo muy cerca de cambiar de rumbo.

Ese día, el pueblo de París estuvo a punto de asaltar la Cámara de Diputados y de derribar, a la vez, el asqueroso régimen judeo-masónico. Monárquicos y comunistas, miembros de ligas nacionales y no partidistas, veteranos de la Gran Guerra, jóvenes estudiantes, todas las clases se confundían: el proletario se mezclaba con el burgués, el intelectual estaba codo con codo con el industrial o el comerciante. Puestas a un lado las diferencias políticas, todos se habían reunido espontáneamente en la plaza de la Concordia para expresar su aversión ante los diputados comprometidos en el escandaloso asunto Stavisky que conmovía a la opinión pública desde hacía varias semanas.

Esta inmensa multitud, estremecida por indignación, estaba desarmada. No tenía líder ni consignas. Sin embargo, su simple reunión y su clamor vengativo bastaron para crear un intenso pánico en el Palais-Bour-

bon. Sonaron las alarmas. Se cerraron puertas y portones. La guardia tomó las armas y el gobierno se reunió apresuradamente para deliberar. [...] Lo que no era más que una manifestación pacífica se convirtió en una revuelta, y estubo muy cerca de convertirse en el comienzo de una revolución a gran escala. [...] Pero estaba escrito, sin duda, que el régimen republicano haría sufrir a Francia durante aún más tiempo. (Contoux 1944, 2)

Pero si bien es cierto que una muchedumbre indignada manifestó aquel día su antiparlamentarismo en la plaza de la Concordia —situada a poca distancia del Palais-Bourbon, sede de la Asamblea Nacional— para protestar contra las complicidades de que pudo gozar Stavisky, la descripción de Jean Contoux no está exenta de alusiones al contexto en que fue escrita, es decir, el de una “Revolución nacional” promovida por el Régimen de Vichy y ampliamente difundida por *L’Appel*, cuyo turiferario era precisamente Contoux.

No es fortuito que terminemos nuestro artículo volviendo al hombre que dio inicio a esta investigación, pues las indagaciones sobre Jean Contoux han sido determinantes a la hora de recordar las vidas de aquellos hombres y mujeres que, como Víctor Manuel Rendón —o Alfredo Gantogena, a quien deliberadamente no hemos mencionado en estas páginas, puesto que su vida ya ha sido objeto de varios estudios— escribieron, acaso sin saberlo, un capítulo de la vida cultural del Ecuador en Francia. ❁

## Lista de referencias

- Aroca, Alberto Cordero. 2020. “100 años del tratado de Versalles y la participación del Ecuador tras la Primera Guerra Mundial”. *Boletín Academia Nacional de Historia* 98 (203). <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/1>.
- Arroyo, César E. 1930. *Una bellísima novela ecuatoriana: Lorenzo Cilda por Víctor M. Rendón*. Marsella: Imp. de L’Éclaireur de Nice.
- Blay, Philippe. 1993. “Douze lettres inédites de Reynaldo Hahn”. *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n.º 43: 37-57.
- Blay, Philippe, y Hervé Lacombe. 1993. “A l’ombre de Massenet, Proust et Loti: le manuscrit autographe de L’Ile du rêve de Reynaldo Hahn”. *Revue de Musicologie* 79 (1): 83-108. <https://doi.org/10.2307/947447>.
- Busi, Frederick. 1975. “Alain Resnais’ Stavisky: The Beginning of the End”. *The Massachusetts Review* 16 (4): 799-806. <https://www.jstor.org/stable/25088603>.

- Butin, Jean. 2001. *Henri Béraud*. Lyon: Éd. lyonnaises d'art et d'histoire.
- Céline, Louis-Ferdinand. 1942. "Qui détient le pouvoir?". *L'Appel*. 9 de abril. 58 ed.
- Comœdia*. 1907. Paris: s.n. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32745939d/date>.
- . 1932. "Jamais autant d'écrivains et de journalistes n'ont aspiré à devenir députés". 30 de marzo.
- . 1927. "Le mariage du Comte de Forceville", 10 de julio.
- Contoux, Jean. 1941a. "Il y a du bronze à récupérer". *L'Appel*. 30 de octubre. 35 edición.
- . 1941b. "Encore une victoire de l'Appel". *L'Appel*, 4 de diciembre. 40 ed.
- . 1943a. "Un nouveau statut des Juifs". *L'Appel*. 7 de enero. 97 ed.
- . 1943b. "Comment résoudre la question juive". *L'Appel*. 25 de febrero. 104 ed.
- . 1944. "6 février". *L'Appel*. 3 de febrero. 153 ed.
- Cyrano*. 1934. "L'honorable prête-nom". 12 de enero.
- De Beauplan, Robert. s.f. "L'aventure commence à 60 ans".
- De Falgairolle, Ad. 1937. "Équateur. Un hommage à Manuel Rendon". *Journal des Débats*. 6 de marzo.
- Fauré, Michel. 1982. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation: 'Les Réverbères', 'La Main à plume'*. Paris: La Table Ronde.
- Gavoty, Bernard. 1997. *Reynaldo Hahn: le musicien de la Belle Époque*. Nouv. éd. Musique. Paris: Buchet-Chastel.
- Hahn, Reynaldo. 2022. *Journal: 1890-1945*, editado por Philippe Blay. Paris: Gallimard Bibliothèque Nationale de France.
- Jácome Clavijo, Jorge Oswaldo. 2007. *Tras las huellas de Montalvo*. 2 vols. Quito: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello.
- Jankowski, Paul. 2000. *Cette vilaine affaire Stavisky: histoire d'un scandale politique*. Traducido por Patrick Hersant. Paris: Fayard.
- Kessel, Joseph. 1934. *Stavisky: l'homme que j'ai connu*. Paris: Gallimard.
- La Charente*. 1936. "Des anciens associés de Stavisky sont condamnés en Belgique". 3 de julio.
- La Croix*. 1928. "Election législative dans la 2e circonscription de St-Denis". 11 de agosto.
- La Dépêche de Brest*. 1934. "M. Demay, juge d'instruction...". 16 de marzo.
- Lambert, Pierre Philippe, y Gérard Le Marec. 1993. *Partis et mouvements de la collaboration: Paris 1940-1944. Témoignages pour l'histoire*. Paris: J. Grancher. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3328231k>.
- Lara, A. Darío. 1963. "Un hijo de Juan Montalvo vive actualmente en Francia". *El Comercio*. 20 de octubre.
- . 1983. *Montalvo en París*. Quito: Subsecretaría de Cultura.
- Lara Brozzesi, Claude. 1995. "Acerca de Jean Contoux, hijo de Juan Montalvo". *Afese: Revista del Servicio Exterior Ecuatoriano*, n.º 25: 113-34.

- . 1996. *Este otro Montalvo*. Quito / Ambato: Abya-Yala / Casa de Montalvo.
- Le Figaro*. 1944. “Les arrestations et l'épuration”. 13 de octubre.
- Le Petit Parisien*. 1932. “La victoire de Les Rameaux II”. 21 de marzo.
- Leriche, Françoise. 1995. “Lettres Inédites Du ‘Kolb-Proust Archive’”. *Bulletin d'informations proustiennes*, n.º 26: 7-21. <https://www.jstor.org/stable/44759983>.
- L'Événement*. 1901. “M. Dorn y de Alsua, premier secrétaire...”. 15 de marzo.
- L'Oeil de Paris*. 1934. “Stavisky turfiste”. 6 de enero.
- L'Ouest-Eclair*. 1934. “M. Dorn Di Alsua, ancien ministre de l'Équateur à Paris...”. 9 de mayo.
- Montalvo, Juan. 1923. “Del periodismo”. En *El Cosmopolita*. Vol. II. París: Garnier Hermanos.
- Painter, George Duncan. 1985. *Marcel Proust*. Traducido por Roger Paul Vial. Nouvelle éd. 2 vols. Collection ivoire. París: Mercure de France.
- Perelli, Luigi, dir. 1979. *L'affaire Stavisky*.
- Proust, Marcel. 1956. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Editado por Philip Kolb. París: Gallimard.
- Queneau, Raymond. 1967. *Courir les rues*. París: Gallimard.
- Rendón, Victor Manuel. 1905. *Olmedo: homme d'État et poète américain, chantre de Bolívar*. París: P. Lamm. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884522n>.
- . 1929a. *Lorenzo Cilda, novela ecuatoriana*. París: Editorial Le Livre libre.
- . 1929b. *Lorenzo Cilda: roman équatorien*. París: Editions Jos. Vermaut.
- Resnais, Alain, dir. 1974. *Stavisky*.
- Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray. 1990. *Bulletin des amis de Marcel-Proust*. Illiers-Combray: Société des amis de Marcel-Proust et des amis de Combray. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34483636n/date>.
- Syndicat national des journalistes. 1918. *Bulletin du Syndicat des journalistes*. París: Syndicat des journalistes. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981742/date>.
- Tadié, Jean-Yves. 2022. *Marcel Proust: biographie*. Éd. revue et corrigée par l'auteur. 2 vols. Folio 3213-3214. París: Gallimard.
- The New York Herald*. 1921. “Le ministre de la République Argentine et Mme Alvear...”. 22 de abril.
- Witzezaele, Claude. 2013. “Du côté de Monsieur de Forcheville”. *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n.º 63: 53-5.

---

**D E L A E S C E N A**

---

*contemporánea*



# La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética del arte en diálogo con Walter Benjamin

*Bolívar Echeverría's Reflection on the Political-Aesthetic Dimension of Art in Dialogue with Walter Benjamin*

**JUAN PABLO CORRAL FIERRO**

Universidad Estatal Península de Santa Elena (UPSE)  
Santa Elena, Ecuador  
jcorral@upse.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0003-2953-7621>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.9>

Fecha de recepción: 8 de enero de 2024  
Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2024  
Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este ensayo plantea una aproximación al concepto de arte formulado por Bolívar Echeverría a la luz de su diálogo con el concepto de arte de Benjamin. El trabajo se divide en tres partes. En la primera se aborda la propuesta estética de Echeverría, y su reflexión sobre la dimensión autocrítica de la vida social, que permite plantear la existencia de una noción de “arte evanescente”. En la segunda parte se propone como hipótesis que en Echeverría surgió la necesidad de reubicar el énfasis de su propuesta estética a partir del diálogo que entabló con las nociones de arte aurático, no aurático y la interpretación del sentido de las vanguardias artísticas del siglo XX, desarrolladas por Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. En la última parte se presenta la reflexión que Echeverría elaboró acerca del destino del arte contemporáneo, tomando como referencia la polémica entre Adorno, Horkeheimer, por un lado, y Benjamin, por el otro.

**PALABRAS CLAVE:** arte, cultura, identidad, evanescente, vanguardias, industria, cultural, pensamiento crítico, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin, siglo XX.

## ABSTRACT

This essay presents an approach to the concept of art formulated by Bolívar Echeverría in light of his dialogue with Benjamin's concept of art. The work is divided in three parts. The first addresses Echeverría's aesthetic proposal and his reflection on the self-critical dimension of social life, which allows us to propose the existence of a notion of “evanescent art.” In the second part, it is proposed as a hypothesis that in Echeverría the need arose to relocate the emphasis of his aesthetic proposal based on the dialogue he established with the notions of auratic and non-auratic art and the interpretation of the meaning of the artistic avant-garde of the XXth century developed by Benjamin in his essay *The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility*. The last part presents the reflection that Echeverría elaborated on the destiny of contemporary art, taking as reference the controversy between Adorno, Horkeheimer, on the one hand, and Benjamin, on the other.

**KEYWORDS:** art, culture, identity, evanescent, vanguards, industry, cultural, critical thought, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin, XXth century.

## EL “ARTE EVANESCENTE”: LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA DE ECHEVERRÍA

EL DESPLAZAMIENTO DE la obra de arte como monumento aurático<sup>1</sup> hacia una noción del arte como experiencia profana de lo evanescente, ex-

- 
1. Aquí se hace alusión al concepto benjaminiano de aura en el sentido religioso. Es necesaria esta aclaración porque, en opinión de Echeverría, la complejidad del concepto de aura reside en su doble sentido para Benjamin. Su primera acepción se referiría a la marca que aparece en toda obra de arte como testimonio de la relación materialista que acontece entre el artista y lo otro, y la segunda acepción, que es a la que en este ensayo se alude, remitirá, en cambio, a su valoración histórico-política, en la que esa relación se habría secuestrado para efectos de control del poder político-religioso. (Echeverría,

presada en la incompletud de la obra representada, exige del receptor continuarla en su evanescencia. Este desplazamiento, para Bolívar Echeverría (Riobamba, Ecuador, 1941-Ciudad de México, 2010), implica también un retorno al momento fundacional del proceso de simbolización de la vida social, una experiencia que se asume como una mimesis de segundo grado de la experiencia festiva. Sin embargo, vale la pena precisar que este retorno, al menos en el gesto de las vanguardias de finales del siglo XIX e inicios del XX, aparece despojado de su carácter aurático o religioso. La asunción de la radical libertad en el arte supone la puesta en jaque de las formas de lo posible, tal como lo habría pretendido el arte de las vanguardias al representar la realidad ya no al modo de los naturalistas de inicios del siglo XIX, sino desacatando el mandato cognoscitivo impuesto al arte por la burguesía; con lo que se recupera el carácter de lo político en el terreno de la representación artística (Echeverría 2009, 51).

Con el fin de entender el concepto de mimesis de segundo grado que caracterizaría al arte, según Echeverría, habrá que remitirse a su ensayo *De la academia a la bohemia y más allá* (2009), donde hace una reflexión sobre el arte y las vanguardias. Asimismo, el hecho de que nombre a Benjamin en este ensayo revela tanto el ascendente teórico de su propuesta sobre el arte como el núcleo sobre el que su reflexión se desarrolla.

La noción de mimesis que Echeverría recupera de Benjamin remite a la clave de la experiencia estética, que se pone de manifiesto en la dualidad que trae consigo toda mimesis, pero que en la experiencia del arte aurático se vive como una duplicación de la objetividad de la realidad para simular que se la vive como auténtica. Echeverría intenta explicar cómo el gesto de las vanguardias artísticas habría dejado de lado la noción de mimesis aurática, que cerró las posibilidades abierta por la revolución neotécnica gestada en la modernidad, para recusar la noción misma de representación en el arte moderno. El “más allá” del ya mencionado ensayo apunta, además, a la redefinición radical del concepto y el lugar del arte en la sociedad moderna; una redefinición que habría estado pugnando por imponerse en el gesto de las vanguardias con el objetivo de reubicar el arte en un terreno completamente distinto al que históricamente estuvo confinado, y así arraigar la experiencia estética en la vida misma. Este ir “más

---

comunicación personal [transcripción audio seminario UNAM], 25 de febrero-29 de abril de 2010. En adelante, se citará como Comunicación personal 2010).

allá” del arte, sin embargo, advierte Echeverría, desde la perspectiva de Benjamin, solo hubiera podido alcanzarse con la victoria de la revolución social comunista, la cual habría creado las condiciones para que esta nueva concepción y práctica del arte se hiciera realidad.

En el “Manifiesto Suprematista” de 1915, Echeverría reconoce la formulación explícita de la noción de mimesis que ha estado presente de manera latente a lo largo de todo el arte moderno, pero que solo con la revolución vanguardista se volvió “militante y programática a finales del siglo XIX” (Echeverría 2009, 50). Esta noción correspondería a la manera en cómo esas vanguardias asumieron el acto mismo de representar: un objeto exterior a la realidad dado que obliga a “un trabajo sobre la objetividad misma del objeto representado y que lleva a esa objetividad hasta el límite de la evanescencia” (50). Esta experiencia estética radical estaría en las antípodas de la experiencia estética burguesa, que confinó el arte a la apropiación cognoscitiva de la realidad como una realidad duplicada, y cuyo goce consistiría en anticipar o completar la apropiación pragmática de la realidad, relegando así el carácter autocrítico que el trabajo sobre la objetividad habría planteado como reto:

En el mundo de la objetividad nada hay tan firme y seguro como creemos verlo en nuestra conciencia [...] Todo lo firme se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden artístico? [...]

Nuestra vida es una representación teatral en la que la sensibilidad no objetiva se representa mediante la aparición objetiva. (“Manifiesto Suprematista 1915”, párrs., 38 y 42)

En el reconocimiento de la objetividad del objeto artístico o de cualquier otro tipo, se vuelve imprescindible distinguir en esa objetividad el carácter arbitrario y contingente que sostiene el trabajo de simbolización de la reproducción social como un proceso dialéctico entre sujeto y objeto. Reparar en la objetividad de la realidad supone responder a la pregunta sobre qué le está permitido conocer al ser humano. Según Echeverría, aquello no es otra cosa que lo que este produce en la semiosis social, es decir, en la producción de sentido en su relación dialéctica con el mundo natural, con el cuerpo y el territorio. Es a partir del diálogo productor/creador con lo otro que el sujeto social da forma a su subjetividad, objetivándola. En ese aspecto, lo que el filósofo estaría planteando es que

el arte latente y, en ocasiones, efectivo de la modernidad se retrotrae a ese momento de semioticidad abierta o evanescente en el que el mundo se funda, desplazando la mimesis de la realidad como una segunda realidad-espejo, al momento arbitrario, contingente de su objetivación; o, en otros términos, a la mimesis del proceso de fundación de esa realidad.

En la historia del arte, la irrupción del arte abstracto anunciaría la presencia de esta nueva estética, ubicada en las antípodas de ese arte naturalista precedente, cuya misión habría consistido en duplicar el mundo como un espejo, para con ello devolver a la sociedad que lo promovió una imagen narcisista de sí misma, fuente de su placer estético (Tomberg en Echeverría 2009, 47). En esta concepción del arte verista, destaca Echeverría, se establece una relación muy particular entre el artista, su obra y el público que la recepta, en la que el “genio” del artista representa el mundo como una duplicación perfecta y terminada de la realidad, y la ofrece al público, convertida en un objeto de culto, para su contemplación pasiva y silenciosa.

Por el contrario, a partir de la irrupción de las vanguardias artísticas, un nuevo *telos* en el arte trastocaría completamente esta relación tripartita, jerárquica y unilateral, aboliendo el aura que se cernía de modo artificial sobre la obra representada y su creador. El artista ya no está ahí para devolver imágenes bellas e irrepetibles de la realidad gracias a su talento inigualable, sino para testimoniar el carácter evanescente de la experiencia estética, por cuanto su obra, siempre incompleta e imperfecta, ya no estaría ahí para su contemplación sino para su incesante recreación en el momento de la recepción. Lo que la noción de mimesis en Echeverría intenta expresar es la realidad creándose de nuevo sobre su sustrato de mundo inventado, o, dicho de otra manera, asumiendo la actividad artística como una obra en gestación. Esto revelaría su consistencia evanescente, y, por consiguiente, el establecimiento de una relación de alternabilidad entre creador y receptor.

El impresionismo habría sido el primero de los movimientos pictóricos vanguardistas que puso explícitamente en cuestión el mandato cognoscitivo del arte al revelar el carácter inconcluso, siempre en bosquejo, de la obra. Para el arte moderno, señala Echeverría, el arte vanguardista era una traición porque reducía la obra a un proceso inacabado que demandaba una recepción activa del público. Recuperando una observación de Benjamin al respecto, Echeverría insiste en afirmar que la recepción del objeto artístico no demandaría ni siquiera de una actividad concentrada o

atenta de quien lo percibe (49-50). En el arte arquitectónico, por ejemplo, la apropiación del espacio, a medida que se lo ocupa, se interpreta a modo de una partitura en ejecución, de lo que cabría deducir que el arte y la realidad práctica podrían reconciliarse, siempre y cuando, subraya Echeverría, la experiencia estética saliera de la matriz del comportamiento social de la producción pragmática y entrara en un orden completamente diferente: el del comportamiento del dispendio festivo (51). En esta irrupción de la experiencia estética en el mundo de la rutina se revelaría el ir “más allá” del nuevo arte, que configuraría un escenario completamente desconocido, incluso difícil de imaginar desde la situación actual en la que nos encontramos: “Más radicalmente, se trata de un vuelco o giro que trae consigo la propuesta de una re-definición de la esencia del arte [...] de tener el arte su matriz en el comportamiento social de la producción pragmática debe pasar a tenerla en otro de un orden completamente diferente, el comportamiento del dispendio festivo” (51).

Esta fuga del arte hacia su matriz festiva explica, según Echeverría, el cambio de residencia, de la academia a la bohemia, que habría efectuado el arte a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El desplazamiento del taller a los templos del ocio muestra el retorno del arte al seno de su matriz arcaica: la fiesta. Obviamente, este regreso del arte a su génesis no entraña recuperar su carácter aurático o religioso, sino más bien retrotraer la experiencia estética, confundida en el tiempo rutinario de la vida cotidiana, al gesto de ruptura del comportamiento festivo de cara al orden natural. El “exceso improductivo”, que implica la puesta en espera de la rutina productiva durante la ceremonia festiva, coloca en primer plano el carácter contingente de la identidad comunitaria. Lo que imita el arte de su doble arcaico es el momento de disolución y recreación de la realidad, pero esta vez en un plano virtual, en medio del tiempo de la rutina:

La existencia festiva consiste en un simulacro: en su “mundo aparte”, de trance o traslado, sobre un escenario ceremonial construido exprofeso, hace “como si” juega a que gracias a su desrealización teatral de lo real, a su puesta en escena de un mundo imaginario, aconteciera por un momento un vaivén de destrucción y reconstrucción de la consistencia cualitativa concreta de la vida y su cosmos. (52)

Aquí valdría hacer una reflexión cercana a la línea general de desarrollo de este ensayo. Lo que la fiesta mimetiza es el momento de la subcodificación

de la semiosis cultural en su origen: una experiencia de creación de un cosmos producido por la actividad humana en medio del choque entre el caos y el orden, o lo que, en palabras de Echeverría (2010), acontece en el momento en que “lo informe está adquiriendo forma y lo indecible está volviéndose decible; de cuando la objetividad y la subjetividad están fundándose” (52). A juicio de Echeverría, el arte, la fiesta y el juego comparten: [...] la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia política fundamental [...] la destrucción y la construcción de la “naturalidad” de lo humano, es decir, de la “necesidad contingente” de su existencia (175). El soporte sobre el que se asienta la naturaleza del comportamiento festivo, así como el de la experiencia estética y lúdica, sería entonces la exigencia que lo político le impone a lo humano de levantar un mundo de sentido para su proceso de reproducción social. Cada uno de estos comportamientos en ruptura, según la teoría de la cultura de Echeverría, tendría una forma particular de revelar la naturaleza arbitraria de la vida social, y su carácter, por tanto, evanescente.

El juego, la fiesta y el arte pertenecerían, cada uno con sus propias características, al momento autocrítico de esa supuesta consistencia natural y esencial que crea la rutina productiva del proceso de la reproducción social. Los dos ámbitos básicos del comportamiento humano, el rutinario productivo y el festivo lúdico, se relacionan de forma dialéctica, de modo tal que el uno, el “natural”, necesita del otro, el “artificial”, para “autoafirmarse concretamente en esa diferenciación respecto de ‘lo otro’, [para] inventarse un código y al mismo tiempo una subcodificación identificadora para la innervación semiótica del comportamiento específicamente humano” (2009, 54). La irrupción del juego dentro del orden establecido haría entrar en escena al azar, lo que cuestionaría la capacidad en abstracto del sujeto social para normar o reglar su mundo. Por su lado, la presencia evanescente de la fiesta retrotrae el sujeto social a su experiencia original “ontofánica” de creación de mundos, aunque solo lo haga a efectos de regresar al mundo “real” con el fin de restituirlo, develando su carácter contingente, pero sin asumirlo en plenitud. En cambio, el arte de la modernidad retrotrae el escenario dramático de la fiesta a un escenario “virtual”, dentro de la rutina pragmática, en alguno de los ejes de simbolización estética (espacial, temporal y lingüístico), claro que asumiendo plenamente el carácter contingente y evanescente de la vida cotidiana.

## ECHEVERRÍA Y BENJAMIN: ¿UN DIÁLOGO HACIA LA EVANESCENCIA?

Al diálogo que entabla Echeverría entre su concepción de arte, caracterizada en este ensayo como “evanescente”, y la concepción de arte de la modernidad no aurático o materialista planteada por Benjamin en su ensayo sobre las vanguardias artísticas, *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica* (1935), le precede la descripción que el propio Echeverría hace del contexto en el que el filósofo judío-alemán escribió esa obra. En dicha descripción, Echeverría encuentra las claves que explican no solo el estado anímico en el que Benjamin produjo sus consideraciones críticas acerca de arte, sino también cómo estas podrían alcanzar una realización concreta.

Pocos años antes de escribir el mencionado ensayo, Benjamin, en 1933, se había visto obligado a abandonar Berlín ante el aplastante avance del nacionalsocialismo. Tales circunstancias llevaron al filósofo judío-alemán a escribir una carta en la que expresaba su preocupación, no tanto por la situación individual de los intelectuales judíos —objeto de persecución, tortura y asesinato a cargo del régimen nazi—, sino más bien por la situación de terror en la que se encontraba la cultura en general de aquella época; terror “que se ejerce sobre toda aptitud, sobre todo modo de expresión que no esté de alguna manera sometido o que no se halle uniformado con la opinión expresada desde arriba por el régimen dictatorial” (Comunicación personal 2010). Por otro lado, y, contrariamente, Benjamin abrigaría un esbozo muy débil de esperanza sobre la posibilidad de que una modernidad alternativa terminara por imponerse a la barbarie, gracias a la lucha del movimiento obrero, emprendida desde mediados del siglo XIX, y en apariencia encauzada hacia la victoria con la Revolución rusa de 1917 (Comunicación personal). En medio de esas dos aguas cruzadas, Echeverría ve el horizonte sobre el que Benjamin emprendió su reflexión acerca del arte y las manifestaciones de las vanguardias artísticas de aquella época. El argumento crítico que se estaría desplegando en el ensayo de Benjamin, en torno al concepto de aura, tendría también un trasfondo político, en el sentido de que su presencia justificaría la muerte de la política en nombre de la religión: “El nazismo es la reinstalación de la religión donde antes había estado la política. Es así cómo se puede esbozar este planteamiento de Benjamin sobre la necesidad de destruir ese nimbo religioso que está

en la obra de arte y de proponer, en lugar de este nimbo, una obra de arte verdaderamente moderna” (Comunicación personal).

De acuerdo con Echeverría, el ensayo de Benjamin sobre el arte solo podría tener un sentido afirmativo o propositivo con el advenimiento del triunfo de la revolución comunista, esto es, con la transformación de la modernidad capitalista en otra modernidad alternativa, tal como lo habría declarado el pensador judío-alemán en el prólogo de su ensayo, que solo se dio a conocer mucho tiempo después en la versión que se encontró en los archivos de Horkheimer: “Es un ensayo que se inserta muy clara y muy directamente en la política de su tiempo [...] se dirige en contra de lo que podríamos llamar “la contrarrevolución”, [...] opuesta a toda posibilidad de transformar la modernidad capitalista en una modernidad alternativa” (Comunicación personal).

Para Echeverría, la escritura crepuscular de Benjamin sería una especie de compromiso del escritor con su propia lengua, puesto que en ella se expresaría una resistencia efectiva en contra de la barbarie que azotaba la sociedad de su tiempo, en concordancia con la resistencia obrera que habría empezado casi un siglo antes, y cuya lucha estaría encaminada a constituir una sociedad alternativa donde sus miembros pudieran decidir su propio destino. De ahí que la propuesta de Benjamin sobre el arte solo pueda adquirir pleno significado en relación con el vínculo que se establece entre arte y revolución, o, en otros términos, entre estética y política, en el contexto de su particular situación histórica. Por supuesto, esta relación entre arte y política planteada por Benjamin no tiene nada que ver con la idea de arte comprometido, que suponía la tematización de la política dentro del arte con fines proselitistas.

La propuesta de Benjamin sobre el arte no aurático o materialista como testimonio de un nuevo arte de la modernidad hace que Echeverría se pregunte si bajo ciertas circunstancias como las que rodearon a las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, hubiera podido desarrollarse un arte que, sin dejar de remitirse en última instancia a la mimesis de lo esencial del comportamiento festivo, no hubiese tenido que recurrir a su sustrato religioso. La respuesta sería afirmativa, a condición de que el arte se pudiera concebir como una experiencia estética pura, esto es, como una experiencia plena que el ser humano vive de la dimensión de lo político o de su libertad constitutiva. La experiencia estética es una imitación del momento fundante del proceso de semiosis social durante la constitución de la identidad comunitaria. Se trata de una relación dialéctica entre el ser

humano y lo otro en la que el primero no tiene la necesidad de apelar a una instancia sobrenatural o religiosa que lo obligue a valerse de una estrategia autoconservadora de su mismidad para reinstaurar permanentemente el orden fundado, legitimado como natural.

El arte no aurático o evanescente debería asumir, para Echeverría, el riesgo que todo contacto con lo otro supone: la apertura de un diálogo con lo indecible que implique una transformación incesante que renuncie al sometimiento de lo otro, al igual que como había ocurrido en el arte arcaico y luego en el arte cognoscitivo moderno, aunque de manera diferente (2010). En definitiva, lo que Benjamin sugiere a Echeverría, en torno al carácter no aurático del arte, es equiparar la obra de arte a cualquier otro objeto con valor de uso, si bien reconociéndole una característica peculiar:

La de ofrecer a quienes lo consumen la oportunidad de una experiencia estética, lo que implicaría que en la sociedad hay algo así como una demanda de este valor de uso, de esta utilidad, para su reproducción; además del conjunto de los bienes que requiere, en el esquema de necesidades, la sociedad. (Comunicación personal)

La necesidad que satisface la actividad artística es aquello de lo que ya se habló en la primera parte de este texto, cuando se dio la definición de arte elaborada por Echeverría en su artículo *Definición de la cultura* (2010). Esa necesidad social de provocar un estado de ruptura respecto de las normas, y sus formas, instauradas en la rutina de la cotidianidad, tal cual lo hace la experiencia lúdica y festiva al asumir plenamente el carácter político de la reproducción social:

En la existencia cotidiana del ser humano, en su vida de todos los días [...] parece existir una doble dimensión, como la noche y el día. Por un lado, el ser humano parece comportarse como se comportan los animales o los autómatas, obedeciendo ciega, normal, tranquilamente las normas de un código que está ordenando su vida, que está rigiendo el cosmos de su existencia dentro de la vida cotidiana; pero, dentro de esa vida cotidiana, parece existir otra dimensión, una dimensión en la que el ser humano requiere romper con las normas, romper con las especificaciones de ese código que él mismo obedece. (Comunicación personal)

El arte, según Echeverría, expresa la existencia en ruptura del ser humano, lo cual introduce un momento autocrítico o reflexivo dentro de la rutina de la vida cotidiana que posibilita la revelación de su carác-

ter contingente y, por tanto, evanescente. Así el telos de la reproducción social consistiría en una incesante producción de significaciones nuevas que configuran la particularidad del código de cada cosmos social. Cada comunidad, en cuanto sujeto social, se reproduce como cualquier otra especie y, al mismo tiempo, como “un ente político que cuestiona su propia constitución, que pone en tela de juicio la validez del código que está respetando” (Comunicación personal).

La reflexión que elabora Echeverría a partir del ensayo de Benjamin permite encontrar algunas claves de cómo el propio Echeverría problematiza su concepción del arte a la luz de las ideas del filósofo judío-alemán. Esa reflexión girará en torno a los planteamientos de Benjamin sobre el arte de la modernidad, que se habrían explicitado y asumido desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, “partiendo de la suposición de que en verdad la civilización moderna, tal como ella se plantea desde sus principios, tiende a elaborar una cierta manera de producir las oportunidades de experiencia estética” (Comunicación personal), una forma peculiar de manifestar las posibilidades últimas que tiene el arte como actividad humana, al igual que como lo hicieran las propuestas artísticas radicales de los revolucionarios del arte a comienzos del siglo XX. Benjamin estaría, por consiguiente, indagando en qué radica lo que se podría llamar en sentido estricto “el arte de la modernidad”, dentro de un contexto en el que, según Echeverría, parafraseando a Lukács, transcurre la actualidad de la revolución. Para Benjamin, las vanguardias artísticas, en cuanto sujetos transformadores del arte en un momento en el que “la modernidad está siendo puesta en cuestión por el hecho global de la revolución” (Comunicación personal), postulan la redefinición del hecho artístico en tanto tal, de forma que su propuesta apunta a una radicalidad nunca planteada, un arte utópico que “iría más allá de aquello que se había conocido como arte” (Comunicación personal), dentro de un proceso revolucionario en el que el arte estaba comenzando a ir en esa dirección, hacia un “proceso de autotransformación radical” en el que se cuestionaba “la razón misma del ser del artista y las posibilidades de insertarse en la sociedad para ofrecerle a esta oportunidades de experiencia estética” (Comunicación personal). En la ruptura de la cotidianidad de la vida moderna se inscribe el horizonte de acción del arte que Benjamin está definiendo:

Todo esto es lo que estaría apareciendo bajo el problema de la definición del arte contemporáneo en Benjamin. [...]. La obra sufre, de acuerdo con Benjamin, una transformación muy radical de sus funciones, de su razón de ser, en el momento mismo que puede ser reproducida técnicamente. (Comunicación personal)

La reproducción técnica de la obra de arte ha puesto en tela de juicio su autenticidad: ese momento único e irrepetible que se constituyó en el núcleo de la experiencia estética durante la modernidad realmente existente. El valor estético de la obra de arte habría radicado en el valor de su tradición porque en ella “se repite de alguna manera ese momento único, infame, auténtico, en el cual el artista arrancó a lo otro, a lo mágico, esa posibilidad de experiencia estética” (Comunicación personal). Para Benjamin, desde la perspectiva de Echeverría, la reproducción técnica de la obra de arte revelaría una dimensión de la actividad artística que siempre estuvo ahí, pero que el mito de la autenticidad, o el de la unicidad de la obra de arte, no posibilitaba reconocer. Por otro lado, Benjamin repara en que, cuando el artista se conecta a la idea de que la obra de arte se produjo únicamente en un momento dado, aparece la necesidad de que ese momento se asuma como parte de su tradición: el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. *Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica —y por supuesto no solo a esta—* (Benjamin 2003, 42).

La recepción de la obra de arte aurática está pensada como una epifanía en la que cada individuo se conecta con el momento único e irrepetible de su creación. Por el contrario, la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica está diseñada para su recepción masiva, para “el disfrute estético de las masas, aquel nuevo tipo de ser humano que aparece en la modernidad” (Comunicación personal 2010). El cambio radical que se produce con la llegada de la revolución técnica del arte quiebra, en definitiva, con la exclusividad que existía para el disfrute estético de las obras de arte auténticas, rompe con su recepción por parte de una élite. “Ahora se dispone de la posibilidad de percibir, de apreciar, de juzgar incluso en detalle, de acercarse de una manera mucho más fuerte a la obra de arte” (Comunicación personal).

La reproducción de la obra de arte nos estaría revelando otro de sus niveles ópticos, “su capacidad de existir para todos” (Comunicación

personal). Este nuevo momento en el arte se encontraría vinculado al contexto sociohistórico que lo hace posible: la decadencia del aura y la consecuente aparición de la masificación. “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin 2003, 47). En palabras de Echeverría, el aura para Benjamin consistiría:

En una aparición única de una lejanía, lo más cercanamente posible; y ese juego de cercanía y de lejanía en el tiempo y en el espacio, esa perturbación de la percepción es capaz de en lo inmediato percibir el todo del objeto en su perfección platónica, si se quiere. Esa que sería el aura de la obra de arte es la que ha entrado en decadencia porque el sujeto de la modernidad ya no es el individuo aristócrata sino un sujeto de la masa, es el sujeto masivo, ese sujeto que frente a lo duradero prefiere lo repetible, y, frente a lo auténtico, lo cercano. (Comunicación personal)

Aquí radicaría lo novedoso de la recepción del arte en la época moderna. El público masivo ya no está interesado en la captación del momento único e irrepetible de la creación artística, o sea, en rescatar aquello de auténtico que ha perdurado a lo largo de su tradición. Todo lo contrario, al público moderno lo que le interesa del arte es su capacidad de ser recreado una y otra vez, “el hombre masa lo que quiere es estar lo más cerca posible de la obra de arte, acercarse, observar, analizar [...], la repetibilidad y cercanía vienen a sustituir la durabilidad y autenticidad de la obra de arte poseedora del aura” (Comunicación personal). Lo que hay que tener presente es que el aura de la obra de arte, según Benjamin, proviene del culto religioso, de la ceremonia festiva, que en la época moderna estaría reeditada en torno a la solemnidad que rodea a los lugares de culto de las Bellas Artes, y que demanda del espectador su recogimiento durante la contemplación. Con la ausencia del aura, la obra de arte recalca en otro campo de problematización, al modo de ver de Echeverría, en el de lo político. Desde el punto de vista de Benjamin (2003), la reproducción técnica de la obra de arte permitiría su desacralización y su consiguiente expulsión como elemento parasitario del culto religioso. Este cambio de escenario en la valoración de la obra estética desplazaría el valor para el culto del arte hacia el valor para la exposición:

Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición. La producción artística empieza con imágenes que están al servicio de la magia.

Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas [...] Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. (52-3)

El valor de la obra de arte como “una especie de garantía de la cercanía entre lo humano y lo otro, entre lo humano y lo divino”, como un “eslabón de tránsito de los fieles de la iglesia con lo otro” (Comunicación personal 2010), queda superado con la nueva situación del arte en la modernidad, ya que tan solo se reconoce su valor de exposición: una obra para ser admirada y analizada por el público en general. Lo que está en juego en la reflexión de Benjamin es la transformación radical de la concepción misma del arte.

Aquí el pensador ecuatoriano reconoce un aspecto que se conecta directamente con uno de los núcleos temáticos de su propia reflexión: la relación arcaica entre el arte y la fiesta. Desde la perspectiva de Echeverría, ambas experiencias, tanto la festiva religiosa como la estética, se presentarían como momentos de ruptura con respecto a la rutina de la vida cotidiana, y, en cuanto tales, pertenecientes al escenario de lo político. En cambio, de acuerdo con Benjamín, ambas experiencias ocuparían terrenos diferentes, pues es precisamente la irrupción aurática o religiosa en el arte lo que anularía cualquier posibilidad de que la experiencia estética se adentrara en el terreno de lo político. Benjamin reconoce en la reproducibilidad del arte la eventualidad de que este se independice de su origen parasitario de la ceremonia festiva y alcance su autonomía en la experiencia propiamente estética. Para el filósofo judío-alemán, ambas experiencias han estado confundidas a lo largo de la historia, lo que ha hecho del arte una experiencia de segundo orden hasta el advenimiento de la segunda técnica, o neotécnica, que abriría las posibilidades de su emancipación.

Por su lado, la propuesta de Echeverría no deja de enunciar el carácter político de la fiesta —carácter que puede equipararse con el de la revolución—, por lo cual esta se vuelve la más radical de las experiencias de ruptura. Lo estético, por su parte, se asume como una ruptura de segundo orden, en vista de que retrotrae la experiencia de lo festivo al ámbito de la rutina, es decir, que retrotrae el momento fundacional de la dimensión cualitativa de la identidad comunitaria a la cotidianidad rutinaria. La experiencia radical de lo político en el hecho artístico se comporta al modo de la experiencia festiva, pero despojada de la parafernalia ritual de la fiesta

arcaica, lo cual supone una paralización real del tiempo rutinario de la vida comunitaria y un tránsito a la otra orilla. La fiesta arcaica implica una verdadera ruptura del gasto productivo debido a que está destinada a la destrucción y restitución del cosmos comunitario.

La lectura de Benjamin le permite a Echeverría hacer una revisión de su formulación inicial, porque, aun admitiendo que en lo festivo existe un orden contingente, fundado o creado, cae en la cuenta de que tal experiencia en la ceremonia arcaica está orientada a recomponer el mundo como algo esencial. Dicho de otra manera, la experiencia política de lo festivo ceremonial pone en cuestionamiento el carácter contingente de la identidad comunitaria, pero para volverla a reconstruir o afirmar como algo natural. Según Echeverría, la radicalidad de la fiesta no está en el retorno al orden natural, sino en el hecho de que detiene el proceso de reproducción social práctico para mimetizar el momento fundacional de la identidad comunitaria como pacto mágico con lo otro; mientras que, para Benjamin, la ceremonia religiosa sería la condición de la experiencia aurática como momento de anulación de lo político, aunque no niegue la existencia de una experiencia aurática distinta de la religiosa que haría posible poner en evidencia la tensión que resulta de la relación entre el sujeto y lo otro. Se trataría de una experiencia más cercana a la experiencia fundacional que describe Echeverría en la mimesis de segundo grado, desencadenada por el arte.

Cuando el ser humano comienza a plantear la necesidad de autorregularse, autorregirse y autodeterminarse al margen de la vida religiosa, cuando lo político se deshace de esa peculiar figura identitaria determinada por la religión, entonces aparece, a juicio de Benjamin, la posibilidad de una relación diferente entre el ser humano y la comunidad y, por tanto, lo otro. De ahí la posibilidad de que surja lo político y, en virtud de ello, la posibilidad de liberación del arte de su sujeción aurática, de su función ancilar frente al culto religioso.

Echeverría, tras identificar este presupuesto de partida en el planteamiento de Benjamin, detecta un elemento del que afirma que es probablemente uno de los más penetrantes del filósofo judío-alemán, por cuanto permitiría explicar una eventual autonomización de la experiencia estética de la esfera religiosa en la época moderna. Este elemento se refiere a la marca de la técnica con la que ha sido producida la obra de arte moderna o la del mundo técnico dentro del cual esta apareció: “La intención

de la primera [técnica] sí era realmente el dominio de la naturaleza; [la] de la segunda es [...] la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada” (Benjamín 2003, 56).

Esta neotécnica o segunda técnica definiría en nuevos términos la relación entre el ser humano y la naturaleza, ya que, a diferencia de la técnica arcaica, caracterizada por la violencia y concebida como arma de defensa y ataque frente a la hostilidad del mundo natural, la técnica moderna manejaría un principio lúdico en su diseño y ejecución. A ojos de Benjamin, la obra de arte aurática o tradicional, señala Echeverría, llevaría la marca de la técnica premoderna o neolítica, mientras que en el arte de la modernidad aparecería una nueva estrategia, una en la que el ser humano, al no sentirse acosado por la naturaleza, no se ve obligado a someterla y a agredirla, sino más bien invitado a establecer una relación de igualdad con lo otro. En el plano de la reproducción material, Echeverría (Comunicación personal 2010), dirá que “el juego de las formas es el que ahora va a prevalecer sobre la necesidad de arrancarle a la naturaleza las sustancias alimenticias necesarias”.

El juego de formas, inscrito en el esquema de la revolución técnica, es el componente lúdico que el arte contemporáneo percibe en el momento de la decadencia del aura. En resumen, dice Echeverría, lo que Benjamin nos plantea es esa idea de que el mundo contemporáneo, bajo el influjo de la nueva técnica, podría ser completamente diferente al mundo de la modernidad realmente existente. Ahora bien, la modernidad capitalista insiste en seguir manejando la misma técnica arcaica pero potenciada, dando las espaldas a las posibilidades inexploradas que abriría el nuevo horizonte técnico. La irrupción de la neotécnica en el ámbito artístico supondría que el arte de la vanguardia, inaugurado bajo el horizonte de la utopía revolucionaria, habría iniciado un modo diferente de concebir y vivir el arte en la contemporaneidad: “Este es el planteamiento utópico que hay en Benjamin [...] La obra de arte, con su reproducibilidad técnica, plantea [...] una redefinición global de su función, una redefinición [...] cuyo perfil no es perceptible” (Comunicación personal).

Los elementos de un arte de la modernidad o de una modernidad alternativa estarían arraigados en la vida, lo que implicaría una realización completamente inédita, cuyas particularidades, en opinión de Echeverría, serían muy difíciles de imaginar. El ensayo de Benjamin (2003) se sitúa en

un momento en que el pensador judío-alemán todavía albergaba esperanzas en que la revolución social y política proletaria pudiera abrir las puertas para vivir plenamente la promesa de un arte político que, entregado a un incesante juego de las formas artísticas, abandonaría de una vez y por todas cualquier rezago aurático en sus modos de representación: “Los conceptos nuevos [...] en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (38).

El sueño utópico benjaminiano de “reconstruir una sociedad moderna a partir de un ‘revolucionamiento’ técnico [que permita superar] el carácter capitalista de esta modernidad” (Comunicación personal 2010) se conecta de modo directo con la utopía revolucionaria marxista. En el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte todavía prevalece la esperanza de que se llegue a consumir la victoria proletaria; sin embargo, en sus escritos posteriores, lo que predomina es la desazón por la imposibilidad de alcanzarla: “Esta ambivalencia es la que estará presente en su ensayo sobre la obra de arte, aunque aquí prevalezca todavía un hecho muy prometedor, el de la transformación posible de lo que es el arte, de que el arte pueda colaborar en esa transformación radical de la vida” (Comunicación personal).

Frente al fracaso revolucionario, ¿qué ha quedado de ese arte vanguardista cuyo sueño utópico de fundar otro arte solo podría concretarse a la luz de una transformación social radical? Se intentará desarrollar una respuesta en la siguiente y última parte, que gira en torno a la polémica suscitada por Horkheimer y Adorno en su libro *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944). En el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, los pensadores de la Escuela de Frankfurt pretenden desestimar el entusiasmo ingenuo que creen reconocer en la excesiva confianza que Benjamin deposita en la revolución técnica del arte como condición para el alumbramiento de una experiencia estética radicalmente diferente a la que la modernidad capitalista la habría condenado: una experiencia estética entregada al juego infinito o evanescente de las formas artísticas confundidas en el mundo de la rutina.

## LA “ESTETIZACIÓN SALVAJE” DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

La *Dialéctica de la Ilustración* muestra, según Echeverría, a la industria cultural como un proceso emblemático de anulación de la “sujetividad”. A ese respecto, el planteamiento de Horkheimer y Adorno se ubicaría en las antípodas del de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica del arte, puesto que, para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, esta revolución técnica no estaría orientada a la fundación de un nuevo arte de masas en el que lo político pudiera desplegarse plenamente en su evanescencia, tal como lo planteaba Benjamin, sino que, por el contrario, se constituiría en la expresión máxima de la culminación del proceso llevado a cabo durante la Ilustración, esto es, el levantamiento de la figura del “Sujeto” con mayúscula, vencedor de la naturaleza, que habría aniquilado su propia dimensión política.

En el capítulo sobre la industria cultural, que se erige como una respuesta implícita al ensayo de Benjamin, Adorno, sobre todo, desestima el planteamiento del pensador judío-alemán por considerarlo una propuesta irrealizable que devendría caricaturesca en la realidad. Sin embargo, en opinión de Echeverría (septiembre 2009), resulta necesario tomar en cuenta que el objetivo de Benjamin era determinar el sentido revolucionario que las vanguardias artísticas habrían tenido a finales del siglo XIX e inicios del XX en conexión con otros fenómenos de su tiempo, como el de la revolución política, alentada por el proletariado de aquellos años: “Para él, hay una especie de vasos comunicantes entre lo que están haciendo los artistas y lo que ocurre en el mundo de la historia [...] en un momento en el que [...] el modo de producción capitalista está cediendo el paso a una manera radicalmente diferente de vivir: la manera revolucionaria”.

Benjamin observa, como ya se ha mencionado, que los artistas de vanguardia se rebelan a cumplir el encargo de la sociedad burguesa de reproducir la realidad de su tiempo en imágenes bellas para el disfrute y consumo estético de la sociedad capitalista. Aquellos artistas rompen con la apropiación cognoscitiva de la sociedad, y, por ende, con la idea de la supremacía del ser humano sobre la naturaleza. Se trata de un arte que persigue trastocar esa imagen bella del mundo con el propósito de representarlo de manera que en él no se puedan reconocer sus referencias

ni ningún “parámetro más o menos comprensible en aquella época” (septiembre 2009). Según Benjamin, las vanguardias estarían encaminadas, al igual que la revolución comunista, a refuncionalizar la estructura técnica de los medios de comunicación capitalistas, lo que posibilitaría que el arte se despojara de su carácter aurático, misterioso, fruto de la alquimia producida por el “genio” del artista.

Solo en ese sentido, indica Echeverría, es que, en el nuevo arte concebido por Benjamín, y en las nuevas técnicas, surge la posibilidad de relacionar la rebelión de los artistas con la revolución de los proletarios, y, con ello, crear experiencias estéticas muy diferentes a las conocidas hasta entonces. Es un nuevo arte listo para un nuevo “hombre de masas”, que, al ser capaz de manejar las nuevas técnicas de modo consciente y democrático, hace posible que esa experiencia “permee el conjunto de la vida cotidiana, altere todo, y nos descubra a todos como artistas” (septiembre 2009).

Benjamin, en palabras de Echeverría, escribe su ensayo con la convicción de que ese cambio radical en la definición misma del arte y sus medios nos obligaría a estar preparados para asumir el reto que este cambio trae consigo. El pensador judío-alemán, lo mismo que pensadores de la talla de Bertoldt Brecht, todavía albergaba la esperanza de que el nazismo pudiera ser vencido, es decir, que la clase obrera pudiera revertir el impulso contrarrevolucionario por él instaurado, lo cual abriría las puertas para la transformación radical del mundo.

Adorno se opone a este planteamiento, a su modo de ver utópico, no desde una postura irónica sino dolorosa, por cuanto constata la imposibilidad de su realización, y, al mismo tiempo, la presencia de su “caricatura monstruosa” (septiembre 2009). Lo que el triunfo de la contrarrevolución traerá, según Adorno, ya no será el ser humano masa soberano, sino la consolidación de una industria cultural masiva que reedite incansablemente un arte de masas aurático, viejo y cansado: “Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares” (Horkheimer y Adorno 1998, 166).

Para cuando Horkheimer y Adorno publicaron su ensayo sobre la industria cultural (1944), ya Benjamin había fallecido: la persecución nazi lo había obligado a suicidarse, por lo que no pudo responderles. Echeverría,

no obstante, imagina el reproche que Benjamin hubiera podido emitir: no se puede llamar “industria cultural” al proceso de “industrialización anónima de la cultura por parte de las grandes entidades del capital” (septiembre 2009) porque esta definición se rehúsa a mencionar de manera explícita su filiación con el sistema capitalista, ya que la industria cultural no sería la cultura de las masas sino la cultura que se le impone a las masas. El funcionamiento de la industria cultural únicamente se puede entender a la luz de la tradición marxista que se encuentra en el pensamiento de Horkheimer y Adorno: un proceso en el que las obras de arte se han convertido en mercancías que se compran y venden, y, como tales, despojadas de su singularidad artística, de la peculiaridad de su forma: su valor de cambio en el mercado ha anulado su valor de uso estético (septiembre 2009).

Con la sustitución del valor de uso por el valor de cambio, la obra de arte sufre un empobrecimiento fundamental; su riqueza cualitativa se “re seca” al solo existir como estrato de valor valorizándose. La subsunción de la obra de arte en el régimen mercantil genera un complejo proceso en el que el valor de uso estético, esto es, aquello que se disfruta de ella como un cuestionamiento de la objetividad de los objetos (septiembre de 2009), queda subordinado a la lógica de reproducción del mercado, lo cual anula su potencial de producir experiencias estéticas cuestionadoras de la realidad y del mundo que nos rodea: “El objeto de arte ‘mercantificado’ es un objeto castrado que ya no tiene la potencia de producir esta experiencia estética cuestionadora, [...] ya no se produce esa posibilidad de cuestionamiento, de invocación de lo otro [...] son obras disminuidas ontológicamente a fin de que circulen, se produzcan y se consuman (septiembre 2009).

El panorama que describe Adorno acerca de los efectos provocados por la industria cultural capitalista es devastador, pues el ser humano, llamado a rebelarse y erguirse como soberano de su propio destino, termina siendo reducido a un mero consumidor de los subproductos artísticos producidos por aquella industria, cuya función será prolongar el tiempo laboral de los trabajadores en la esfera del tiempo de descanso, condenándolos a seguir en su esclavitud: “No hay distinción entre el tiempo del trabajo, en el que el trabajador está atado a la máquina, y el tiempo libre [...]. En este tiempo libre, lo que hay que hacer es producir y consumir objetos que les permitan olvidarse de su propia capacidad de rebelarse” (septiembre 2009). La función de la industria cultural, a juicio de Horkheimer y

Adorno, es entretener al ser humano moderno durante su tiempo libre, de modo tal que no pueda percibir la insatisfacción que late bajo la aparente armonía, la tensión entre sus pulsiones internas y la forma en que el consumo las obliga a encauzarse.

La industria cultural, desde la perspectiva de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, señala Echeverría, no sería exclusivamente un fenómeno sociológico o económico, sino que estaría conectado con la totalidad del mundo en la que este ser humano se reproduce. En opinión de Echeverría, la industria cultural funciona al igual que esas grandes entidades políticas gobernadas por el *Big Brother*; una sociedad donde la producción mercantil capitalista expresa de modo unánime el triunfo indiscutible del gran “Sujeto”: “nada es posible en contra del capital, que es omnipotente, [y en la que los individuos estamos obligados a] repetir la letanía que nos afirma como súbditos de ese gran aparato que está funcionando ahí” (septiembre 2009).

En ese contexto en el que el arte se ha vaciado de su capacidad de reproducir valores de uso artístico, para Horkheimer y Adorno, ni el planteamiento de Benjamin ni el gesto rebelde que promulgaron las vanguardias tienen cabida, pues el mundo cultural se ha escindido en dos ámbitos del todo separados, no como sucedía en el siglo XIX con la alta y baja cultura, que sí estaban en conexión recíproca. En el siglo XX, la baja cultura se desarrolla en el ámbito mayor de las mercancías culturales, y la alta cultura, en el ámbito menor del arte de tipo burgués, donde estaría refugiada la creatividad del artista y la posibilidad de producir “constelaciones artísticas”, que requieren de un gran trabajo técnico para poder diferenciarse y defenderse de la industria cultural. Esta perspectiva, sobre todo en Adorno, con respecto al presente de la obra de arte en medio de la barbarie capitalista, revela, según Echeverría, el carácter “esotérico” de su concepción, puesto que defiende el carácter elitista de un arte que, por su complejidad y desarrollo técnico, estaría llamado a “resguardar el espíritu crítico de las artes más elaboradas, inaccesibles para el disfrute estético de las masas” (septiembre 2009).

Marcando distancia frente a esa “visión apocalíptica”, Echeverría, sin desconocer la impronta de la industria cultural, identifica a los contradictores de la tesis de Adorno en las corrientes del *pop art*, por ejemplo, donde se estaría gestando, entre otros movimientos, uno espontáneo de “estetización salvaje” en la esfera de la vida cotidiana de las masas (sep-

tiembre 2009). Para Echeverría, la radicalidad del gesto vanguardista no habría caducado, por cuanto la actualidad de la revolución siempre está latente, como ya lo expresara Benjamin (2004) en su discurso escrito y leído en el Instituto de Estudios del Fascismo de París:

Bien puede ser, por el contrario, que estemos viviendo la gestación de un nuevo escenario de realización de lo político, dentro del cual la izquierda, como resistencia y rebelión frente a la modernidad capitalista, podrá hacerse visible, y en el que puedan recobrar su validez los sueños vanguardistas de una relación liberada entre el arte y la vida.

(16) ❁

### Lista de referencias

- Benjamin, Walter. 2003 [1935]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por A. E. Weikert. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- . 2004. *El autor como productor*. Traducido por B. Echeverría. Ciudad de México: Editorial Ítaca (discurso escrito y leído en 1934).
- Echeverría, Bolívar. 1986. “El Materialismo de Marx”. En *Discurso crítico de Marx*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- . 1997. “Identidad Evanescente”. En *Las ilusiones de la Modernidad*. Ciudad de México: UNAM/El Equilibrista.
- . 1998. El “valor de uso: ontología y semiótica”. En *Valor de uso y utopía*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 2009. “De la academia a la bohemia y más allá”. *Theoría, Revista del Colegio de Filosofía* (19): 47-60.
- . 2010. *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Editorial Ítaca.
- Horkheimer, M., y T. W. Adorno. 1998 [1944]. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducido por J. J. Sánchez, 165-212. Barcelona: Trotta.
- Manifiesto Suprematista. [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel\\_garcia/wp-content/uploads/2015/03/Manifiesto-Suprematista-Casimir-Malevich.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2015/03/Manifiesto-Suprematista-Casimir-Malevich.pdf).

## La casa

*The House*

**SALOMÉ VELASCO\***

*LA ACCIÓN SE desarrolla en la casona La Olimpia, ubicada en la colina de las Marianas. Es la casa principal de una antigua hacienda en decadencia. La puerta de entrada tiene una aldaba antigua con cara de mono para llamar. Tras la puerta hay un espejo de medio cuerpo. En el vestíbulo de la casa cuelga un candelabro cubierto de polvo y telarañas y debajo de él una mesa redonda con un gran jarrón de flores marchitas. Una escalera de caracol lleva al segundo piso donde se encuentran las habitaciones divididas por un pasillo. Al lado derecho está la habitación de la Abuela con un balcón que da al exterior. Del lado izquierdo una habitación desocupada. Debajo del cuarto de la Abuela una cocina. Un goteo permanente hace eco en toda la casa.*

### ACTO I ESCENA UNO

*Habitación de la Abuela. Las cortinas de la puerta que da al balcón ondulan suavemente. Del dintel de la ventana cuelga una jaula con un pá-*

---

\* Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

*jaro. En el velador hay un portarretratos boca abajo y junto a este un reloj de cuerda que marca las cuatro de la mañana. La Abuela está sentada inmóvil al filo de la cama de madera tallada, mira fijamente al teléfono de pared mientras musita algo como una plegaria.*

*Súbitamente se pone de pie y enciende la luz. Saca una libreta del velador y marca en el teléfono rotatorio. Después de una larga espera contestan.*

(Martha, voz en *off*).

Martha: Diga...

Abuela: Martha, no cuelgues, necesito hablar contigo.

Martha: ¿A esta hora? Solo las brujas están despiertas a esta hora.

Abuela: ¡Martha, escúchame! No tengo mucho tiempo, sé que te estoy molestando, pero tengo algo que ofrecerte.

Martha: No me interesa nada de usted, Abuela.

Abuela: Sé que la estás pasando mal y yo estoy muriendo, podemos ayudarnos, tú me ayudas y yo te ayudo, ¿qué me dices?

Martha: Abuela, ¿qué quiere?

Abuela: Necesito alguien que me cuide, siento que estos son mis últimos días, solo tendrás que aguantarme por poco tiempo.

Martha: ¿Y qué gano yo con eso?

Abuela: La Olimpia.

(Silencio.)

Abuela: ¿Qué me dices? Yo sé que me necesitas.

Martha: ¿De dónde saca eso? No necesito nada de usted.

Abuela: (*ríe cínicamente*) La llave está donde siempre.

Martha: Mejor vuelva a la cama, Abuela.

Abuela: Eres igual a tu madre.

*Martha cuelga furiosa el teléfono. La Abuela Imelda apaga la luz y se acuesta.*

## ESCENA DOS

*Medio día. El pájaro canta en su jaula. Martha llega jadeando al portal de la casona, la luz enceguedora del sol cae perpendicular sobre Martha que se cubre con una sombrilla grande y rota. Deja en el piso un par de maletas que carga con dificultad y se seca el sudor con un pañuelo. Va a golpear la puerta, pero se detiene, mira a su alrededor con disimulo, constata que no haya na-*

*die cerca y se dirige a un macetero grande y pesado a su izquierda. Lo levanta a medias usando todo su cuerpo y pasa la mano por debajo para buscar la llave. De entre la maleza sale una rata, Martha se asusta y retrocede maldiciendo. En ese momento suena su celular, lo que altera aún más a Martha que mira fijamente la pantalla sin atreverse a contestar, deja que timbre hasta el final.*

Martha: ¿Es un chiste?...

*Martha vuelve por la llave y finalmente abre la puerta, que chirría agudo semejante a un grito desgarrado. Martha espera unos segundos antes de entrar, luego con pasos lentos rodea el salón principal inspeccionándolo con la mirada.*

*Escucha unos pasos arriba. Se detiene.*

Martha: ¿Ya se murió Abuela? (*silencio largo, sonido continuo de pasos*). Apesta a muerto.

Abuela: Para qué crees que te llamé.

Martha: Sí, llegué bien, gracias.

Abuela: Vas a ser la dueña de esta casa, mejor que empieces a ganártela.

Martha: Hay ratas.

*Mientras sube la escalera*

Abuela: No hay veneno.

Martha: Voy a bañarme y luego bajaré al pueblo a comprarlo.

Abuela: Tampoco hay agua.

Martha: Ah...

Abuela: Puedes acomodarte en tu cuarto, no he movido nada.

Martha: (*abre la puerta de la habitación*) Me imagino...

*Martha deja las maletas, va al baño y abre el agua del lavamanos, se escucha un gorgoteo que sube por las tuberías hasta que sale aire y agua con óxido. Abre de par en par las puertas del armario y cae sobre ella una muñeca de trapo gigante que al golpe empieza a entonar una canción que se deforma por la falta de pila. La coloca en una silla junto a la ventana. Desde su cama, la Abuela Imelda estira el cuello tratando de ver lo que hace Martha a través de la puerta.*

Abuela: ¿No vas a dar un beso a tu Abuela?

Martha: Iré por el veneno...

Abuela: Busca abajo del lavabo, en la cocina...

*Martha se dirige a la cocina*

Martha: ¿No que no había?

Abuela: Acabas de llegar, no voy a dejar que bajes al pueblo, debes estar cansada. Cajón derecho, el de la chapa rota.

Martha: Conozco esta casa mejor que usted.

Abuela: No olvides que sigo siendo la dueña.

Martha: (*entre dientes*). Lo que diga la señora.

*Abre el cajón y un olor pestilente entra por su nariz haciéndola retroceder. Tiene náuseas. Vuelve a sacar su pañuelo, se cubre la boca y la nariz, y aguanta la respiración para volver a acercarse al cajón. Saca algunos envases vacíos y cajas, en una de ellas, los restos de un gato muerto, casi momificado, es Horacio, su gato.*

Martha: Hey, pequeño, ¿tú también?

*Martha llora.*

Martha: ¡Abuela! ¡Abuela!

Abuela: Estoy vieja, no sorda. ¿Qué quieres?

Martha: ¿Dónde está el Horacio?

*(silencio)*

Martha: ¡Abuela!

Abuela: No sé, hija, se perdió.

Martha: ¿Hace cuánto?

Abuela: No sé, la memoria me falla.

*Martha sube las gradas con la caja.*

Abuela: ¿Qué es eso? Huele a muerto...

*Martha arroja el cadáver del gato*

Abuela: Gato torpe, estaba tan viejo como yo... A lo mejor se comió una rata envenenada.

Martha: Mi gato...

Abuela: ¡Mi gato! Es el único que se quedó.

Martha: ¿Así cuida sus cosas?

Abuela: La vida se encarga de poner todo en su lugar.

Martha: Sí, claro, a usted la dejó postrada y a ese pobre pájaro...

Abuela: Sí, sí, está bien, piensa lo que quieras. Ahora recoge a ese pobre animal y entiérralo, a lo mejor así el jardín florece.

Martha: No le da ni un poco de pena...

Abuela: ¿Y qué quieres que haga? ¿Que lo reviva?... Vos solita empacaste tus cosas en mis maletas, que eran maletas buenas, antiguas, de cuero... ¿Qué creíste?, ¿que dejar el plato del gato lleno era tener buen corazón?

Martha: No tenía a dónde ir; no podía llevarlo conmigo.

Abuela: No tenías que haberte ido, esta era tu casa.

Martha: ¡Esta es su casa!

Abuela: Por Dios, saca a esa cosa de aquí, me provoca náuseas.

Martha: Como a mí el humo de sus tabacos. Sabe que soy alérgica.

*La Abuela hace el gesto de vomitar y termina con una carcajada.*

Martha: Era mi gato...

Abuela: Nunca has dejado de ser una niña...

Martha: No sé por qué volví.

Abuela: Por la casa, ¿no?

*Martha la mira con desprecio, recoge los restos del gato y sale de la casa, se sienta con la caja a su lado y revisa su celular; escucha un mensaje de voz. Cava un hoyo con las manos y echa al gato en el interior; con su cinta de cabello ata dos palos secos en forma de cruz y la clava sobre la tumba del gato. Entra. Martha limpia la cocina, saca las flores marchitas y, finalmente, prepara trampas con veneno de rata arrodillada en el piso de la cocina.*

### ESCENA TRES

*La Abuela golpea con su bastón. Del piso de madera se desprenden motas de aire que caen en la mesa de la cocina.*

Martha: Ya casi.

Abuela: Puedes terminar después.

Martha: Ya, en un minuto.

Abuela: Pierdes el tiempo.

*Martha sube, encuentra a la Abuela fumando.*

Martha: ¿Qué quiere?

Abuela: *(Acostada, con falsa debilidad)*. Pásame el álbum.

*Martha se lo alcanza.*

Abuela: ¿Sabes por qué le decían Marica a tu Bisabuela?

Martha: No se puede respirar aquí, Abuela.

*Martha abre las puertas del balcón.*

Abuela: Porque se llamaba Mariana, así les decían en ese tiempo, de cariño. *(Saca una de las fotografías del álbum y se la pasa a Martha)*. Esta es la única foto que tengo de mi mamá Marica. La mamá de mi papá Francisco no la soportaba porque era flaca, flaca, flaca... ¡Esa pobre mujer

no va a durar ni el primer parto! Así le decían a papá para que no se case, pero ya ves...

Martha: Sí Abuela, me ha contado mil veces. Le voy a hacer una valeriana.

*Martha comprueba que el agua de la tetera sigue caliente y sirve una taza.*

Abuela: ¡Agua de gatos!

Martha: Abuela, por favor...

Abuela: También decían que mamá Marica era bruja... (*ríe a carcajadas*). ¡Bruja!

*Ríe hasta tener un ataque de tos. Martha la ayuda a sentarse y le alcanza la taza de té.*

Martha: Abuela, tiene que dormir, deme eso.

*Martha intenta quitarle el cigarrillo, pero la Abuela aparta su mano con un golpe.*

Abuela: Mi mamá no era una bruja; bruja la que mató a mi papá Francisco; por eso se murió mi mamá; porque les lanzaron una maldición.

*Cae un relámpago.*

Martha: Qué oportuno.

Abuela: Dicen que a tu bisabuelo le lanzaron una maldición... Que una bruja que estaba enamorada de él le regaló tres panes, era goloso mi papá, pero no se los comió en seguida sino que los guardó en el bolso para comerlos luego; a medio camino empezó a sentir que algo se revolvió dentro del bolso, metió la mano y en lugar de panes lo que sacó fueron tres perros negros que empezaron a crecer, así que los lanzó lo más lejos que pudo y arreó al Campuelías, ese pobre caballo babeaba de lo rápido que corría, eso dijo mi mamita, los perros se quedaron atrás tragando el polvo del camino, pero cuando tu bisabuelo llegó ya tenía la espalda negra y sudaba frío.

*Martha la ayuda a tomar un sorbo, pero la Abuela escupe.*

Martha: Sí, ya sé, el Campuelías...

Abuela: ¡Estúpida, está caliente, me quieres matar! (*Martha se queda perpleja, sonrío y se limpia sin bajar la mirada a la Abuela*). El Campuelías llegó de milagro, porque conocía la casa. ¿Sabes por qué se llamaba Campuelías?

*Martha toma la taza y empieza a mecerla y soplar para enfriar la bebida.*

Martha: Sí, abuela...

Abuela: Porque mi papá encontró en una revista del extranjero una foto de los Campos Elíseos, y como era ignorante... (*Ríe*) Porque tu abuelo no estudió, hija. Por eso siempre te digo que debes estar agradecida de todas las comodidades que has tenido.

Martha: Sí, abuela...

Abuela: De todos modos... ¿dónde me quedé? ¡Ah, sí! La bruja estaba celosa de mamita.

Martha: Le dio tuberculosis.

*Martha insiste con un gesto para que la Abuela beba el té.*

Abuela: Esa misma noche se murió. Y mamá se fue detrás de él.

*Mientras Martha da de beber el té a la Abuela con una cuchara.*

Martha: Enfermó de la pena y murió en algún hospital, eso fue todo... Pero eso ya pasó, es cosa del pasado y ya es hora de dormir.

*Martha le quita el cigarrillo y lo apaga. Arroja a la Abuela, parece que quiere acariciarle la frente, pero se detiene, la mira por un instante, cierra las puertas del balcón y va hacia su habitación. Enciende la luz, pero con la caída de un nuevo relámpago el foco se quema y queda a oscuras; enciende la linterna de su teléfono, en el velador hay un candelabro. Martha baja a la cocina en busca de fósforos; mientras enciende las velas escucha sonidos de ratones de un lado a otro de la cocina, se queda inmóvil conteniendo la respiración por un momento hasta que suena el clic de una trampa activada y pequeños chillidos; con sigilo se acerca al lugar de donde provino el sonido y mete la mano con dificultad en el espacio que queda entre la pared y los estantes de víveres, toca algo y se asusta, ríe, vuelve a meter la mano y saca la trampa con el cadáver de un ratón.*

Martha: Hola, pequeño, esto te pasa por meterte donde no te corresponde.

*Cae un relámpago y Martha deja caer la trampa, por el impacto la trampa se afloja y el ratón sale emitiendo chillidos.*

Martha: Carajo...

*Martha camina lentamente cubriendo las llamas con su mano. Mientras sube las escaleras, escucha una canción que sale de la habitación de la Abuela.*

Martha: ¿Abuela? ¿Sigue despierta? (*silencio*)

¿Abuela?...

*Martha entra y encuentra a la Abuela parada frente al ventanal del balcón, canta y alimenta al pájaro.*

Martha: Claro... Ya está sonámbula...

*Se acerca y la lleva suavemente hasta la cama. Cierra las cortinas.*

Abuela: *(Se sienta súbitamente en la cama y estira la mano en dirección a la puerta)* ¡Mamá Mariana!

*(Martha grita aterrorizada mientras la Abuela suelta una carcajada).*

Abuela: Ay, Martha, todavía eres una niña asustadiza...

Martha: *(indignada)*. Con usted todo es risas...

*Va hacia la puerta y se detiene como esquivando un obstáculo. Sale dando un portazo mientras la Abuela sigue riendo. Suena el teléfono, Martha vuelve a sobresaltarse, agarra el teléfono y contesta.*

Martha: ¡¡¿Qué quieres?!// No estoy para tus cosas, deja de buscarte// ¡Déjame en paz!

*Cuelga, apaga el teléfono y juega con la luz de las velas haciendo figuras de sombras hasta quedarse dormida.*

## ESCENA CUATRO

*Martha duerme profundamente en su cama. El ambiente es oscuro, apenas iluminado por la luz de la luna que entra a través de las cortinas. Una corriente de viento las mece suavemente. De repente, Martha se sienta y mira a su alrededor desorientada.*

Martha: Yo no abrí la ventana... ¿O sí?...

*La ventana se ilumina cada vez más de una luz azul. Martha se acerca y choca con la silla haciendo caer nuevamente a la muñeca que se activa y empieza a cantar. Martha asustada golpea a la muñeca hasta que se apaga. Se escuchan picoteos en la ventana, es el pájaro de la Abuela.*

Martha: Hey... ¿Cómo escapaste?

*Martha golpea con sus uñas la ventana, respondiendo al pájaro. Tras la ventana puede verse un bosque. Escucha la melodía que la Abuela cantó, el sonido viene de un riachuelo cercano. Martha abre la ventana para escuchar con claridad, entonces el pájaro picotea la cabeza de Martha y luego avanza saltando hacia el bosque, cuya sombra se proyecta cada vez más sobre la casa hasta cubrirla. Martha va tras el pájaro, esquiva ramas y charcos, de pronto llega a un claro en el bosque donde lo atrapa.*

Martha: La Abuela se pondría furiosa si se entera que ibas a irte.

*El pájaro comienza a trinar y agitarse y súbitamente muere.*

Martha: No, no, no, no. ¿Qué te pasa?

*Una figura se dibuja a contraluz en la distancia, de espaldas a ella, con el cabello, largo y oscuro. Martha se acerca lentamente, pero cuando está cerca, la figura desaparece. Martha ve una luz que palpita bajo sus pies y empieza a escarbar.*

Martha: ¡Fuegos de San Telmo!

*Martha trata de aguantar la respiración. No está segura de lo que está buscando, pero siente una urgencia incontrolable. A medida que cava más profundo, la tierra comienza a temblar y los árboles cercanos se sacuden violentamente, el viento y las ramas suenan como suspiros y rechinar de dientes. Pero Martha sigue cavando hasta que finalmente encuentra algo, aspira una gran bocanada de aire. Desenreda un vendaje y descubre el rostro de su Bisabuela Mariana.*

Martha: Abuela Mariana...

*A pesar de su belleza, su palidez es siniestra y perturbadora. Martha se queda paralizada por la visión. La Bisabuela abre los ojos y se le acerca al oído.*

Bisabuela: (con voz dulce) Te estuve esperando.

*Martha no puede moverse. Entonces, la Bisabuela se quita un collar cuyo medallón brilla con una luz azulina, y se lo cuelga al cuello.*

Bisabuela: (sonriendo maliciosamente). Llévame a casa.

*Martha despierta en su cama, tiembla. Se toca el cuello para comprobar si carga el medallón y nota que no lleva nada. Vuelve a acostarse, pero no puede conciliar el sueño. El reloj suena, da las 4 de la mañana. Martha decide salir de la cama, mira temerosamente por la ventana, antes de bajar entreabre la puerta de la habitación de la Abuela y la ve dormir. Baja a la cocina a prepararse algo.*

## ESCENA CINCO

*Martha sentada en una mesa pequeña y cuadrada en la cocina, bebe algo caliente mientras prepara el desayuno para la Abuela. Se la nota perturbada, golpea sus uñas rítmicamente contra la mesa. La Abuela golpea su bastón tres veces en el piso y el polvo cae sobre Martha. En un movimiento automático, Martha desliza su silla hacia la derecha antes que el polvo la cubra. Se levanta, bebe sin pausa hasta terminar el contenido. Lava su taza y toma la bandeja del desayuno. Resbala en los primeros escalones y los platos caen de la bandeja.*

Abuela: Hija, ¿estás bien?

*Martha, golpeada y adolorida, recoge la bandeja, la deja en el suelo y se acerca a revisar el escalón, mira hacia el techo buscando una gotera, luego mira el líquido y lo huele. Ríe entre dientes.*

Martha: ¿Orina? ¿Ahora orina sonámbula?

Abuela: ¿Pero, de qué hablas, hija? Martha: ¡Aaargh, esto apesta!

Abuela: ¿Qué apesta?

*La Abuela aparece al borde de las gradas*

Martha: ¿No se supone que no tiene fuerza para salir de su cuarto?

Abuela: ¿Estás insinuando que yo... (*Ríe*) Hija, pero qué imaginación...

Martha: Venga y huelo... Y dígame que no es orina.

*La Abuela baja lentamente las gradas hasta llegar a Martha, con cada paso se escucha el crujir de la madera.*

Abuela: Hija, no ves que apenas puedo caminar, ¿cómo se te ocurre... Déjame verte. (*Martha le enseña el tobillo, pero la Abuela lo empuja, se coloca los lentes y empieza a estirar la piel del rostro de Martha*). Ajá, ajá.

Martha: ¡Miente!... No me toque.

Abuela: ¡Quieta! Mira esas ojeras. Necesitas empezar a cuidarte, hija. Toma agua, duerme.

Martha: Y usted, Abuela, ¿hace cuánto no se baña?

Abuela: (*Silencio*). Tú sabes que te quiero, pero no abuses Martha. Estás en mi casa y mientras...

Martha: Y mientras vivas aquí se hace lo que yo diga... ¡Ja! ¡Me amenaza?!

Abuela: No te atrevas...

Martha: ¿O qué?

*Silencio...*

Abuela: Debe ser alguna gotera...

Martha: Es verano

Abuela: Entonces el fantasma de tu gato que te deja saludos desde el otro lado...

Martha: ¿La divierte todo esto?

Abuela: Mascarilla de sábila o avena con miel...

Martha: ¿Qué?

Abuela: Martha...

Martha: ¿Qué?

Abuela: Tengo hambre...

*(Silencio)*

Abuela: Tal vez heredaste mi sonambulismo.

Martha: ¿Qué insinúa?

Abuela: Nada. Voy a la cama. Tráeme el desayuno.

Martha: Abuela...

Abuela: ¿Qué?

Martha: Necesito dinero para las compras.

Abuela: No hace falta que bajes al pueblo, don Sergio traerá lo que haga falta, haz una lista.

*La Abuela va hacia su habitación, Martha se deshace del saco, corre al lavabo y se lava profusamente, el sonido del desagüe hace eco en la cocina. Arriba, se ve a la Abuela entrar sigilosamente a la habitación de Martha, revisa algo bajo la almohada, las maletas mal desempacadas, prueba su perfume y su maquillaje. Encuentra el celular y lo enciende ahogando el sonido de inicio en las cobijas, revisa rápidamente las llamadas y mensajes, lo apaga y regresa en carrerillas a su habitación. Al cerrar la llave hay un silencio total en la casa.*

*Martha sospecha y sube a zancadas la escalera, salta el escalón donde resbaló, pero se golpea una uña del pie; al entrar no encuentra nada. Se sienta en su cama.*

Martha: Un gato fantasma...

*Enciende su celular, lo revisa y guarda en el bolsillo de un nuevo saco.*

## ESCENA SEIS

*La Abuela, acostada en la cama, llama a Martha con el bastón y cae polvo. Martha suspira. Se queda afuera de la habitación.*

Abuela: Entra, necesito que marques al viejo.

*Martha entra, se acerca a la jaula y comprueba que el pájaro sigue ahí. Martha ríe aliviada.*

Martha: Hola, pequeño.

Abuela: ¿Qué?

Martha: No, nada.

*Martha marca el teléfono.*

Abuela: No entiendo por qué estás tan molesta, no llevas ni un día aquí, tienes cara de...

Martha: ¿De qué?

Abuela: ¿Hiciste la lista?

Martha: Aún no... Está timbrando.

*(silencio)*

Martha: Aló, ¿don Sergio? Es Martha, le llamo de la Olimpia.

Abuela: Pásamelo.

Martha: Don Sergio, le paso con mi Abuela... Sí, ¡qué gusto escucharle!

Abuela: Pásamelo.

*Martha se lo alcanza.*

Abuela: Puedes ir por mi desayuno.

Martha: ¿Y la lista?

Abuela: Haré mi pedido habitual, con eso es suficiente.

*[Martha sale y grita desde las gradas]*

Martha: Recuerde que ahora somos dos.

Abuela: Tres, no te olvides del Horacio.

*Martha baja a la cocina y saca del cajón bajo el lavabo algunos implementos de limpieza. Limpia las gradas, mientras lo hace fija la mirada en el jarrón vacío, deja todo y sale de la casa para buscar flores silvestres, pero no encuentra suficientes. Al entrar deja la puerta abierta y llena de agua el jarrón en la cocina. Martha tararea una canción. La Abuela desde su habitación golpea con el bastón, nuevamente cae polvo y Martha vuelve a limpiarlo.*

Abuela: ¡El desayuno!

Martha: Voy.

*Martha prepara apresuradamente la bandeja y sube.*

Martha: ¿Quiere algo más?

Abuela: ¿Cómo quieres que coma esto?

*Martha se da cuenta y baja corriendo las escaleras, toma la cuchara y sube, se la entrega a su Abuela. La Abuela come ruidosamente, largo silencio. Al mismo tiempo entra Gallito con una caja llena de víveres, lleva un sombrero viejo. Entra por la puerta abierta y se dirige a la cocina, se sirve un vaso de agua y comienza a guardar los alimentos. Arriba se escucha el sonido del agua en la cocina, Martha se alerta, pero la Abuela no se inmuta. Martha toma el bastón de la Abuela.*

Abuela: ¿Para qué lo quieres?

*Martha hace un gesto a la Abuela para que haga silencio*

Abuela: Si lo rompes, lo pagas.

*Martha baja sigilosamente, la Abuela se alza de hombros y sigue comiendo.*

Martha: ¿Quién es?

*Martha eleva el bastón, se prepara a atacar. Entra en la cocina y ve a Gallito de espaldas.*

Martha: ¿Hola?

*Gallito gira y se alegra al verla y se abalanza para abrazarla.*

Gallito: ¡Marta...!

*Martha grita asustada y trata de golpear a Gallito que ágilmente esquiva todos los bastonazos.*

Martha: ¿Quién...

Gallito: Perdón, no quise...

Martha: ¿Cómo sabes mi nombre?

Gallito: No sabía que estabas aquí.

Martha: ¿Cómo entraste? ¿Quién eres?

Abuela: ¿Qué pasa ahí abajo?

*Martha lo mira y aún no lo reconoce, así que lanza un último golpe y acierta.*

Gallito: ¡Martha!

Abuela: ¡Martha!

Martha: ¿Gallito?... *(Lo levanta del piso)*. Gallito, ¿cómo llegaste tan rápido? Perdón, no te reconocí.

Abuela: No es para matar ratas.

Gallito: No pasa nada.

Martha: ¡Gallito! ¿Cómo entraste?...

Gallito: La puerta estaba...

Martha: Me asustaste...

Gallito: Lo siento.

Martha: ¿Qué haces aquí?

Gallito: Traje el pedido de tu Abuela.

Martha: Gracias, no sabía que tú...

Gallito: Sí, el tío Sergio me da trabajo, hasta que pueda encontrar algo mejor en la ciudad.

Martha: ¿Quieres irte de aquí?

Gallito: ¿Quién no?

Martha: Te ves... joven...

Gallito: El huerto del tío Sergio da buenas coles. Todos los días tomamos un poco de jugo... No es amargo.

Martha: Me... ❀

## **Todo se nos cae de las manos y otros poemas**

*Everything falls from our hands and other poems*

**LUIS EDUARDO GARCÍA**

**ESCUELA JOHN JAMES AUDUBON**

ADORO  
LAS AVES, por eso  
las siembro en mi jardín  
con las patas  
saliendo del suelo  
como pequeñas flores.

### **ADIÓS A LA PINTURA RENACENTISTA**

Un día  
dejó de verla. Ya no estaba  
en los huesos  
de pequeños animales  
ni en el brillo de sus objetos consentidos  
(taladros, mazos, escafandras). Se fue  
de la palabra *corzo* y  
de los árboles. Mujeres, hombres, disfraces

de astronauta la perdieron. La música  
también.  
Entonces recogió flores y cabellos  
como los antiguos  
recolectaban caracoles para extraer el púrpura. Molió. Con lo poco  
que obtuvo encendió una fogata  
miniatura en su granja de hormigas  
y fue todo.

### ANNE BOYER Y EL DR. EMMETT BROWN

Suena estúpido, pero tuve una visión del futuro.  
Vi que alguien anotó al margen de este poema  
“demasiado lirismo dulzón”. Así que estoy  
en un dilema, ¿debo cambiar el lirismo  
dulzón por algo más templado (tal vez algo  
experimental en el que cada tres versos  
se repita la palabra “decolonizar”)  
o debo ceñirme al comentario  
y escribir esto con letras de miel? ¿Y si  
decido mal y cambio la vida de esa persona  
del futuro que de pronto observa con terror  
cómo el poema se reescribe frente a sus ojos  
o aún peor, ve que su cuerpo desaparece  
porque sus padres, treinta años atrás  
no se unieron con una rara melaza  
y en lugar de eso cayeron a un agujero  
de diez metros de profundidad?

## TALLER PARA APRENDER A PESCAR COSAS EN LOS SUEÑOS

Nunca más  
esa cara de idiota. Quédate  
con la frambuesa  
entre los dientes, con los zapatos  
de latón. Coloca el gnomo  
de oro. Aprende a dominar  
la caña, la flauta dulce, los  
arpones. No seas el niño  
que perdió sus juguetes  
en el agua. Posa  
con tu hacha de hueso  
y tus kimonos.  
Inscríbete ya.

## TODO SE NOS CAE DE LAS MANOS

Un hombre dijo  
“esta pala es mía  
y lo será siempre”.

Un hombre que amaba  
su pala.

“Las cosas pueden pertenecernos”  
decía una  
y otra vez, mientras  
la lustraba  
cuidadosamente. Pero  
una mañana  
el hombre estaba frío y azul.  
La pala ya no era amada  
por nadie. Eso mismo pasó

con una mujer y su hormiga, con una niña  
y su barra de metal.  
Nuevos reportes  
llegan cada vez que exhalamos.

### ANTI-GRANJA DEL NORTE

En ninguna parte  
alguien viaja hacia tí. Ni furioso  
ni alegre: no viaja. Se queda quieto  
viendo una mancha en la pantalla. Abre una lata  
de cerveza y da dos sorbos. Tres. Se duerme  
pensando en alguien  
(que no eres tú).

### A LA MANERA DE KENNETH REXROTH (SI KENNETH REXROTH HUBIERA SIDO UNA BACTERIA)

Este es un poema de amor  
solo que la palabra amor será reemplazada a partir de este verso por  
*los efectos de la ingesta*  
*de animales infectados con carbunco.*  
Entonces  
tengo que decir que aquella vez que nos recostamos  
en el pasto  
(más bien un montoncito de concreto  
triturado) sentí por vez primera  
*los efectos de la ingesta*  
*de animales infectados con carbunco.*  
A partir de ese día  
todo adquirió un brillo distinto. La fiebre  
apareció, las canciones  
del dolor abdominal.

El paisaje es una plaga  
de pulgones. Una playa.  
*Los efectos de la ingesta  
de animales infectados con carbunco*  
me completan.

## LO QUE QUIERES NO TE QUIERE

Por qué no puedes desear  
cosas simples: conservar todos los dedos, amanecer otro día  
sin ser una pieza de arte  
de neón o seguir impermeable  
al miedo de las flores. Tu interpretación de una polilla  
es hermosa, pero tu hueso frontal  
no resistirá para siempre. Leí acerca de una terapia  
que consiste en pensar en basura  
cada vez que algo brillante  
se mete en tu cabeza. Con el tiempo  
asocias lo luminoso con cáscaras  
de fruta y restos de animales. No voy a mentirte, siete  
de cada diez sujetos terminan chocando contra las rejas  
de los vertederos. Pero los tres que lo logran  
se conforman con una piel tersa, con un bocado  
casi dulce. ❀

**MÓNICA OJEDA FRANCO,**  
***Las voladoras,***  
Madrid, Páginas de Espuma,  
2021, 121 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.10>

El 15 de octubre de 2022, Benjamin P. Russell publicó en el *New York Times* un artículo que incluía el nombre de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda dentro de un movimiento cuyos expertos denominaron como “narradoras de lo inusual”. Esto es, autoras vinculadas a una nueva vanguardia que ofrecen al continente americano una forma singular de afrontar la literatura desde la crítica social, a partir de nuevas relaciones con el lenguaje, la resignificación del papel de los lectores y la puesta en escena de formatos híbridos.

Según otros expertos citados en la publicación, este es el resultado de un proceso que se viene gestando desde mediados del siglo XX en Latinoamérica cuando otras autoras como Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas ya reportaban un giro de la estilística y la narrativa contemporánea escrita por mujeres. El libro de

cuentos *Las voladoras* (2021), de Mónica Ojeda, se inscribe en esta tendencia e invita a explorar una propuesta de escritura, un estilo que traspasa las barreras del lenguaje y nuevas posibilidades creativas.

*Las voladoras* (2021) es un libro de cuentos que recopila ocho historias, una de las cuales da nombre al libro. A través de: “Las voladoras”, “Sangre coagulada”, “Cabeza voladora”, “Caninos”, “Slasher”, “Sorochero”, “Terremoto” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, Mónica Ojeda concede protagonismo a experiencias particulares de lo femenino. Las historias toman formas inusitadas apoyándose en el folclor andino que es al tiempo eco de una mitología latinoamericana.

En el primer cuento, “Las voladoras”, se expone la idea de la mujer sensual/sexual que representa lo prohibido y es al tiempo un ser extraño (cíclope), vinculado a la naturaleza (pues vive en la montaña) y a la geografía salvaje que colinda entre lo misterioso y lo fantástico, por tanto, inevitablemente tentador y atractivo para los mortales: una especie de *femme fatale*. Por otro lado, en “Sangre coagulada”, segundo cuen-

to, Ojeda nos introduce al mundo de Ranita, quien a través de su relato cuasi-biográfico nos invita a explorar el mundo de la sangre y de su conexión con figuras de autoridad (hombres y mujeres) con las que experimenta una visión cruda de la vida. En particular, en este cuento, la infancia como protagonista deja entrever la presencia de los ciclos de violencia en las que muchas veces quedan sumergidas las mujeres.

El tercer cuento, “Cabeza voladora”, expone la historia de un filicidio/feminicidio. Ojeda representa la muerte de Guadalupe a manos de su padre, el doctor Gutiérrez. Con sutil crudeza permite la reflexión acerca de la “naturalidad” con la que un perpetrador puede ejecutar a su víctima, lo que evidencia no solo un conflicto entre los géneros, sino la complejidad que guardan las relaciones familiares. También expone una crítica a la espectacularización que supone el crimen cuando ocurre y es expuesto de manera mediática con cierta frialdad. Así pues, este cuento nos permite cuestionar tanto una dimensión individual como colectiva del asunto.

Seguidamente en “Caninos”, cuarto cuento, la autora expone una crítica al abuso infantil que se aborda desde el propio lugar de las protagonistas, Hija y Naña, cuyos padres alcohólicos encarnan el abuso y la indiferencia. La memoria es un elemento que Ojeda utiliza como detonante para expresar el recuerdo como huella del abuso cuando este ha tenido lugar. Estas relaciones familiares conflictivas se extienden al quinto cuento, “Slasher”, la historia

de Bárbara y Paula, hermanas gemelas y fanáticas del sonido, una de ellas sordomuda, donde se evidencia que aun en la similitud es posible la diferencia y que las relaciones filiales también guardan formas de violencia inimaginables y extremas.

El sexto cuento, “Soroche”, es la historia de cuatro mujeres: Viviana, Karina, Nicole y Ana, quienes representan las ataduras ideológicas del mundo de las mujeres. A partir de relatos experienciales, este cuento deja entrever una cosmovisión particular de las mujeres y las diversas ideas sobre la moralidad, la belleza, la sexualidad, el estatus social, etc. Los relatos van entrelazando las vivencias de cada una de las mujeres, en los que dejan expuestos su forma de concebir el mundo y la compleja experiencia de habitarlo.

“Terremoto”, el séptimo cuento, expone la historia de dos hermanas (Luciana y Lucrecia), quienes representan la idea de la sexualidad. A través de metáforas de lo telúrico, Ojeda nos introduce en un enjambre de emociones, de complicidad y de inusuales relaciones familiares que derivan en un acercamiento sexual de las hermanas. Finalmente, “El mundo de arriba y el mundo de abajo” es el último cuento y propone doce estaciones. Estas se enmarcan en una reflexión por la vida, la muerte y el renacimiento, así como la extraña relación que establecemos con el cuerpo, la conciencia, el duelo y la ritualidad.

En *Las Voladoras* (2021), Mónica Ojeda realiza una extraordinaria reescritura de la tradición oral y la realidad latinoamericana, pero además hace uso de metáforas sobre

la naturaleza, la fantasía y el cuerpo (en múltiples dimensiones físicas y psíquicas) que posa con una fuerza telúrica desbordada a través de los sentidos. En primer lugar, realiza una mirada generacional desde la óptica de la infancia, la adolescencia y la adultez, lo que es capaz de experimentar y padecer una mujer cuando enfrenta un crudo escenario de vida. Por otro lado, al irrumpir en el mundo íntimo y de la conciencia de los individuos, representa la decadencia de roles tradicionales como la maternidad, el resquebrajamiento de las relaciones familiares, la doble moralidad de la sociedad y las tensiones de género que abordan temas como el aborto, el feminicidio y la violencia sexual/familiar. Finalmente, ubica en un papel central a los sentidos y los fluidos como parte fundamental de un sentir del cuerpo doliente, del cuerpo excitado, del cuerpo mutilado, del cuerpo embriagado y al otro extremo, sus productos: la sangre, la saliva, el hambre, el grito, las mordidas, la mutilación, la sexualidad, entre otros, como vívidas expresiones radicales de la compleja condición humana.

**CAROLINA MARRUGO OROZCO**  
 INVESTIGADORA INDEPENDIENTE  
 CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

### Lista de referencias

Russell, Benjamin. 2022. "Para las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía plasman la lucha cotidiana". *New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2022/10/15/espanol/escritoras-inusual-latinoamericanas-horror.html>.

**ALFREDO NORIEGA,**  
***El australiano y yo, una novela***  
**sobre Julian Assange,**  
 Quito, Cactus Pink, 2022, 336 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.11>

Alfredo Noriega (Quito, 1962) es uno de los escritores más destacados y prolíficos de aquellos que surgieron en torno a los talleres literarios que se constituyeron en el Ecuador a finales de los años 70 del siglo pasado. Él mismo se considera un discípulo de Miguel Donoso Pareja, el principal animador e impulsor de aquellos talleres. Alfredo se radicó desde muy joven en Francia y se movió, por razones de trabajo o amor, por otros países europeos. Nunca regresó a vivir en su país de origen. Eso le dio una dimensión más amplia para mirar y enjuiciar las cosas desde lejos. Recuerdo con mucha gratitud y afecto las largas conversaciones que tuvimos en su casa de París o en alguno de aquellos pintorescos cafés del barrio XV, mientras coincidimos en esa ciudad luz (o tragaluz). Incluso, recuerdo, nos atrevimos a impulsar un festival de cine ecuatoriano. También recuerdo las conversaciones en los lunes lunáticos de las revistas *La pequeña lulupa* y *Esketra* que animábamos e impulsábamos con un grupo de escritoras y escritores de aquellos años luminosos.

Alfredo es autor de varias novelas, teatro y poesía. Una de sus novelas: *De que nada se sabe*, fue llevada al cine, en el año 2008, en una película que dirigió Víctor Arre-

gui, bajo el título de *Cuando me toque a mí*, en la cual Alfredo también participó como guionista.

Bajo el sello editorial *Cactus Pink*, donde antes aparecieron sus novelas *Guápulo* (2019) y *Bruselas* (2021), publicó a fines del año 2022 la novela *El australiano y yo/una novela sobre Julian Assange*, la misma que se presentó en la Feria de Libro de Quito. Su autor tuvo la generosidad de enviármela y pedirme un comentario. Le escribí una carta que ahora reproduzco, con ligeras variantes:

*Querido Alfredo:*

Acabo de leer tu novela. No tengo mucho que agregar a las impresiones que me dejó la lectura de su primera parte y que te las hice conocer. Lo que sí puedo concluir es que no escribiste una novela mitad rosa-mitad thriller, como has declarado en alguna parte, sino una novela tremenda sobre los diplomáticos, un poco a la manera de lo que hizo Roger Peyrefitte con su saga novelística. La mayoría de los personajes que desfilan por tu novela desempeñan, de una u otra forma, esa profesión o ese oficio o esa condena (en la que estuve inmerso por cuarenta y cinco años). Unos en cumplimiento de su disciplinada carrera (pero lamentablemente contagiados del oportunismo, la ambición y la maledicencia de los políticos), otros llevados por los lodos políticos (pero contagiados de las poses y las farsas de ciertos diplomáticos). Los Acosta (padre e hijo), los embajadores y embajadoras, las primeras secretarías, los agregados militares, comerciales y culturales, Jennifer (la deshabilitada asesora del presiden-

te), el canciller (que quiere aprovecharse de la circunstancia para ganar réditos publicitarios), su poderosa secretaria, entre otros. Todos son diplomáticos o diplomáticas.

Pero, además, es una novela en la que enjuicias con singular ironía, un momento rocambolesco (mencionas varias veces esa palabra) y yo diría que también tragicómico de nuestra historia (diplomática): el asilo diplomático que tuvo en la Embajada del Ecuador en Londres, por el lapso de siete años, el ciudadano australiano Julian Assange. Me toca muy de cerca porque el final de tu novela coincide precisamente con un texto que escribí hace algún tiempo y que está incluido en mi libro *Breviarios*, de reciente aparición, publicado por editorial Eskeletra. Me refiero al caso Snowden. Lo grave es que el mío no está escrito como cuento o ficción sino como agrio testimonio de un momento que, por cosas de la Maldita Sea, me tocó vivir y afrontar. Cuando lo leas, sabrás a lo que me refiero. De tal manera que si ampliabas un poco más tu novela (en el tiempo del relato) entraba yo también como personaje y, dentro de la óptica de Acosta Jr., estaría, ahora mismo, lleno de mil epítetos por haber impedido que el exespía gringo (ahora ciudadano ruso) venga al Ecuador, en lo que habría sido otro episodio, tal vez más grave y trágico, de lo que fue el de Assange dentro de nuestra embajada en Londres. Pero, volvamos a tu novela.

Como te dije, algunos pasajes y circunstancias del relato repartido en veinte capítulos y más de 390 páginas, me hicieron reír a carcajadas

(usas un humor agudo, casi como el que utilizaba Bryce Echenique en sus mejores épocas), siguiendo las aventuras y desventuras, los tórridos romances y las acciones intrépidas del segundo secretario Acosta, quien de oscuro funcionario deviene en una especie de James Bond criollo, pero sin licencia para matar. Los episodios (ficticios, claro) en los cuales saca a Assange de la Embajada del Ecuador en Londres y se lo lleva al País de Gales son más que memorables. Pero también enjuicias, ya como autor del libro, con una dureza tremenda la época que nos tocó vivir, en el gobierno que concedió el asilo a Assange y que al comienzo desperdició tantas expectativas y entusiastas adhesiones. Pero no solo enjuicias a ese gobierno sino a todo el entramado de los poderes fácticos que rigen en el mundo en que vivimos. Le pintas al Ecuador como un país de farsas y enredos, a sus habitantes (particularmente a los quiteños) como una sarta de hipócritas y mal nacidos. No queda títere con cabeza. De una u otra forma nadie escapa de los juicios irónicos del joven segundo secretario Acosta, ni las grandes capitales europeas, ni los pequeños pueblos por donde transita, ni el amor ni la familia, ni la pasión ni la cobardía. Hay una suerte de nihilismo que, lo peor, comparto en cierta medida después de haber visto de cerca episodios parecidos a los descritos en tu novela.

Muchos exquisitos y “doctos profesionales de la diplomacia” verán tu novela como un ataque al Servicio Exterior ecuatoriano, algunos se tomarán a pecho los mil insultos (otra característica singular de la novela)

que pronuncia (siempre en voz baja, claro) el segundo secretario Acosta contra el embajador en Londres. Otros querrán, enseguida, buscar comparaciones y dirán: el embajador es tal o cual persona, el segundo secretario es el sutanito, la primer secretaria es la julanita, el agregado comercial es el tal por cual. Las novelas que escribió Peyrefitte lo llevaron por eso a prisión, cuando muchos personajes por él retratados le siguieron juicios por injurias. No creo que te depare igual destino, pero algunos sí querrán quemar tu novela en los patios centrales de la Cancillería (del encuentro), conocida también por algunos pedantes como Palacio Najas. Yo me he tomado tu novela como una inmensa broma y una enorme maldición a la mentira, el embuste y la torpeza. No es una crónica sino una ficción (con todas sus licencias).

En esta novela demuestras, una vez más, un gran oficio de escritor dotado de singular talento y valentía para escribir todo lo que allí escribes. Te adelantaste, te decía en otro mensaje, al embajador-novelistas que entregó al australiano a las autoridades policiales londinenses en aquel episodio que ya no cuentas en tu libro y que bien merecería un acápite adicional o un *post-scriptum*.

Te mando un gran abrazo y te agradezco que me hayas hecho llegar tu novela que me atrapó, por obvias razones, desde un primer momento, y la leí casi de corrido (a momentos temblando de risa y otros de ira).

**GALO GALARZA**

ACADEMIA ECUATORIANA DE HISTORIA  
QUITO, ECUADOR

**LEONARDO VALENCIA,**  
***Ensayos en caída libre,***

Bogotá, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Ariel, 2023, 420 p.

**MIGUEL MOLINA DÍAZ,**  
***Cuaderno de la lluvia,***

Quito, Dinediciones, 2020, 162 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.14>

Se puede encontrar en *La Cestina*, o en *El Quijote* y su contemporáneo Shakespeare que la hizo popular, variantes de la expresión “las comparaciones son odiosas”, pero no es el acto de comparar que es negativo sino lo que en verdad se está comparando. Consciente de que las comparaciones como ejercicio productivo a veces distraen en vez de aclarar, escribir sobre *Ensayos en caída libre* (2023) de Leonardo Valencia (1969) y *Cuaderno de la lluvia* (2020) de Miguel Molina Díaz (1992) es dar una visión somera de hacia dónde progresan dos generaciones de la no ficción ecuatoriana, específicamente las que equilibran las virtudes de lo que se entiende por “ensayo” con las exigencias personales, nunca tribales o virtuosas, de cómo escribir fuera de la nación mientras se vive en ella y se la documenta. Trazar la trayectoria vital de Valencia o Molina Díaz que antecede a ese proceder puede convertirla en casilla, además de perderse en búsquedas interminables de similitudes que forman y reforman el entendimiento del pasado y presente de ellos, y de sus lectores. Hacerlo se-

ría esforzarse por tejer todos esos hilos para producir una metáfora apropiada, con la cual se perdería de vista las desemejanzas. Hay una lista de candidatos a temas generacionales que contrarían, con base en la complejidad de sus intereses, formación y trayectoria personal, o por no participar de algún nuevo *boom*.

Es más, en tiempos de las fallas de la Inteligencia Artificial, “hechos alternativos”, mentiras sociopolíticas, teorías conspiratorias y crisis culturales globales, es patente que les tiene sin cuidado la santa trinidad de diversidad, equidad e inclusión, que sus coetáneos internacionales exportan sin vacilar. A ambos le atrae la ética de las interpretaciones, no las pontificaciones sesudas de los “críticos expertos”. Cuando menos, no todas estas figuras están de acuerdo; y por eso un problema inicial al leerlos es desconcertarse al encontrar sus argumentos apuntalados por llamados a tantos conceptos y doctrinas contradictorios, generalmente sin ninguna explicación de cómo se resolverán las contradicciones evidentes.

Valencia y Molina Díaz prefieren ser parte de los “cancelados” en vez de ingenieros de almas humanas, gestión que sigue atrayendo a sus respectivas cohortes nacionales, importadoras de un nuevo colonialismo interpretativo. A la vez, se desprende de sus ensayos, artículos, notas críticas, reseñas y crónicas (variantes no ficticias que practican en diferentes medios) que saben que sus argumentos no pueden ser entendidos extirpándolos

de sus contextos o sometiéndolos en vacío a escrutinio analítico, ais-lándolos de otros diálogos sobre los que les ocupan. Así ocurre en “Ensayo sobre la dinámica del continuo narrativo”, quinta de las seis partes de la amplia compilación de Valencia, y en “Nueva York, cuerpo y pandemia” el último de los ensayos breves de Molina Díaz. Si el del guayaquileño es más académico en contenido, el del quiteño es más ensayístico en gajes formales. No obstante, al mancomunar esos aspectos expresivos para expresar el poder del arte, comparten la lucidez de transmitir que el entendimiento *literario* no es lo mismo que aprender a narrar con referencias eruditas que no es necesario forzar; y ambos saben que mientras más depende de la jerigonza, lo menos convincente y feliz que es el intérprete.

Hay por lo menos otros dos aspectos que hacen de la no ficción de Valencia y Molina Díaz las más desterritorializadas y representativas del cosmopolitismo de la práctica nacional y de las diferencias que los dos respetan. Primero, la historia nacional del género. Ningún experto en ella que haya investigado a conciencia durante las últimas cuatro décadas ha podido ignorar el trabajo crítico del finado Rodrigo Pesántez Rodas, no importan las diferencias metodológicas con que se encuentre. Pesántez Rodas sabía y reconocía otras visiones de los desplazamientos genéricos de que se ocupaba, y que se tenía que dialogar con ellas. Por sinsentidos exclusivistas del oficio, o de conceptualización, personalismo e

ideología sobre qué debe o puede ser una historia crítica, decepciona la inatención a su *Panorama del ensayo en el Ecuador* (2017; 2019), que reivindica su pertenencia en el canon crítico, y hasta la fecha no hay análisis nacional más concienzudo y objetivo de la producción ensayística anterior a la que examino aquí.<sup>1</sup>

Segundo, es más productivo y revelador leer la no ficción de ambos autores junto a su narrativa, en particular la de Valencia, y se puede comenzar cotejando las dos colecciones que examino con *La escalera de Bramante* (2019; 2023) de Valencia y *Bruma* (2023), de Molina Díaz. En otro momento he pormenorizado los grandes logros de la primera; y de la segunda cabe avanzar que la ironía y sutil manipulación de enlaces histórico-culturales en el *Bildungsroman* de un letraherido ecuatoriano en Barcelona desmienten una aseveración de Simmel sobre el movimiento del conocimiento histórico en la literatura: “El elemento histórico debe permanecer tan grande que su contenido conserve la unidad y a través de ella la alusión a un antes o a un después plenamente determinado frente a todos los demás” (143). Bien se puede suponer que Molina

1. Para la época posterior que no discute Pesántez Rodas, véase Juan Carlos Grijalva, “El ensayo y la crítica literaria contemporánea”, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 7, *Literatura de la República, 1960-2000* (primera parte), coord. Alicia Ortega Caicedo (Quito: UASB-E/CEN, 2000), 254-283, trabajo más exhaustivo y actualizado políticamente.

Díaz no tenía que obedecer o leer sobre ese mecanismo para referirse a las implicaciones del nacionalismo catalán o la represión y exilio venezolanos, por ejemplo.<sup>2</sup>

Si en su anterior *El síndrome de Falcón* (2008, ed. aumentada 2019) y *Ensayos en caída libre*, Valencia analiza cómo los escritores nómadas engarzan sus periplos con poca atención al paisaje físico (el del desasosiego actual es creado por la acumulación monstruosa de material distópico), enfatizando más sus esperanzas y actitudes vitales, queda cotejar las relaciones idealistas del nomadismo (que no es lo mismo que deriva o fuga) y su distanciamiento de las realidades interiores e instaladas en lo local que prefieren diferentes tipos de exteriorización. Por su parte, en “Así llega la lepra” y “Nueva York,

cuerpo y pandemia”, de Molina Díaz, son testimonios (el último de Estados Unidos) de su peregrinaje internacional, facilitando relacionar su novela de formación a su historial académico/creativo. Aquellas son solo algunas analogías, *mutatis mutandi*, entre estos prosistas, con la diferencia obvia de que se basan en experiencias vitales que matizan la contemporaneidad de ellos.

No sé si los momentos nacionales e internacionales que le ha tocado vivir a Valencia son una versión de la suave maldición supuestamente china “que viva en tiempos interesantes”, o una ironía sobre tiempos difíciles. *Ensayos en caída libre* es a la larga una excepcional defensa de la literatura, concentrada en la novela que, como reconoce en “En caída libre” (que cierra el volumen), “tiene adversarios que rechazan, marginan o desprecian sus dispositivos”. Con optimismo, desde el COVID de 2020 (desmenuzado en la cuarta parte), se compromete a ser un baluarte y ejercer la tutela del tipo de creatividad que, en otro ámbito, benefició a la generación de Molina Díaz. Cualquier pugilismo valenciano se fija en las ideas, no en ser *ad hominem*. Si se leyera los 19 textos de la primera parte y los 20 de la tercera como un todo, se tendría que dedicar mucho tiempo para festejarlos, para molestarse con algunos, exasperarse con otros, o resignarse: y por cierto para admirar su compromiso con su pensamiento ágil, erudito y práctico, nunca único o usado. Si es así, ¿qué de tantos registros conceptuales y temáticos?

- 
2. Para Valencia remito a mi “Maneras de ver la novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 846 (diciembre 2020): 136-41. Para Molina Díaz: Georg Simmel, “El problema del tiempo histórico”, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, trad. Salvador Mas, 121-44 (Barcelona: Ediciones Península, 2001). De la vasta erudición sobre la no ficción, no del “ensayo”, que es aún mayor, véase Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez, “Como un cuento, como una novela, como la vida misma...”, prólogo a su compilación *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, 7-37 (Madrid: 451 Editores, 2012). Sigue teniendo vigencia mundial el clarividente panorama de los principales problemas que no deja de enfrentar la comunicación social en los ámbitos cruciales de su título: *Libertad de expresión, ética periodística y desinformación*, ed. Tomás P. Mac Hale (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988).

Una y otra vez, en la primera parte los textos son perspicaces, lejos de incendiarios, y algunos provocan la reflexión “Esto es lo más sano que he leído sobre este tema”. Lo que está de por medio en la abundancia de sus cavilaciones queda expresado en los autobiográficos (casi siempre su “yo” no es un otro) “Notas para volver a un país futuro” y “La lectura imposible y la inagotable”, como también en el pensativo y demasiado breve “Madera de ensayista o el abandono de la experiencia”. Valencia nunca puede abandonar la novela, y son heterogéneos los textos dedicados al género o a la falta de crítica experta abierta (la que no presenta replanteamientos apresurados o nacionalistas), base de su no ficción anterior sobre la novela. La tercera parte se dedica consecuentemente a la sutileza de ser amante o detractor de ella, y sin ningún orden de preferencia analiza textos concisos de lectores encontrados como Aira, Borges, Cervantes, Monterroso, Bolaño, Emar, Vargas Llosa y Cercas; y si se le pide escribir sobre su patria son ciertos los dedicados a Lupe Rumazo, Sandra Araya y Solange Rodríguez Pappé.

Molina Díaz, sin duda consciente del tipo de presión “nacional” que la generación de Valencia y otras inmediatamente anteriores experimentan, opta por tomar esa susceptibilidad con serenidad, y su procedimiento no le será conocido a los lectores que pasan mucho tiempo ante el muro de lamentaciones de las redes sociales. Tampoco quiere presentarse como el amigo

que explica experiencias propias con excesos, sino como un cronista cultural que ha aprendido de los malentendidos y falacias de la vida, como explica en los “Agradecimientos”. En gran medida, *Cuaderno de la lluvia* es sobre la identidad en el mundo contemporáneo de la migración. Los que leen “Roma: en busca de la gran belleza”, “La Canuda, o el fin de la era de los libros”, o un par de los dedicados a trayectos por Asia, no deberán sorprenderse con “Manabí en el corazón” o “Panchito Segura, o el hecho de tener cuerpo”, porque para Molina Díaz la identidad nacional nunca reduce la confianza del escritor para estar en dos mundos (véase sus epígrafes) y escribir textos complejos que expresan sentimientos sinceros con ironía e irritaciones menores.

Las 17 no ficciones de *Cuaderno de lluvia* son testimonios vitales como los de Valencia, pero marcados por una urgencia presente en su muy librería *Bruma*. Como Kundera en *El arte de la novela*, ambos ecuatorianos intuyen la necesidad de “un arte del ensayo específicamente novelesco”, y viceversa; desobediencia genérica que el checo atribuía a Broch y que es más conocida en las Américas como un giro y preferencia de Borges, o más recóndita del peruano Miguel Gutiérrez, que en su práctica y en *Celebración de la novela* (1996) aboga por la “novelización del ensayo” o el “ensayo novelístico”. El ensayo tradicional, en particular el académico, tiene una calidad excesivamente enfrascada, producida por tratar de sintetizar vastas cantidades de lite-

ratura secundaria que vienen con la marea. Con ese exceso de andamiaje cualquier percepción crítica es sofocada por un atolondramiento hecho a expensas de la claridad, tratando de discernir o imponer patrones donde no hay ninguno. Por fortuna un ensayo es lo que es, no una teoría, y no hay que descartar las partes que no satisfacen, proceder que coadyuva a la crítica sensata a evitar escritos convencionales, o a los que dependen de modelos capitalistas primermundistas, como el actual neogótico prosista calcado de mejores maestras rioplatenses, culto experimentalista pasajero que es más una modificación de costumbres en la exigua movilidad sociocultural latinoamericana que una transformación novedosa.

Al ir contra esas corrientes, Valencia y Molina Díaz en verdad celebran —parfraseo *Los versos satánicos* de Salman Rushdie— la hibridez, la impureza, el mestizaje sociocultural sin consignas de moda, las transformaciones que surgen de nuevas e inesperadas combinaciones interactivas de se-

res humanos, culturas, ideas, algo de política, mucho de literatura, y de la música (Molina Díaz incluye una *playlist* en *Cuaderno de la lluvia* y *Bruma*); mientras Valencia estimula la participación de los lectores en la página de la red informática acoplada a su *El libro flotante*). Hay un sentido de riesgo estético en los procedimientos de estas dos no ficciones, ubicado en el espacio entre la proyección de los autores y su autoficción (*¿Bruma, Kazbek?*), y lo que verdaderamente son. No se trata de comparar peras con manzanas, y como estos dos conacionales también exigen asumir su cosmopolitismo a primera instancia, tanto los lectores y los autores pueden desafiar o cosificar nociones preconcebidas. No hay manera de pedirle algo mejor o más a un género que lleva siglos desplazándose e incomodando positivamente con la custodia genial de su archiconocido escepticismo, irreverencia y regocijo impío.

**WILFRIDO H. CORRAL**

ACADEMIA ECUATORIANA DE LA LENGUA  
QUITO, ECUADOR

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

**César Eduardo Carrión.** Ecuatoriano. Estudió Filología Hispánica en Madrid y Comunicación, Sociología y Literatura en Quito. Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). Fue director de la Escuela de Lengua y Literatura, del Centro de Publicaciones, de Comunicación Estratégica y decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), donde labora actualmente como profesor principal e investigador. Autor de varios poemarios y libros de ensayos.

**Juan Pablo Corral Fierro.** Ecuatoriano. Magíster en Estudios de la Cultura, con Mención en Literatura Hispanoamericana, UASB-E. Licenciado en Comunicación y Literatura, PUCE-Quito. Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Educación de la Universidad Estatal Península de Santa Elena (UPSE), en la que dicta las asignaturas de Literatura y Comunicación. También dicta la cátedra de Educación Intercultural en la Maestría de Educación de UPSE.

**Silvia Beatriz Fernández.** Argentina emigrada a México. Licenciada en Filosofía por la Universidad Autónoma de Querétaro, maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada en la misma universidad. Doctora en Humanidades con especialidad en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Durante sus estudios de doctorado trabajó personajes femeninos en las obras de autores como Borges o Cervantes, y autores latinoamericanos dentro y fuera del canon.

**Luis Eduardo García.** Mexicano. Autor, entre otros, de los libros *Armenia* (Ciudad de México: Filodocaballos, 2016), *Una extraña seta en el jardín* (Ciudad de México: FCE, 2018), *Bádminton* (Santiago: Libros Tadeys, 2018) y *Ader* (Cáceres: Ediciones Liliputienses, 2021).

**Andrés Landázuri Suárez.** Ecuatoriano. Doctor en Literatura Latinoamericana por la UASB-E. Ha publicado los libros: *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra* (2011) y *Espejo, el ilustrado* (2011), además de algunos artículos de crítica literaria en diversas revistas dentro y fuera del país. Es también autor de los poemarios: *El final de los días* (2014) y *Diario de piedras* (2018), así como coautor de la publicación digital de crónicas *Sudamérica a pedal. Memorias*

*de un viaje en bicicleta* (2011). Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad de las Artes, Guayaquil, en donde coordina la carrera de Literatura y dicta cátedras de literatura ecuatoriana y latinoamericana.

**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.

**Vicente Robalino.** Ecuatoriano. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); máster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana por la PUCE. Profesor principal de la Escuela de Lengua y Literatura de la PUCE; profesor invitado de la UASB-E. Presidente de la Comisión del Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación de América Latina y el Caribe (por los derroteros de la oralidad y la escritura) (2014-2017). Autor de ocho poemarios y dos libros de ensayos. Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales.

**Pamela Rovayo López.** Ecuatoriana. Magíster en Literatura con Mención en Literatura Latinoamericana por la UASB-E. Ha trabajado como reportera cultural, fotógrafa y correctora de textos. Se ha desempeñado como analista editorial en el Ministerio de Educación. Fue organizadora de espacios de lectura a nivel nacional y parte del equipo coordinador de la FILQ-2019 del Ministerio de Cultura.

**Pablo Salgado Jácome.** Ecuatoriano. Autor de tres libros de poesía y varios libros de temas culturales e investigación periodística. Ha trabajado en importantes medios de comunicación. Cofundador y director de varias revistas culturales: *La Mosca zumba*, *Eskeltra*, *La pequeña lulupa*, *Nuevadas*, *The Film Magazine*, *Capital en el arte* y *Nuestro Patrimonio*. Director de 5ta. Avenida Editores. Actualmente dirige el programa cultural “La noche boca arriba” en CulturaFM (Quito), y mantiene una columna de opinión en el portal *Periodismo Público*. Es vicepresidente de la Fundación Prospecta, para el arte, la cultura y los patrimonios.

**Salomé Velasco.** Ecuatoriana. Dramaturga, actriz y productora teatral. Ha producido y participado en obras como *Las tres hermanas* (2010), *Passport* (2012), *Las presidentas* (2016), *Tres historias del mar* (2017), *Sola* (2018), *Nuestro Pueblo* (2021), entre otras. Colaboró como guionista en *Historia Paranoia* (2021) y como corresponsal para la revista *Studio International*. Cursa la maestría en Literatura, Mención Escritura Creativa, en la UASB-E.

**Juan Salvador Velecela Chacón.** Ecuatoriano. Prepara una tesis de doctorado sobre la poesía de Léon-Paul Fargue en Sorbonne Université (París, Francia), a la que ha dedicado varios artículos publicados en la revista académica *Ludions* (Issy-les-Moulineaux, 1996). Es profesor en la École Normale Supérieure (París), donde enseña la lengua española y su literatura. Como traductor, ha publicado versiones de poetas franceses (Paul-Jean Toulet, Catherine Pozzi, Léon-Paul Fargue) al español y ha hecho lo propio con César Dávila Andrade para la revista literaria *Elipsis*.

## NORMAS PARA COLABORADORES

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB-E, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

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

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: <raul.serrano@uasb.edu.ec>, <paola.ruiz@uasb.edu.ec>; o través de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>.

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

— *Kipus: Revista Andina de Letras  
y Estudios Culturales*  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Área de Letras y Estudios Culturales  
Código postal: 170525  
Quito, Ecuador

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

- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

### Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA del *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en [www.uasb.edu.ec](http://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.”, “idem”, “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

Diego Raza Carrillo  
PRESIDENTE

David Pabón  
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2024  
Roca E9-59 y Tamayo, Quito, Ecuador  
Teléfono: (593 2) 255 4358  
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

**Precio: USD 33,60**

	Filete	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  
Teléfono: (593 2) 255 4358  
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

Juan Salvador **VELECELA CHACÓN**

Relaciones afortunadas y descubrimientos siniestros:  
en torno a la descendencia francesa de Juan Montalvo

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Juan Pablo **CORRAL FIERRO**

La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética  
del arte en diálogo con Walter Benjamin

## CREACIÓN

Salomé **VELASCO**

La casa

Luis Eduardo **GARCÍA**

Todo se nos cae de las manos y otros poemas

## RESEÑAS

Carolina **MARRUGO OROZCO**

*Las voladoras*, cuentos de Mónica Ojeda Franco

Galo **GALARZA**

*El australiano y yo*, una novela sobre Julian Assange, de Alfredo Noriega

Wilfrido H. **CORRAL**

*Ensayos en caída libre*, de Leonardo Valencia; *Cuaderno de la lluvia*,  
crónicas de Miguel Molina Díaz



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

