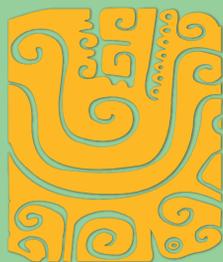


# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS



37

I SEMESTRE  
2015

## ESTUDIOS

Diego **FALCONÍ TRÁVEZ**

Una *puruma* compartida: una revisión desde la teoría literaria de la autoría feminista, comunitaria y aymara de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Catalina **LEÓN PESÁNTEZ**

Lo exterior y lo interior en la modernidad/colonialidad

## IN MEMORIAM

Olga **OSTRIA REINOSO**

Del *rouge* delator y la catacresis en el discurso identitario de *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel

# KIPUS

## REVISTA ANDINA DE LETRAS

**DIRECTOR:** Raúl Vallejo Corral

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

**COMITÉ EDITORIAL:** Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB), Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

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

**SUPERVISIÓN EDITORIAL:** Jorge Ortega

**DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN:** Grace Sigüenza

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

**IMPRESIÓN:** Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, 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

NÚMERO 37, I SEMESTRE DE 2015

ISSN: 1390-0102

*Kipus: revista andina de letras*, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras 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. La revista destina varias secciones a homenajes, estudios, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de mayo y noviembre.

*Kipus* consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

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

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

*Kipus*, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:  
<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

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

*Kipus: revista andina de letras*.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANDÍNA  
DE LETRAS

37 I SEMESTRE  
2015. QUITO

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

**OLGA OSTRIA REINOSO** 5

Del *rouge* delator y la catacresis en el discurso identitario  
de *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel

## ESTUDIOS

**DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ** 25

Una *puruma* compartida: una revisión desde la teoría literaria  
de la autoría feminista, comunitaria y aymara de Julieta Paredes  
y la Comunidad Mujeres Creando

**CHRISTIAN ESCOBAR JIMÉNEZ** 55

La razón que nos asiste a los segundos: música, política y estética  
en los himnos nacionales de América Latina

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

**CATALINA LEÓN PESÁNTEZ** 67

Lo exterior y lo interior en la modernidad/colonialidad

**RUT ROMÁN** 81

Encuentros críticos: una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador  
(a propósito del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana  
Alfonso Carrasco Vintimilla)

## CRÍTICA

- FACUNDO GÓMEZ** 89  
*Los que se van: texto de vanguardia*
- MARCELO CASARIN Y DIEGO VIGNA** 113  
Daniel Moyano, archivo y experiencia de escritura
- IVÁN FERNANDO RODRIGO MENDIZÁBAL** 131  
Crítica a la ciencia y a la tecnología en la obra de Juan León Mera

## RESEÑAS

- Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes*, testimonio de Maipina de la Barra viuda de Cobo 145  
**Angélica González Otero**
- Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, antología, María Payeras Grau, editora 147  
**Carlos Ferrer**
- Caballos en la niebla*, novela de Juan Carlos Moya 149  
**César Chávez**
- Hallado en la grieta*, novela de Jorge Velasco Mackenzie 152  
**Esteban Ponce**

## REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 157

## COLABORADORES 165

# KIPUS

REVISTA ANDÍNA  
DE LETRAS

37 SEMESTER I  
2015, QUITO

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

**OLGA OSTRIA REINOSO** 5

Of the Rouge Informer and Catharsis in the identity Discourse  
in *La esquina es mi corazón*, by Pedro Lemebel

## STUDIES

**DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ** 25

A Shared *Puruma*: a Review from the Literary Theory of the Feminist,  
Communitarian and Aymara Authorship of Julieta Paredes  
and the "Mujeres Creando" Community

**CHRISTIAN ESCOBAR JIMÉNEZ** 55

The Reason That assists Us to the Seconds: Music, Politics and Aesthetics  
in the National Anthes of Latin America

## FROM THE CONTEMPORARY SCENE

**CATALINA LEÓN PESÁNTEZ** 67

The Exterior and Interior in Modernity/Coloniality

**RUT ROMÁN** 81

Critical Encounters: a Reflection on Literatures Done from Ecuador  
(For the XII Alfonso Carrasco Vintimilla Encounter on Literature)

## CRITIQUE

- FACUNDO GÓMEZ** 89  
*Los que se van: avant-garde text*
- MARCELO CASARIN Y DIEGO VIGNA** 113  
Daniel Moyano, Archive and Experience of Writing
- IVÁN FERNANDO RODRIGO MENDIZÁBAL** 131  
Crítique of Science and Technology in the Work of Juan León Mera

## REVIEWS

- Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes*, Testimony of Maipina de la Barra, Cobo's Widow  
**Angélica González Otero** 145
- Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Anthology, María Payeras Grau, editor  
**Carlos Ferrer** 147
- Caballos en la niebla*, Novel by Juan Carlos Moya  
**César Chávez** 149
- Hallado en la grieta*, Novel by Jorge Velasco Mackenzie  
**Esteban Ponce** 152

## PUBLICATIONS REFERENCES 157

## CONTRIBUTORS 165

---

**I N M E M O R I A M**

---

**Del rouge delator y la catacresis en el discurso  
identitario de *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel\***

**OLGA OSTRIA REINOSO**

Universidad del Bío-Bío, Chile\*\*

**RESUMEN**

Se propone una lectura de las crónicas urbanas de *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel, en su condición de discurso identitario-literario: propuesta poética que configura, desde la particular dimensión textual cronística, un discurso que es, a la vez, genérico-sexual y contranacional. Procurando dialogar con los estudios previos, el trabajo se enfoca en dos aspectos menos atendidos por la crítica, pero de honda significación en la producción lemebeliana y en lo que aquí es concebido como su *poética de lo travesti*: la simbología de la delación y el recurso de la catacresis. Tanto discurso cultural como configuración artística encuentran en el signo de la contradicción un puente mediante el cual esta lectura intenta vincular sociedad e imaginación literaria.

PALABRAS CLAVE: discurso identitario, Lemebel, catacresis.

**ABSTRACT**

The following analysis proposes an interpretation of the urban chronicles *La esquina es mi corazón* written by Pedro Lemebel as an identitarian-literary discourse: poetic proposal that configures, from the particular textual dimension of the urban chronicle, a discourse which is generic in terms of sexual context and is also anti national. Making an attempt to dialogue with

---

\* Con este texto de la académica chilena Olga Ostría Reinoso, *Kipus* rinde tributo al escritor y periodista Pedro Lemebel, fallecido en Santiago de Chile en enero de 2015 (N. del E.).

\*\* El artículo se inserta en el proyecto de investigación "Discursos identitarios en las crónicas de Monsiváis, Lemebel y Alcalde" (103126 1/I), financiado por la Universidad del Bío-Bío, Chile.

previous studies, this work focuses in two aspects not well attended by the critics but that are profoundly meaningful for the Lemebelian production, and which here is conceived as his *travesty poetics*: the symbolism of denunciation and the catachresis resource. Cultural discourse and artistic configuration find in signs of contradiction a bridge by which this reading attempts to link society and literary imagination.

KEYWORDS: identity discourse, Lemebel, catachresis.

GLOBALIZADOS, POSMODERNOS, EN vías de desarrollo o no –o hasta donde es posible–, lo cierto es que venimos siendo testigos y protagonistas de un escenario en el que nuevas condiciones culturales rearticulan una serie de relaciones del ser humano con el mundo. Condiciones debidas, en gran parte, al crecimiento vertiginoso de las tecnologías audiovisuales de comunicación que –de la mano de un modelo económico al que, por lo general, auspician– van generando nuevas prácticas sociales y culturales, como también formas de consumo, que replantean, a su vez, los ámbitos de lo público y lo privado, y los sentidos de pertenencia.

Así, la cultura contemporánea se puede entender, a lo García Canclini, como un “proceso de ensamblado multinacional, [...] un montaje de rasgos”<sup>1</sup> donde se produce una reelaboración de lo propio y, por ende, de la noción de identidad cultural. Identidades a las que, desde hace algún tiempo, se procura comprender como transnacionales o desterritorializadas, en la medida en que se trata de categorías móviles que tienden a construirse a partir de afiliaciones a diversos espacios y expresiones culturales y sociales. En efecto, dichas identidades se configuran a través de otros patrones y de una multiplicidad de símbolos –más allá de los nacionales y patrióticos– que son parte de nuestro entorno: lo popular, lo mediático, lo culto, lo mercantil, lo urbano, lo rural. Y parece ser, específicamente, la ciudad el espacio privilegiado donde ocurre esta intersección de tradiciones varias.

Este contexto cultural, plagado de transformaciones –cuya velocidad convierte lo efímero en el sello de sus procesos–, es el que, según algunos autores, la literatura ya no es capaz de expresar, pues estaría siendo desplazada por otro tipo de manifestaciones culturales, como, por ejemplo, los géneros audiovisuales (telenovela, publicidad, páginas virtuales). Sin intención de menguar el potencial valor de aquellos testimonios de los tiempos “posmo-

---

1. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995), 32.

dermos”, estamos ciertos de que la literatura continúa siendo un vehículo privilegiado para la expresión de los fenómenos socioculturales a través de perspectivas personales y, en consecuencia, para su estudio. Ello, no solo porque cumple con tal cometido a partir de configuraciones artísticas específicas, que comparadas con otros “formatos culturales” alcanzan un conocimiento intuitivo, totalizador irremplazable; no solo porque es finalmente arte, sino además porque, como afirma Jean Franco, constituye “un modelo del atrevimiento necesario para entender la actualidad”<sup>2</sup> desde un punto de vista crítico, y en esa dirección jamás pasivo. A través de esas particularidades, la literatura y, en concreto, la latinoamericana, ha sido y es capaz de revelar las contradicciones de nuestra realidad en su honda complejidad, a través de un espíritu censor y deliberante, hábil no solo para imaginar otro mundo posible, sino para ser agente de ese cambio.

Uno de los caminos por medio de los cuales la literatura –en cuanto práctica e institución– demuestra su vigencia y se actualiza como ejercicio crítico está constituido por la crónica urbana contemporánea, que positivamente renueva esa vocación de las letras, proponiendo, a la vez, nuevas relaciones con los lectores, y adaptándose a las épocas fugaces, mediáticas y audiovisuales que vivimos, con una perspectiva artística singular.

En concreto, nos dedicamos a interpretar aquí las crónicas de *La esquina es mi corazón*,<sup>3</sup> de Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952-Providencia, Santiago, 2015), en cuanto discurso identitario-literario: propuesta poética del autor que configura desde el complejo terreno literario cronístico, un discurso identitario sociocultural disidente y, sobre todo, engendrado bajo el signo de la contradicción. Se trata, naturalmente, de un planteamiento que continúa y procura profundizar una línea de análisis previa (en la que destacan autores como Franco, Poblete y Sifuentes), para lo cual necesariamente recurramos algunos de esos hallazgos interpretativos, que al contrario de agotar todas las conexiones de los textos, suscitan nuevas. Desde esa perspectiva, las reflexiones y relecturas aquí expuestas dialogan con aquellas miradas, procurando enriquecer la crítica sobre el autor, la crónica urbana y la temática de las identidades culturales en América Latina.

- 
2. Jean Franco, “Estéticas urbanas: literatura y megalópolis”, en *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*, Ignacio Díaz Ruiz, coord. (México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2000), 21.
  3. Se acude, no obstante, a otras colecciones del autor vinculadas con las temáticas aquí tratadas.

Para tales propósitos, nos enfocaremos en lo que entendemos como una *poética de lo travesti* o “travestismo literario”,<sup>4</sup> como también se le ha designado, y específicamente en dos de sus aspectos fundamentales: la simbología de la delación y el recurso de la catacrexis, uno de los más interesantes en la escritura del autor y artista visual.

## DISCURSO IDENTITARIO, TRANSGRESIÓN Y CRÓNICA URBANA

Concebimos el *discurso identitario* como un complejo tejido de solidaridades y lazos textuales, que a través de su configuración lingüística, pero en especial de la relación que el propio texto establece con el mundo a partir de sus múltiples planos y pliegues, *actualiza, expresa, revela de manera artística* el problemático devenir sociocultural del entorno en el que este, incluido su sujeto de enunciación, se produce. En consecuencia, los relatos identitarios que elabora Lemebel habremos de examinarlos como propuestas hacia la construcción de sentidos que, a su vez, permiten entender y, con frecuencia, iluminar los conflictos asociados a la histórica alteridad que caracteriza tanto a Chile como a América Latina.

Las propias características discursivas de la crónica en cuanto texto contribuyen a configurar este discurso identitario que hemos caracterizado, para empezar, como disidente. He ahí su extraordinaria libertad para incorporar biografía, testimonio, historia, ficción, que insta al mismo Lemebel a bautizarla como “género bastardo”. Desde esta perspectiva, se trata de una especie discursiva que por anfibia es transgresora, en la medida en que desafía, ante todo y continuamente, la estabilidad del canon. Suscita, entonces, una escritura móvil, escurridiza, cuya tendencia consiste en yuxtaponer, por ejemplo, lo canónico a lo marginal, demarcándose de todo molde fundamentalista. De esta suerte, la naturaleza estructural y estilística de la crónica urbana actual, que oscila entre el periodismo, la historia y la literatura, carga en germen con una actitud de irreverencia que comienza por desafiar las fronteras genéricas y los lenguajes tradicionales, pero cuya posición de borde entraña, además,

---

4. Karina Wigozki, “El discurso travesti o el travestismo literario en *La esquina es mi corazón: crónica urbana*, de Pedro Lemebel” (University of Houston, 1998), 3. <[http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo\\_discursotravesti.pdf](http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo_discursotravesti.pdf)>. Consulta: 5 de agosto de 2015.

una mirada que cuestiona la cultura hegemónica, explorando y registrando, así, los lados menos brillantes del proyecto modernizador y globalizador. La producción de Pedro Lemebel se vale, en principio, de esta multiplicidad de lenguajes para recomponer la otra historia del Chile transicional, la historia marginal, cotidiana y anónima, aquellos fragmentos ignorados o tarjados por los relatos dominantes; para reconquistar la memoria y volver visible lo velado.

### POÉTICA TRAVESTI: “LA LOCA” Y LA CONTRADICCIÓN DELATORA (O QUÉ LOCA CONTRADICCIÓN)

*La esquina es mi corazón* revela, en verdad, una visión y una propuesta de mundo a través de diversas configuraciones artísticas que dialogan y se potencian entre sí, dando forma a una determinada poética, suerte de compleja clave de lectura cuya lógica radica, a nuestro parecer, en el travestimiento. A partir de ese conjunto de representaciones que los textos encarnan es posible evidenciar la construcción de una determinada identidad sexual en cuanto discurso, particularmente discurso de exclusión o marginación,<sup>5</sup> que sin duda apuesta a reconceptualizar, de un modo más inclusivo, dicha categoría. Pero también es cierto que la poética travesti suscita “una reflexión que no se agota en las categorías sexogénicas, sino que llega a encargarse de revisar la propia concepción de nación”.<sup>6</sup>

En efecto, en el mismo proceso en el que la poética travesti configura un discurso identitario sexual, se lleva a cabo una deconstrucción del discurso nacional oficial: el innato principio transgresor del travestismo discute con las narrativas dominantes, las cuestiona, las impugna, las parodia, de modo que también las contiene, forman parte de la propia representación de subjetividad manifestada en las crónicas. Ambos procedimientos son, pues, caras de la misma propuesta interpretativa, donde las lecturas resuenan entre sí en un dialogismo esencial. En consecuencia, más que tratarse de discursos análogos,<sup>7</sup> la

- 
5. Leonidas Morales, “Pedro Lemebel: género y sociedad”, *Aisthesis*, No. 46 (2009): 222-235.
  6. Héctor Domínguez, “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance”, en *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Fernando Blanco, edit. (Santiago: LOM, 2004): 117.
  7. Véase Ben Sifuentes-Jáuregui, *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature. Gender Share Flesh* (New York: Routledge, 1991).

configuración de la identidad nacional (latinoamericana) y la del travestismo son constitutivas entre sí. Planteamos, en definitiva, que nos enfrentamos aquí a dos niveles de lectura, dos niveles discursivos inseparables que van conformando un complejo discurso (literario) identitario, a un tiempo, sexual y contranacional. En lo que sigue nos abocaremos a algunas estrategias y recursos que articulan este singular tejido.

### “LA LOCA”

En un primer nivel, el más visible soporte de la poética lemebeliana lo constituye el personaje de “la loca”, que, ya lo ha dicho Lemebel, no es la representación del gay “modelo”, ese *Superman* aparentemente aséptico<sup>8</sup> que suele ‘tolerarse’ desde la heterosexualidad burguesa políticamente correcta, sino del travesti marginal, en el amplio sentido del adjetivo. Es, pues, el homosexual (principalmente) que se viste de mujer con la exageración por delante: exageración de maquillaje, de mal gusto, pero en especial de pobreza y de violencia.

En términos generales, el fenómeno de lo travesti obliga a pensar el recargado disfraz como signo por interpretar, como una figura a través de la cual el texto postula reflexionar acerca de las vestimentas, las máscaras, las identidades varias. Lectura que se asienta, de esta forma, en la dimensión de los simulacros, las apariencias, las hipocresías de la sociedad “democrática”. Tal como explica Domínguez: “El cuerpo travestido actúa como un plano en el que se proyectan las apariencias, es decir, el dispositivo donde los otros cuerpos se descubren también travestidos”.<sup>9</sup> Las crónicas urbanas de *La esquina* cuestionan, por este camino, a la sociedad moderna, y denuncian los excesos del propio sistema: atropellos, injusticias, ultrajes, cuyo cuidado maquillaje ‘al natural’ queda, en consecuencia, igualmente acusado.

Más en concreto, la figura del travesti ha sido interpretada como metáfora del imaginario de América Latina: parodia a ese constructo fundado a partir de imposiciones, copias imperfectas e imitaciones residuales.<sup>10</sup> Desde este enfoque, el travesti no solo deja a la vista las fisuras de la homogeneidad heterosexual tradicionalmente hegemónica y la petrificación de las identidades binarias del género; más aún, perturba el retrato nacional, lo altera, lo

8. Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de sidario* (Santiago: Lom, 1996), 23.

9. Domínguez, “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance”, 145.

10. Nelly Richard, *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (Santiago: Cuarto Propio, 1998).

pinta(rraja). Al agrietar tales categorías identitarias, *La esquina* formula una idea dinámica de las identidades, que las entiende como frágiles, múltiples, transitorias y, desde luego, como teatrales y engañosas.

### LA DELACIÓN

La figura del travesti se reproduce en una cadena de artificios lemebelianos. Pues, a pesar de que el personaje de “la loca” –y el personaje enunciativo (al que nos referiremos más adelante)– pudiera irse opacando en libros posteriores,<sup>11</sup> deja sembrado en ellos un campo de figuras, símbolos e imágenes asociadas, que responderán a un rasgo cardinal en la poética travesti: la delación. El travesti, se ha dicho, es el antifaz exuberante que alerta sobre los ropajes artificiales de los otros cuerpos, las instituciones, las narrativas, de todo cuanto erija un imaginario patriótico embadurnado de armonía y unidad. Al emplumarse y empolvarse, paradójicamente, el travesti revela, delata. No puede ser sino esta una alarma escandalosa, gritada, pintarrajeada, capaz de desenmascarar la vestidura sobria, el costoso traje, la fina cosmética simbólica, con los cuales aquel imaginario es potenciado por los medios, el sistema político nacional y los poderes económicos.

Desde la dimensión de la loca, “todo truco de retoque se reviene en llagas y surcos, [...] la pintura se descorre en lágrimas sucias”.<sup>12</sup> En “Lucero de mimbre en la noche campanal”, el sujeto cronístico describe la ciudad enfestada, envuelta en una, desde toda perspectiva, falsa “blanca Navidad”: “Así la urbe, al fagonazo de diciembre se traviste de esquimal navideño [...] Mucho brillo y collares de luces para decorar el semblante mugroso de los edificios. Ornamentos que tapan de papel plateado las grietas [...]”.<sup>13</sup>

“Tarántulas en el pelo”, por su parte, representa una verdadera alegoría a este aspecto escritural. En esta crónica sobre los salones de belleza como espacios de transformación, cuyos expertos y sus manos “tarántulas” se esme-

---

11. Véase la interesante tesis de Juan Poblete respecto de la evolución literaria de Pedro Lemebel: “De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global”, en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Fernando Blanco y Juan Poblete, edit. (Santiago: Cuarto Propio, 2010), 135-156.

12. Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón* (Santiago: Seix Barral, 2001), 135.

13. *Ibíd.*, 147.

ran en realizar “los deseos sociales de parecer otro”,<sup>14</sup> la alusión al imaginario latinoamericano es nítida y la lectura de Richard, particularmente pertinente:

Pareciera que la alquimia que transmuta el barro latino en oro nórdico, anula el erial mestizo oxigenando las mechas tiesas de Latinoamérica. Como si en este aclarado se evaporaran por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase que el indijaje blanqueado amortigua en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería, donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las orejas grises de la utopía terciarista.<sup>15</sup>

La “vocación latinoamericana del *retoque*”<sup>16</sup> es así constatada: el sujeto latinoamericano en constante lucha y apropiación de lo ajeno, de aquel Otro que quisiera ser o que le han dicho que sea, pero que nunca es del todo.

Al cubrir –ahora “aclarar”–,<sup>17</sup> la peluquería exhibe, cual “caleidoscopio de espejos”, el demacré, la decadencia. El travesti es, pues, quien acentúa “perversamente los tics de la hipocresía social en apariencias suntuosas”,<sup>18</sup> que resultan, en definitiva, develadas por las manos arácnidas, sutiles pero venenosas, en gesto vengativo.

Con frecuencia el sujeto cronístico denuncia, en los discursos del *establishment* democrático, mecanismos para la amnesia nacional que son, a fin de cuentas, estrategias de “blanqueo”. Nada más claro que el vino vertido en la mesa de diálogo del Chile transicional: “Alguna mano nerviosa derrama una copa y mancha con unas gotas espesas el albo mantel [...] Allá ellos en su larga mesa de reconciliación, compartiendo el pan amargo del olvido y el vino infectado por el brindis de la impunidad”.<sup>19</sup>

Así también el grafiti se hace cargo de la labor, al evidenciar la misma (a)política del olvido, a través de su “alfabeto prófugo [...] Solo trazos, garabatos tiernos de silabario sudaca, que incansable, tizna las murallas recién pintadas de la ‘democracia feliz’”.<sup>20</sup> La denuncia posee, a veces, una carga profundamente positiva, creativa y memorial: “el grafiti fosforescente [,] para alegrar el desacato [...] porfiadamente colorea el muro blanco de la ciudad

14. *Ibíd.*, 103.

15. *Ibíd.*, 107-108.

16. Nelly Richard, *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Chile: Francisco Zegers Editor, 1993), 68.

17. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 107.

18. *Ibíd.*, 110.

19. Pedro Lemebel, *Zanjón de la Aguada* (Santiago: Seix Barral, 2008), 285-286.

20. *Ibíd.*, 67.

triumfal [...] hasta que la lluvia lava el muro o los empleados municipales maquillan de blanco la intemperie del dibujo memorial”.<sup>21</sup>

Un sitio especial ocupa en esta dimensión escritural el *rouge*; a veces “negro”,<sup>22</sup> a veces “barato”<sup>23</sup> y otras honestamente “ordinario”.<sup>24</sup> Esta, por excelencia metonimia de “la loca”, acusa, muy a su modo, los abismos sociales, el menosprecio y la discriminación al “estampar” en “un abanico de besos [...] el cielo *light* de los resort clasistas de La Serena”.<sup>25</sup> Y a falta de *rouge*, como narra una crónica de *Serenata Cafiola*, bien servirá un simple plumón rojo para dar el “retoque de rabia” y tatuar en el moderno plasma del avión la pregunta delatora: “¿Quién mató a Víctor Jara?”.<sup>26</sup>

*Rouge*, grafiti, plumón y vino actúan, en suma, como figuras metonímicas del travesti para, igual que aquel, vestir el mundo con exceso rabioso y acusador. Manchar con certero desacato es, en fin, exponer las grietas negadas, enmascaradas: por un lado, lo marginal, lo olvidado y, por otro, lo decadente o perverso. Los elementos urbanos y mediáticos como los muros, el “aire *light*” y el televisor constituyen, en este sentido, la “exteriorización material del discurso nacional”,<sup>27</sup> desde los cuales las crónicas lemebelianas rasguñan el albor patrio, la imagen purificada del Chile Nuevo,<sup>28</sup> y trazan su vagabundeo deconstructor, su recorrido contraidentitario y antifundacional.

De este modo, la escritura de Lemebel, como toda la crónica contemporánea, no solo busca “explicar provisoria y contingentemente un *desorden* de lo social”,<sup>29</sup> sino, más radicalmente, visibilizar los quiebres de ese tejido, de los discursos homogeneizadores, de las narrativas oficiales.

21. *Ibíd.*, 223.

22. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 57.

23. Lemebel, *Loco afán*, 164.

24. Lemebel, *Zanjón de la Aguada*, 229.

25. *Ibíd.*

26. Pedro Lemebel, *Serenata Cafiola* (Santiago: Seix Barral, 2008), 73-74.

27. Wigozki, *El discurso travesti o el travestismo literario...*, 8.

28. El blanqueamiento de la historia dictatorial chilena se ve paradigmáticamente simbolizada en el iceberg presentado en la *Expo Sevilla* de 1992 por el gobierno de la época, a partir del cual Tomás Moulian lleva a cabo su cardinal interpretación: “El iceberg representaba el estreno en sociedad del Chile Nuevo, limpiado, sanitizado, purificado por la larga travesía del mar. [...] El iceberg fue un exitoso signo, arquitectura de la transparencia y de la limpieza, donde lo dañado se había transfigurado” (*Chile actual: anatomía de un mito*. Chile, Lom-Arcis, 1997, 41). Sobre este fenómeno, véase también Nelly Richard (1998).

29. Juan Poblete, “La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”, en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Boris Muñoz y Silvia Spitta, edit. (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2003), 120.

## LA PALABRA TRAVESTIDA

En la producción lemebeliana, tal como ha consignado Berta López, la loca “no es solo un personaje, sino la reconstrucción de una identidad compleja”,<sup>30</sup> elaborada “a partir del lenguaje más que del vestido”.<sup>31</sup> No reside en las descripciones del personaje la encarnación del yo, sino en el despliegue de su enunciación (que es, a la vez, la voz ventrílocua cronística del propio Lemebel), más conocida como “lengua marucha”. Mezcla de parodia del discurso de la mujer urbana –de quien adopta (sobre)actuadamente tonos y ademanes– con modalizaciones de un lenguaje popular, vulgar y hasta delictual, el habla de “la loca” se torna no solo discurso del exceso de lo femenino, sino, por supuesto, de la miseria social y de la violencia.

La figura, el personaje y la enunciación de “la loca” devendrán, consecuentemente, metáfora de la propia escritura del cronista. El derroche, lo sobrecargado, la superabundancia son los rasgos advertidos más característicos de esta estética, a la que se ha llamado neobarroca por su opulencia y artificialidad, o “neo-barrocho”<sup>32</sup> para subrayar su carácter popular santiaguino. Es esa letra desbordante la que, insistamos, contribuye a configurar el discurso identitario sexual, bajo el signo de la marginalidad exacerbada que es el travesti de Lemebel: “la exuberancia coliza negada socialmente”.<sup>33</sup>

En este sentido se ha destacado, asimismo, el estilo estridente, melodramático, “verdadero torrente de cursilería metafórica”<sup>34</sup> y, desde luego, la extendida sexualización en los textos lemebelianos. Así, por ejemplo, a propósito de la homosexualidad encubierta en la oscuridad cómplice del biógrafo, se verán asociadas –en guiño provocador– prácticas sexuales y parlamentarias: “Quizás las butacas de este cine estén numeradas con el nombre de cada gozador en el respaldo, como estrellas de películas, como los asientos del Congreso, como parlamento de sobajeos y ataques donde la política del cuerpo

---

30. Berta López, “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Acta Literaria*, No. 42 (2011): 83.

31. *Ibid.*, 90.

32. Soledad Bianchi, “¿La insostenible levedad...? Imágenes y textos, *postdictadura y modernidad en Chile*”. *Documento de Trabajo*, No. 21 (Santiago: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, 1996).

33. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 104.

34. Morales, “Pedro Lemebel: género y sociedad”, 230.

expulsa su legislación a todo cinerama”.<sup>35</sup> O bien –en “Cómo no te voy a querer”– se narrará un encuentro amoroso de “la loca” cual relato futbolístico: “Afuera el estadio estalla cuando un centro forward zigzaguea la bola por la entrepierna, apenas la roza, la puntea, la baila en la pelvis, al pecho, la goza cabeceando y zoom mete cuerpo y balón en el hoyo del arco”.<sup>36</sup>

El singular estilo ofrece la clara posibilidad de tender puentes entre el discurso identitario sexual y el contranacional, en la medida en que no se trata únicamente de un relato lúdico-erótico: el sexo es parodia, es controversia, es burla, es sarcasmo del serio mundo de los paradigmas hegemónicos y sus rancias instituciones: el Congreso, la democracia, el deporte nacional del ‘macho’ chileno.

La poética travesti lemebeliana (y los niveles que aquí hemos revisado: el personaje de la loca, la figura del travesti y la escritura travestida) se revela, en principio, como signo de una gran heterogeneidad, tanto genérico-sexual como discursiva, “al incorporar estilos menos canónicos, registros diversos que permiten al mismo tiempo la apertura a sexualidades no convencionales”.<sup>37</sup> Sin embargo, el “barroco desclosetado”<sup>38</sup> de Lemebel, aquel “acoplamiento desconocido que hace estallar la significación, [...] grito incesante que nos conduce al hastío de la luz”,<sup>39</sup> no expresa una diversidad pluralista inocua, sino una heterogeneidad abismal y rabiosamente contradictoria.

## LO IRRECONCILIABLE

En efecto, aquella estética antiestética, esa desarmonización estilística no es sino expresión de una pulsión contradictoria que empapa, estructura, gesta desde lo más hondo la propuesta literaria lemebeliana; y el fascinante recurso de la catacresis no hace más que constatarlo. El término que, según Jean Franco, “significaba originalmente ‘abuso’ en el barroco, y que se refiere a metáforas que tensan diferencias irreconciliables”,<sup>40</sup> articula encuentros con-

---

35. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 49.

36. *Ibid.*, 56.

37. Wigozki, *El discurso travesti o el travestismo literario...*, 34.

38. Carlos Monsiváis, “Pedro Lemebel: ‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’ o Del barroco desclosetado”, en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Fernando Blanco y Juan Poblete, edit. (Santiago: Cuarto Propio, 2010), 29.

39. Jaime Donoso, “Comunidad y homoerotismo: La transgresión y la política en la crónica de Lemebel”, *Taller de Letras*, No. 36 (2005): 89.

40. Jean Franco, “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”, en *Reinas de otro cielo. Mo-*

flictivos de imágenes y conceptos. A través de la catacresis, los relatos de *La esquina es mi corazón* hacen coexistir –casi siempre de manera sarcástica– prosa poética y lenguaje vulgar, registro popular y letrado, volviendo posible, pues, combinar brutalidad y placer, belleza y perversión: lo sórdido y lo sublime luchando por la supremacía en el texto.

De esta forma, la crónica “Encajes de acero para una almohada penitencial” –cuyo propio título constituye una catacresis– equipara erotismo y represión: a lo delicado, suave y sensual de los encajes se yuxtapone el frío, el encierro, la dureza, la agresión. La cama y la cárcel son precisamente el tema de este texto que discurre sobre los abusos sexuales en las prisiones masculinas. El violento acto del quebrantamiento es narrado con pinceladas de frenesí erótico: “A punta de penetrar el ladrillo con espolonazos de pasión, de raspe y lija en los surcos de la espalda. En uñas quebradas por manotazos de asfixia y estrangulamientos erectos”;<sup>41</sup> pero también en cuanto acto de fuga, cuando se trata de “ganarle centímetros a la carne tierra”, al “tubo subterráneo”: “[...] invirtiendo la ciudad amurallada de ese cuerpo que se va llenando con polen fecundo, por el rebalse libertario de ganas del afuera”.<sup>42</sup> Violación y libertad cohabitan a fuerzas en el texto –como si la primera engendrara a la segunda–, mostrando su incompatibilidad esencial, el abismo implacable que las separa y, sin embargo, las junta.

La crónica “La esquina es mi corazón (o los *New Kids* del bloque)” ilustra de modo similar la colisión literaria engendada por la catacresis:

Dedicado a los chicos del bloque, desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres beatlemaníacos me hicieron a lo perrito; inyectándome entonces el borde plateado de la orina que baja desnuda los peldaños hasta aposentarse en una estrella humeante. Yo me fumo esos vapores en un suspiro de amor por su exilio rebelde. Un brindis de yodo por su imaginario corroído por la droga.

[...] La esquina de la pobla es un corazón donde apoyar la oreja, [...] aquí el tiempo se descuelga en manchas de humedad que velan los rostros re-fractados de ventana a ventana, de cuenca a cuenca, como si mirar perdiera toda autonomía en la repetición del gesto amurallado. Aquí los días se arrastran por escaleras y pasillos que trapean las mujeres de manos tajeadas por el cloro, comentando la última historia de los locos. A través de

---

*dernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Fernando Blanco, edit. (Santiago: LOM, 2004), 14.

41. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 72.

42. *Ibíd.*, 73.

la pared de yeso [...] los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo se permean de lo privado a lo público.<sup>43</sup>

Poniendo en escena una intensa estética de lo burdo, Lemebel no pretende idealizar la pobreza mediante el empleo de figuras románticas enternecedoras, inocentes o puramente nostálgicas. Expone lo marginal en su honesta crudeza, fealdad y sordidez, pero lo hace a través de, a un tiempo, melancólicas y rabiosas imágenes que generan sensaciones enfrentadas y confusas. Así, la orina, el yodo y la droga se deslizan desnudas y devienen estrella humeante y suspiro de amor. Su escritura es ciertamente la esquina de la pobla, el bloque húmedo, el corazón donde se apoya el oído y se oyen por igual flatulencias y resuellos conyugales.

Este texto además deja al descubierto el constante atropello al derecho de intimidad del que son víctimas los pobladores de los márgenes urbanos, aquel “hacinamiento ruidoso donde nadie puede estar solo, porque el habitante en tal desquicio opta por hundirse en el caldo promiscuo del colectivo”.<sup>44</sup>

La sobreproducción de imágenes acuosas en la escritura de Lemebel constituye, por cierto, otro rasgo aparentemente menos sopesado por los estudiosos. La gran mayoría de sus crónicas evocan, en verdad, sensaciones húmedas: vapores, salivas, hemorragias que en nada se acercan a la paradigmática transparencia del agua purificadora, liviana y fecunda. Se trata aquí de toda una dimensión líquida espesa, densa, hasta viscosa que permea el imaginario cronístico del autor: “[...] el baboseo de la caja de vino compartida o [...] el vapor ácido de los pitos que corren en la brasa centella”<sup>45</sup> son apenas una muestra de esta perspectiva literaria donde incluso “el tiempo se descuelga en manchas de humedad”.<sup>46</sup> Desde luego, la representación de estos humores se asocia al ya aludido carácter sexual de la escritura lemebeliana: “[...] un drapeado líquido que lame las espaldas. Un velo acuoso se derrama vadeando los omóplatos, baja por el coxis y resbala en los pliegues de la ingle [...]”.<sup>47</sup> Aspecto que se expresa también en el relato dedicado a los homosexuales de clóset y cine, donde las pormenorizadas descripciones de las prácticas en la penumbra son un verdadero derrame textual:

---

43. *Ibíd.*, 29.

44. *Ibíd.*, 31.

45. *Ibíd.*, 52.

46. *Ibíd.*, 30.

47. *Ibíd.*, 77.

Ciertamente esta noche cinematográfica también exuda otros olores más burgueses; sudores yodados serpentean en la sala como nube de carne que exhala vapor ácido y aromas sintéticos. Gotea el placer húmedo de la axila [...] cuando las babas de saliva desflecan la pantalla, cuando las hebras plateadas asfixian a Bruce Lee en un pantano lechoso bajo los asientos.<sup>48</sup>

No obstante, como habremos advertido, la tendencia contribuye, además, a la elaboración de la *catacresis*, en tanto da pie a la configuración de las imágenes más crudas, obscenas o destempladas de estas metáforas contrapuestas. El propio título del extracto anterior constituye, ostensiblemente, uno de esos casos: “Baba de caracol en terciopelo negro”. Símbolo de sofisticación y suavidad, la tela (en las butacas del cine) luce, sin embargo, “manchada”, degradada, por este fluido viscoso, pegajoso, que es la huella animal. Lo grato y placentero contra lo desagradable y hasta repulsivo, dan a luz una imagen excéntrica y del todo disonante que entonces exhibe el cuerpo íntimo, natural por encima del envoltorio: lo más carnal –real– detrás de la máscara. Toda “sociedad secreta de desdoblaje”<sup>49</sup> queda desnudada y a toda luz frente al público lector.

La imposibilidad de fusión entre los dos elementos de la metáfora, el antagonismo insalvable entre el terciopelo y la secreción, entre el romance y las flatulencias, el ultraje y la libertad, vuelve estas crónicas “pequeñas violencias armónicas de la retórica”,<sup>50</sup> donde la agresividad de la asociación no manifiesta sino la concepción de un mundo violentamente contradictorio.

De hecho, el sarcasmo y el tono mordaz, y hasta resentido, que caracteriza la producción lemebeliana, se construye en gran parte a través de sus particulares *catacresis*. El sujeto cronístico no podrá mostrarse simplemente nostálgico o reflexivo, no es esa la realidad que percibe y representa con su pluma iracunda, como ha declarado el mismo escritor en la presentación “A modo de sinopsis” de su *Serenata cafiola*: “Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelaría cursi. [...] Pero no vine a eso. [...] la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con hache me escupió el esfínter.”<sup>51</sup> En “Las ama-

---

48. *Ibid.*, 48.

49. *Ibid.*, 50.

50. Poblete, “La crónica, el espacio urbano y la representación...”, 126.

51. Lemebel, *Serenata Cafiola*, 11-13. Similar idea explica en una entrevista en 2004: “La rabia es la tinta de mi escritura, pero no la rabia hidrofóbica del hombre perro, puede ser una rabia con pena, rabia con cuentas pendientes en el tema Detenidos-Desaparecidos, una rabia macerada y en espera de su pronta ebullición” (“La rabia es la tinta de mi

polas también tienen espinas”, la letra afilada de Lemebel se ocupa de lleno de la violencia urbana, narrando el callejero y fatídico encuentro de dos amantes clandestinos, víctimas del fragor nocturno, de “la fiebre suelta” que interseca en la “ciudad-anal” a los “chicos lateados de las poblaciones” y a la loca, “cómplice de la noche en su penumbra de sitio eriazó”.<sup>52</sup> A la cópula narrada (mezcla de desenfreno, ternura y humor patético) le sigue la retirada amarga, el abandono, y entonces la melancólica soledad e insatisfacción de quien “ofrece su magnolia aterciopelada [...] su flor homófaga goteando blondas. [...] Su amapola erizo que puja a tajo abierta aún descontenta”.<sup>53</sup>

La (sobre)alegorización floral de los genitales homosexuales, sin duda, procura feminizarlos en una catacreción donde la imagen prototípica de los delicados y perfumados capullos se contraponen de modo grotesco con la naturaleza excrementicia del esfínter: “Las germina el ardor fecal de su trompa caníbal [...] retornando el músculo a su fetidez de vaciadero”.<sup>54</sup> Los recursos proyectan, por lo demás, la añoranza de fertilidad, de lo fecundo imposible: “Pasado el festín, su cáliz vacío la rehueca post-parto”.<sup>55</sup> Y la poetización del ano como espacio desierto<sup>56</sup> –“Vaciada por el saque, un espacio estelar la pena por dentro. [...] Iluminado por ausencia, el esfínter marchito es una pupila ciega que parpadea entre las nalgas”–,<sup>57</sup> terminará por construir una visión sórdidamente romántica, que prepara la lectura para el verdadero clímax del relato: el salvaje crimen perpetrado por el chico marginal y su navaja fállica. Entonces, el joven, vuelto torero erecto, punza y troza a la loca que “muge gorgojos y carmines”<sup>58</sup> y vomita copihues. Las flores, que ahora se han bañado del rojo de la muerte, otorgan ambigua, chocante y teatral belleza al acto narrado, el que –cual performance visual– encarna asimismo las puñaladas de rechazo, desprecio y

---

escritura”, entrevistado por Flavia Costa, en *Revista Ñ. Clarín.com*, <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813177.htm>>.

52. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 161.

53. *Ibíd.*, 164-165.

54. *Ibíd.*

55. *Ibíd.*

56. Poblete, “La crónica, el espacio urbano y la representación...”, 132.

57. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 65. Alguna reminiscencia quevedesca: el culo “tiene un solo ojo, por lo cual algunos le han querido llamar tuerto, y si bien miramos, por esto debe ser alabado, pues se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver. El no tener más de un ojo es falta de amor poderoso, fuera de que el ojo del culo por su mucha gravedad y autoridad no consiente niña”. Francisco de Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo* (Barcelona: Linkgua Ediciones S. L., 2008).

58. *Ibíd.*, 168.

agresión que, lejos de verse superadas, continúan padeciendo los homosexuales de las periferias chilenas y, con ellos, las llamadas “minorías”, los más expuestos.

Es la catacrexis, el choque ejercido sobre el lenguaje, el “abuso” de la metáfora, en definitiva, un mecanismo clave, estructural, en la escritura de Lemebel y en la manifestación de una mirada, una sensibilidad que se ha fundado precisamente en la contradicción, la violencia y el abuso sociales.

## EL TRASLUZ DE UNA RISA TRISTE

La poética del travesti, con sus figuras deladoras e imágenes catacrésicas, expresa –recapitulemos–, una subjetividad que percibe una realidad altamente compleja y cuyo elemento configurador es la más profunda contradicción. La yuxtaposición de registros y sensaciones contrapuestas es capaz de manifestar un imaginario social urbano donde la heterogeneidad y la diversidad no son concebidas como aquel montaje de rasgos que cuajan de forma desproblematizada y, por tanto, celebradas anodinamente como logros de la democracia y su “multiculturalidad”, sino reveladas en sus conflictivas relaciones, en su convivencia nunca armoniosa, un coexistir en incesante pugna. La nunca suficientemente difundida “tendencia del lenguaje hegemónico a cubrir diferencias bajo la imagen de la concertación y la armonización”<sup>59</sup> es aquí evidenciada y cuestionada desde las propias configuraciones poéticas, demostrando “que en la realidad lo que se representa como diálogo es una catacrexis”.<sup>60</sup> El puente metafórico no está ahí para representar fusión o conciliación alguna, sino una tajante distancia. De este modo, la diversidad deviene diferencia dura, desigualdad, marginalidad, violenta discriminación, es heterogeneidad contradictoria.<sup>61</sup>

Por consiguiente, la propuesta literaria lemebeliana no solo se concreta develando la otredad sexual-genérica proscrita, sino también las fracturas de las narrativas dominantes que exhiben, descaradamente, un país igualitario, tolerante, conciliado y en armonía. En tal sentido, sus crónicas no representan solo un grito de reconocimiento gay, sino una bofetada de reivindicación ciudadana.

---

59. Jean Franco, “Narrativas y lenguajes de la globalización”, en *Global/local: democracia, memoria, identidades*, Hugo Achugar, edit. (Montevideo: Ediciones Trilce, 2002), 20.

60. *Ibid.*, 21.

61. Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII / 176-177 (1996): 837-844.

La crónica “Chile mar y cueca” –que finaliza este trabajo– delata con el sarcasmo habitual –y desde el juego de palabras de su título– esa identidad travestida, “cocoroca”, maricueca, que el discurso oficial encumbra orgulloso cada septiembre. Las imágenes viscosas, empalagosas, nuevamente “empluman de espinas” las construcciones lemebelianas: “Chilenidad chorreada en almíbar de abejas, que se etiqueta como dulce patria o mermelada nacional. Como ese algodón de azúcar [...], que se pega a los dedos y la cara con la tierra suelta del zapateo milico [...] O el sudor de la gorda [...], mientras limpia los mocos de la guagua [...]”.<sup>62</sup>

En lo anecdótico, el texto dispara contra los imaginarios impuestos a partir de una voz narrativa desdoblada en la empleada que no puede celebrar las fiestas patrias y el obrero que, poniendo en escena la “identidad borracha”,<sup>63</sup> se entrega a los placeres de un “duende libador”<sup>64</sup> y acaba al borde de la calle sin un peso. Develando, una vez más, el carácter de simulacro de las construcciones identitarias, el texto se constituye, después de todo, en reflexión poética sobre un país y una sociedad esencialmente fragmentados. La nación condensada en el estandarte patrio de la “pobla”:

Un permiso de felicidad para la plebe, que flamea en los trapos mal cortados de sus banderas. Como si en ese descuadre geométrico, la proporción del rojo proletario amoratara el fino azul inalcanzable. Como si la misma ebullición púrpura emigrara al blanco rozándolo en un rosa violento. Un ludismo que transforma los colores puros del pabellón en tornasol manchado por el orín de las murallas.<sup>65</sup>

Como si los colores se tomaran de la mano en arcoíris de unidad, se fusionaran en un tornasol. Anhelado o ilusión óptica, la danza de matices es ennegrecida por el moho de las murallas, trayéndonos de regreso a la realidad, delatando los infranqueables límites de cada clase de tono: “el rojo proletario”, “el fino azul inalcanzable”. La marginalidad mancha el homogéneo sueño nacional, develando las contradicciones, las pronunciadas brechas, encubiertas bajo la bandera del consenso.

La sensibilidad travesti lemebeliana permite, en suma, exhibir la hipocresía de una sociedad que se maquilla de aquello que no es. Vistiendo y

---

62. Lemebel, *La esquina es mi corazón*, 95.

63. *Ibíd.*, 101.

64. *Ibíd.*, 99.

65. *Ibíd.*, 100.

desvistiendo, el travestismo poético se ampara en el signo de la contradicción y “se transforma en radiografía que vislumbra el trasluz de una risa triste”.<sup>66</sup> Así, la escritura de Pedro Lemebel, encarnación de un discurso identitario transnacional, se aparece como el indecoroso e insurrecto lápiz labial que ensucia lo blanqueado, para revelar el rostro de la urbe profunda y su memoria, como “la gramática prófuga del graffiti que ejercita su letra porra rayando los muros de la ciudad feliz, la cara neoliberal del continente, [...] el *rouge* negro que derraman los chicos de la calle”.<sup>67</sup> \*

Fecha de recepción: 29 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2015

## Bibliografía

- Bianchi, Soledad. *¿La insoportable levedad...? Imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile*. Documento de Trabajo, No. 21. Santiago: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* LXII, No. 176-177 (1996): 837-844.
- Domínguez, Héctor. “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance”. En Fernando Blanco, editor, *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.
- Donoso, Jaime. “Comunidad y homoerotismo: la transgresión y la política en la crónica de Lemebel”, *Taller de Letras*, No. 36 (2005): 73-96.
- Franco, Jean. “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. En Fernando Blanco, editor, *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.
- . “Estéticas urbanas: literatura y megalópolis”. En Ignacio Díaz Ruiz, coordinador, *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*. México: Centro Coordinar y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2000.
- . “Narrativas y lenguajes de la globalización”. En Hugo Achugar, director, *Global/local: democracia, memoria, identidades*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- . *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Lom, 1996.
- . *Serenata Cafiola*. Santiago: Seix Barral, 2008.

66. *Ibíd.*, 136.

67. *Ibíd.*, 57.

- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- López Morales, Berta. “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta Literaria*, No. 42 (2011): 79-102.
- Monsiváis, Carlos. “Pedro Lemebel: ‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’ o Del barroco desclosetado”. En Fernando Blanco y Juan Poblete, editores, *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Morales, Leonidas. “Pedro Lemebel: género y sociedad”, *Aisthesis*, No. 46 (2009): 222-235.
- Poblete, Juan. “La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”. En Boris Muñoz y Silvia Spitta, editores, *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2003.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- . *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Wigozki, Karina. “El discurso travesti o el travestismo literario en *La esquina es mi corazón*: crónica urbana, de Pedro Lemebel”. University of Houston, 1998, <[http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo\\_discur\\_sotravesti.pdf](http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo_discur_sotravesti.pdf)>.

## **Una *puruma* compartida: una revisión desde la teoría literaria de la autoría feminista, comunitaria y aymara de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando\***

**DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ**

UASB / Grupo Cuerpo y Textualidad UAB

### **RESUMEN**

El artículo busca, a partir de la figura de aculturamiento planteada por José María Arguedas, hacer un análisis de las prácticas escriturales y autoriales de la escritora aymara boliviana Julieta Paredes, en el contexto de la literatura hispanoamericana. A través de la poética de la autora, de la propuesta teórica de feminismo comunitario y de las heterogéneas formas de escritura del colectivo Comunidad Mujeres Creando, es posible reflexionar respecto a la *impureza* como categoría filosófica y creativa para ciertas corporalidades que se debaten entre el sistema cultural hegemónico y sistemas de resistencia nativos. Interesa hacer este acercamiento, que busca integrar realidades como el lesbianismo, el anticolonialismo y la filosofía andina desde dos puntos de partida tan ricos como disímiles: el mito aymara de la *puruma* y el ensayo *Una habitación propia* de Virginia Woolf.

**PALABRAS CLAVE:** teoría feminista, poesía lésbica, homosexualidad andina, aculturación, Estudios Andinos Contemporáneos, *puruma*, Virginia Woolf, autoría comunitaria, heterogeneidad contradictoria, impureza.

---

\* El presente artículo forma parte de la investigación del proyecto “¿Corpus Auctoris? Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial” (FFI2012-33379) que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (2009 SGR 651) de la Universitat Autònoma de Barcelona (N. del A.).

**ABSTRACT**

Through the concept of acculturation raised by José María Arguedas, this article seeks to analyze, in the context of Latin American literature, the writing and authorial processes of Bolivian Aymaran writer Julieta Paredes. The author's poetics, her theoretical framework on communitarian feminism and the heterogeneous writing of the group *Comunidad Mujeres Creando*, it is possible to reflect on *impurity* as a philosophical and creative category for certain subjects, who are located between systems of hegemonic cultural and native resistance. It is interesting to make this approach, which seeks to integrate realities as lesbianism, anti-colonialism and Andean philosophy, from two points of departure: the Aymara myth of *la puruma* and Virginia Woolf's book *A room of one's own*.

**KEYWORDS:** Feminist theory, Lesbian Poetry, Andean Homosexuality, Acculturation, Contemporary Andean Studies, Puruma, Virginia Woolf, Communitarian Authorship, Contradictory Heterogeneity, Impurity.

EN LA ENTREGA del premio Inca Garcilaso de la Vega –en aquel tan emblemático año de 1968– dijo José María Arguedas: “yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.<sup>1</sup> Esta decidora frase ensambla una poética política que sirve como réplica al concepto que la teórica María Lugones ha definido como “ojo categórico”, es decir, la mirada canónica que intenta “separar todas las cosas impuras para convertirlas en elementos puros (como la clara de la yema) con el propósito de controlar”.<sup>2</sup> En efecto, Arguedas defiende su impureza (su yema y clara indivisibles) tanto en el idioma como en la cultura, pues su identidad es una encrucijada en donde lenguas, saberes, cosmovisiones y posicionamientos éticos cohabitan, no siempre de modo pacífico, poniendo en duda la pureza subjetiva como categoría analítica y clasificatoria.

Por tanto, ya centrando el debate en el topos literario, son el *cuerpo* mestizo del autor peruano y su complejo *corpus* de textos, siguiendo a William Rowe, los que configuran un tercer espacio textual lleno de contaminaciones<sup>3</sup> que sirve para cuestionar el alcance clasificatorio y jerárquico de la omnipresente literatura hispanoamericana sobre los textos andinos. Este tercer espacio, un *lugar* de complicado mestizaje indigenista,<sup>4</sup> permite al autor posicionar

- 
1. José María Arguedas, “No soy un aculturado...”, en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (Madrid: CRLA-Archivos, 1996), 257.
  2. María Lugones, “Pureza, impureza y separación”, *Signs*, No. 19 (1994): 460.
  3. William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979), 60-64.
  4. Rowe ha cuestionado a Arguedas como autor indigenista y por tanto la vigencia del pro-

una “conciencia histórica” que, como propone Enrique Cortez,<sup>5</sup> articula una genealogía diferencial de la literatura peruana y, al mismo tiempo, abre una personalidad cultural (legal, política, representacional) más allá del proyecto político hispanista, al proponer ciertas subjetividades complejas, presentes en el espacio (diegético y extradiegético) de los Andes peruanos.

Se entiende por qué en ese discurso de aceptación (de un premio que alude a otro escritor escindido: Garcilaso de la Vega), Arguedas articula su peruanidad disfrazando la etnia mestiza de aquella india –y viceversa–, y apareando al castellano con el quechua. No obstante, lo que resulta realmente curioso es que el autor escoja como tropo autorial que encarna esa abyección al diablo que, además, conoce bien los recursos, dogmas y debilidades del cristianismo. Este uso se puede entender porque en algunas regiones andinas los “contratos con el demonio son más frecuentes de lo que uno sospecharía [...] [pues] el demonio es considerado la fuente de la riqueza y la fertilidad, pero a cambio del alma de uno”,<sup>6</sup> cuestión que da cierta garantía y estabilidad al ejercicio identitario. Pero, además, porque usar la figura del diablo en uno mismo es una treta que plantea un fundamental recordatorio: que aquellas vidas y obras que cuestionan la pureza de ciertos sistemas hegemónicos acarrearán costosas –aunque placenteras– condenas, como la del propio Lucifer. De esta manera, para sobrellevar la *pena* y la dificultad de habitar un cuerpo plural en un mundo resguardado por el “ojo categórico”, para aguantar ese exilio del immaculado paraíso, quizá era indicado tener cierto sarcasmo, cierta picardía, cierta *diablura* en la propia enunciación autorial.

Sin embargo, no es del autor indigenista peruano de quien me interesa hablar en este ensayo, pero son sus palabras (y lo que estas esconden) un buen abrebocas para presentar a otra escritora de la zona andina que demuestra, también, aquella interculturalidad en el cuerpo y en el texto, así como ciertas argucias para sobrevivir en sistemas culturales que reclaman epistemes basadas en la pureza. La escritora boliviana Julieta Paredes es, a mi criterio, otra “endemoniada”, tanto o más que el propio Arguedas. Ella también debate

---

yecto mestizo-blanqueado en su literatura. A pesar de ello utilizó a momentos el tropo del mestizaje en tanto que impureza, tal y como lo han trabajado ciertas autoras como Gloria Anzaldúa.

5. Enrique Cortez, “José María Arguedas y una historia literaria alternativa”, *INTI*, No. 67-68 (2008): 250-251.
6. Emilia Ferraro, *Reciprocidad, don y deuda. Formas y relaciones de intercambios en los Andes de Ecuador: la comunidad de Pesillo* (Quito: Abya-Yala, 2004), 132.

su cuerpo entre el idioma castellano y el aymara, así como entre la jerárquica dicotomía de la *filosofía* europea y la *cosmovisión* andina. Paredes, al igual que el antropólogo, narrador, poeta y sociólogo Arguedas, escinde su escritura en distintos géneros narrativos, pues escribe ensayo político, poesía, audiolibro e incluso utiliza las *paredes* vacías de la ciudad de La Paz y de El Alto para escribir sus grafitis, demostrando la heterogeneidad escritural andina en su ejercicio creativo, que deambula entre múltiples archivos. Adicional a esto, la escritora boliviana cumple con el ideal patriarcal de representación demoníaca que mencionaba Kappler en su estudio sobre monstruos y diablos. En la Alta Edad Media (época crucial para entender varios de los imaginarios de la colonización americana) precisamente, “los demonios estaban a menudo provistos de senos de mujer. [...] Considerar como impura a la mujer significa tratarla como a un monstruo: relegarla al lugar en que se la puede acusar, juzgar, eliminar”.<sup>7</sup> Paredes escribe desde el cuerpo, un cuerpo de mujer aymara, haciendo explícitas (como se verá más adelante) las relaciones entre la carne y la palabra; y lo hace para releer las normativas religiosas, estatales y regionales sobre los cuerpos femeninos nativos, reivindicando así su alteridad. Al respecto, Rosi Braidotti ha afirmado que: “el cuerpo monstruoso cumple el mágico o sintomático papel de ser un indicador del registro de la diferencia, razón por la cual los monstruos no han podido esquivar una cita a ciegas con las mujeres”.<sup>8</sup> Paredes es una mujer pecadora, que se regocija (y sufre) en su transgresión a la norma religiosa. Y lo hace desde un lugar de enunciación clave: el cuerpo femenino que, siguiendo a Kappler y a Bradototti, la cita con el diablo, con el *impuro*, aunque ella no quiera, pues el sistema de representación aún considera abyectas (entendiendo el término desde la acepción de Kristeva) a ciertas mujeres doblemente impuras. Anatomía textual que, además, exagera adicionales deseos/pecados carnales femeninos, cuando la autora incorpora al lesbianismo en sus escritos, como una de las brújulas temáticas que guían su poética.

Hay, sin embargo, una cuestión adicional que hace que Paredes sea incluso más demoníaca, más sarcástica, más pícaro que el *diablo* Arguedas. Debido a su arraigado pensamiento comunitario, desde la etnia pero también desde el género, ella es un ser enajenado para el sistema literario tradicional. Julieta Paredes es una escritora *poseída* por la presencia de otras mujeres que

---

7. Claude Kappler, *Monstruos, demonios y otras maravillas a fines de la Edad Media* (Madrid: Akal, 2004), 300.

8. Rosi Bradototti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2002), 235.

escriben con ella al unísono y que hacen que para cualquier análisis teórico proveniente del sistema literario hegemónico (incluido este) haya que efectuar un *exorcismo* en el que el sujeto individual y el colectivo deben separarse metodológicamente para entender la naturaleza autorial y creativa de sus textos, aunque estos hayan sido escritos en una curiosa comunión. Precisamente, en la rúbrica de los textos publicados, junto al nombre de “Julieta Paredes” se ubica otro nombre, el de la “Comunidad Mujeres Creando”,<sup>9</sup> un grupo de mujeres aymaras de Bolivia que ha realizado un trabajo sostenido y profundo de reivindicación feminista y decolonial. Paredes, por tanto, no escribe sola, y esa posesión a la figura autorial propone nuevas formas subjetivas, nuevas personalidades culturales y nuevas genealogías para la literatura boliviana y andina.

Este ensayo, una suerte de exorcismo teórico que juega con parte de los idearios sincréticos gestados en la zona andina, intenta acercarse a la propuesta política de Paredes y de la Comunidad Mujeres Creando, que indefectiblemente transita por diferentes estratos y regímenes de representación y que busca indagar en modos de escritura y de acción política feminista que puedan ser plausibles y efectivos en el contexto andino. Para trazar este análisis, donde se superponen subjetividades y sistemas culturales, me interesa que la narración parta (y esté atravesada) de un mito andino que se relata a través de un complejo concepto: el de la puruma. Será el mito de la puruma la base de la articulación que me permitirá abordar la reivindicación de género, de etnia y de estatus colonial que Paredes y la Comunidad Mujeres Creando buscan esbozar en sus textos y en sus complejas autorías.

### **EL MITO DE LA PURUMA: EL DILEMA DE LA ACCIÓN POLÍTICA FEMINISTA AYMARA EN BOLIVIA**

Como menciona Jorge Marcone, la literatura oral indígena no es lineal ni tiene una genealogía del todo rastreable para la mirada *transcripcionista* oc-

---

9. Anteriormente aparecía el nombre *Mujeres Creando* que fue un colectivo similar, pero en 2002, cuando Julieta Paredes y María Galindo decidieron separar sus destinos políticos y creativos, se escindió en dos grupos: Comunidad Mujeres Creando y Virgen de los Deseos. En este artículo uso a la Comunidad Mujeres Creando y a Mujeres Creando indistintamente, no porque quiera desconocer sus diferencias como colectivos grupales, sino porque desde la perspectiva del sujeto-autor ambas resultan igualmente ligadas a la figura de Paredes. El título del artículo lleva el nombre de Comunidad Mujeres Creando por ser el colectivo vigente en la actualidad.

cidental que busca analizarla. No obstante, concluye el autor, contemporáneamente esta relación oralidad indígena/transcripción occidental articula una contradictoria promesa a través de la cual “ciertas escrituras esperan liberarse de la hegemonía de la escritura alfabética que, sin embargo, las hace posibles”.<sup>10</sup> Es en esa contradictoria posibilidad intertextual de la academia poscolonial –que si bien traduce y ordena textos desde parámetros ideológicos occidentales, asume también una oportunidad de influencia mutua, al abrir la puerta a la resistencia contraideológica de ciertos textos– en donde me sitúo inicialmente. Y lo hago para analizar múltiples narraciones, con sus disímiles archivos y miradas, que respecto a la *puruma* se han gestado en la zona de los Andes, activando este concepto para la matriz literaria.

La *puruma* (palabra común en el quechua y el aymara) materialmente, tal como recoge Bouysee-Cassagne, se refiere a la tierra que queda por labrar o la que mucho no se ha labrado. No obstante, en un plano simbólico esta se asocia al tiempo y a la naturaleza, específicamente al atardecer. A ese momento claroscuro, donde los límites binarios se vuelven opacos y ambiguos, debido a que la luz se va apagando por el paso del tiempo, dejando así un lapso de incertidumbre. En la narración histórica aymara se la define como “el tiempo que sigue inmediatamente a la primera edad”,<sup>11</sup> noción compleja que inserta políticamente en la trama nativa a aquella etapa de formación en que la población no tenía todavía un Estado. Así, la *puruma* se refiere a la época antigua, cuando no había sol ni se había creado la historia humana: el tiempo del mito, que sirve para anclar el destino del pueblo andino a un espacio tan recurrente como fundacional. Precisamente, este concepto de la *puruma* remite también al resplandor de los antepasados que miran a todas las personas desde las montañas, resguardando de esta forma al tiempo, a la historia y a la subjetividad aymaras.

En esta línea, de acuerdo a Bouysee-Cassagne y Harris,<sup>12</sup> la *puruma* es un concepto mítico, polisémico e integral dentro de la filosofía andina, pues permite entender la historia conjunta, la simbología de la tierra (siempre espacio y personaje en los Andes) y también las acciones personales de cada ser en el

---

10. Jorge Marcone, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (Lima: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, 1997), 47.

11. Therese Bouysee-Cassagne, *La identidad Aymara: aproximación histórica. Siglo XV, siglo XVI* (La Paz: Hisbol, 1987), 179.

12. Therese Bouysee-Cassagne y Olivia Harris, “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, en Therese Bouysee-Cassagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987), 26.

universo. Es decir, articula lo que se conoce como *Pacha*: las nociones de espacio-tiempo en la filosofía andina, fundamentales para comprender el momento-lugar que enmarca la acción individual y colectiva.

La puruma construye también los lineamientos de género. Por ejemplo, permite edificar idearios respecto a la construcción del cuerpo y, en consecuencia, a la subjetividad de la mujer. A partir de una serie de asociaciones de la lógica andina la puruma se asocia, como indica Olmedo, a las “tierras de barbecho”, a la “vicuña sin cazar”, al “pez nunca pescado”, a la “planta salvaje”, al “hombre por sujetar” y, también, en esta compleja cadena semiótica, a la “mujer virgen”.<sup>13</sup> La puruma, de este modo, es también una forma de entender la construcción simbólica del cuerpo, de esos límites que Mary Douglas ha puesto entre el cuerpo individual y el cuerpo social que, al enfrentarse en la frontera delimitada por la carne, dan sentido a la existencia.<sup>14</sup>

Marcia Stephenson<sup>15</sup> ha analizado cómo un baile tradicional aymara, la *chuquila*,<sup>16</sup> es clave para entender la polisemia de la palabra puruma bajo directrices de género en la actualidad. La autora, dando especial atención a la coexistencia entre narrativas hegemónicas y de resistencia, transcribe tanto la puesta en escena como los coros de los cuerpos en movimiento del baile “Canto de las doncellas al wari” que se hace en el lago Titicaca.<sup>17</sup> En este ritual, mujeres jóvenes de las comunidades recolectoras aymaras descienden de los montes llevando una llama para que sea cazada por los hombres, mientras bailan y cantan la siguiente estrofa (que ha sido traducida al castellano):

bajando, bajando de la  
cumbre estoy entrando  
bajando, bajando de los  
cerros estoy bajando.  
[...]

13. Oscar Olmedo Llano, *Paranoiaimara* (La Paz: Plural Editores, 2006), 86.

14. Mary Douglas, *Purity and Danger* (Nueva York: Routledge, 2010), 149-154.

15. Marcia Stephenson, “The Choreography of Territory, Agency and Cultural Survival: The Vicuña Hunting Ritual ‘Chuquila’”, en *Natives Making Nation. Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*, Andrew Canessa (Tucson: University of Arizona Press, 2005), 81-107.

16. La palabra *chuquila*, muy cercana a la palabra *puruma*, designaba a los cazadores con poderes esotéricos del lago Titicaca. Se refiere también a un dios que estaba en el cielo con una honda y una porra que garantizaba que existiesen la lluvia y el trueno.

17. Cabe mencionar que Stephenson se basa en un video realizado por el Taller de Historia Oral Andina y no en la danza *per se*, cuestión que marca una distancia interesante en algunas de las apreciaciones de su artículo.

guía punta, lanza  
tropezando en tus pies  
cáete al suelo  
cría punta, lanza.<sup>18</sup>

Menciona la autora que en estos textos (que son performáticos, pues a través de la coreografía insertan las normativas sociales en el cuerpo) el presente y el pasado se recrean y se logra configurar, como destaca González León, un tiempo andino que, a diferencia del tiempo cronológico occidental, propone una conciencia centrada en la circularidad.<sup>19</sup> La puruma como espacio difuso –que desde el presente retoma las acciones pasadas– se ve en este baile femenino. Los cuerpos en movimiento son acompañados por las voces que cantan la letra de la canción, en la que se repite la acción de bajar, al usar el gerundio como forma continua, cuestión que “demarca relaciones territoriales y económicas” que unen el pasado y el presente.<sup>20</sup> Así, la puruma se vuelve un tropo fundamental no solo para entender el espacio, el tiempo o la mitología, sino también para ensamblar el lugar que tiene la mujer aymara en los contextos nacionales de Bolivia y de Perú.<sup>21</sup>

Estos intertextos orales/transcritos citados en torno a la puruma explicitan la vinculación de la escritura alfabetizada con la escritura oral y resultan radicales para entender la subjetividad de la mujer en el sistema de pensamiento aymara, no solo en un esquema representacional diegético sino en el espacio *real*, el extradiegético. Paul Ricoeur ha señalado al respecto la fundamental relación entre mito y rito para el entendimiento de las acciones dentro de la narración: “si fuera preciso oponer mito y rito se podría decir que el mito dilata el tiempo ordinario (así como el espacio), mientras que el rito acerca el tiempo

---

18. *Ibíd.*, 98.

19. Anabel González León, “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”, en *Actas del I Congreso Internacional Mitos Prehispánicos de la Literatura Latinoamericana* (Barcelona: UAB, 2006), s. n.

20. Stephenson, “The Choreography of Territory...”, 99. Esta y todas las traducciones de este texto son mías.

21. A pesar de que Stephenson marca cierta ambigüedad en el tema de género que se construye a partir de esta danza tradicional, la división entre las labores así como el estatuto del cuerpo de mujer joven me hace tener una visión menos optimista que la suya respecto a la transgresión del lugar de la mujer aymara. En efecto, me parece que en esta danza se recrea el mito de la puruma desde muchas perspectivas contrahegemónicas importantes, pero que siguen manteniendo a la mujer indígena en un conveniente lugar para el patriarcado.

mítico a la esfera profana de la vida y la acción”.<sup>22</sup> El mito de la puruma (y su radical constitución temporal, como inicio de la historia aymara) se encarna en los ritos de las mujeres aymaras que, como en el ritual narrado, performativizan un cuerpo (social e individual, nuevamente bajo la propuesta de Douglas) que se muestra en el presente, tal como se presentaba en el pasado. Así, se da una ilusión histórica de naturalidad biológica aunque en verdad el cuerpo de la mujer aymara sea producto de la norma emanada por la autoridad, actuada carnal y simbólicamente a través de los tiempos. Un caso de performatividad pero que, a diferencia de la propuesta original de Judith Butler, encarna también etnia y estatus colonial.<sup>23</sup> De este modo, el mito de la puruma instauro, de carambola, un rito de sujeción de la mujer respecto al hombre en el contexto histórico aymara. Es decir, la reflexión sobre la puruma y sobre su relación con el cuerpo femenino permite, de algún modo, explicar la cotidianeidad de miles de mujeres aymaras en relación a los hombres aymaras (y no aymaras).

Julieta Paredes incorpora también el mito de la puruma en su escritura, a través del poema “Laga Titicaca”. Este texto –escrito en un formato literario tradicional: versos– es importante para entender las continuidades y rupturas de este mito en el contexto andino contemporáneo:

Hermosa Laga Titicaca  
te quiero hacer el amor  
sobre ese tu misterioso y frío cuerpo  
que calma los ardores de dos pueblos.

Y de cada movimiento de mi pelvis  
quisiera levantar sonrojadas olas  
que copiosas fértiles y espumosas  
le den un azote de frutos  
a tus esponjosas playas.

Que se despierten en tu profundidad milenaria  
sapos y culebras  
que emerjan de repente seres aladas  
escupiendo lluvia de rebeldía  
sobre los mortales de Akajpacha.  
[...]

---

22. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (México: Siglo XXI Editores, 2006), 786.

23. Me refiero al libro *Gender Trouble* (1990).

Que bajen las mujeres de las purumas  
y nos recuerden los ritos  
que nos cuenten de estos siglos  
de estar calladas, resistiendo.<sup>24</sup>

La puruma, en el texto referido, vuelve a aparecer como lugar de poco cultivo, de descenso, de vigilancia ancestral, de indefinición, de topos festivos y de encuentro del pasado y el presente en la narración circular andina. No obstante, el lugar de la mujer cambia fundamentalmente en esta narración poética. El rito femenino que se relata no radica, solamente, en bajar plácidamente el cuerpo de la montaña para unir espacio, tiempo y sujeto en la narración circular andina que se ancla en el pasado. El rito que propone Paredes busca bajar (y subir hacia) el tiempo previo de la construcción estatal para insertarlo en la etapa contemporánea, utilizando la contraideología feminista como posibilidad de encuentro con el tiempo mítico. Este gesto de descenso de las mujeres ancestrales (instalado el mito) no busca que los cuerpos vírgenes de las mujeres, y de las llamas, bajen para el hombre (a través del rito), sino que intenta, por el contrario, *deslizar* la resistencia aymara a la actualidad, buscando que la historia de la mujer se inserte de modo diferente en la cosmovisión indígena actual. El descenso de las mujeres (ancestrales y contemporáneas) de las montañas, que durante siglos fueron el refugio y la cárcel de muchas personas indígenas –desde que el virrey Toledo expulsó a los pueblos indígenas hacia las montañas, lejos de la vida de las ciudades, usando al cuerpo nativo como mano de obra estratégica al servicio del cuerpo peninsular y posteriormente mestizo–, anhela reivindicar derechos negados. Este descenso nativo reclamando aquel espacio perdido, un intertexto indigenista propuesto por Valcárcel<sup>25</sup> –y que en lo político durante los años noventa fue básico en los contextos de Ecuador y Bolivia, a contrapelo del quinto aniversario de la conquista colombina–, aparece en el poema de Paredes pero en clave feminista: “Que bajen las mujeres de las Purumas”.

No obstante, ¿es este uso del mito de la puruma que busca cambiar el rito de la mujer aymara contrario a la filosofía andina? ¿Puede ser (y acaso retomando las palabras de Arguedas) este un caso de *aculturamiento* por parte de la indígena respecto al discurso neocolonial del feminismo de manufactura

24. Julieta Paredes, *Del mismo barro* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1996), 24.

25. Me refiero a la conocida frase “la cultura bajará otra vez de los Andes” de Valcárcel. Luis Valcárcel, *Tempestad en los Andes* (Lima: Populibros Peruanos, 1970), 22.

occidental? Para responder estas preguntas, resulta fundamental analizar cómo parte de la filosofía andina percibe cuestiones como la polaridad sexual, el neocolonialismo y la resistencia. Josef Estermann comenta, respecto al principio de polaridad sexual andino, lo siguiente:

Tampoco corresponde a la filosofía andina una posición feminista extrema que insiste en la auto-suficiencia antropológica de lo femenino, la independencia completa del sexo y la exclusión mutua casi mortal entre varón y mujer (lucha de los sexos). Pero sí concuerda perfectamente con una posición feminista que reivindica la igualdad valorativa entre mujer y varón, que no es “equidad”, sino “equi-valencia”.<sup>26</sup>

Aunque resulta complicado contextualizar la aseveración de “feminismo extremo” de Estermann (al considerar que la propia Paredes ha sido una feminista bastante *radical* para ciertas miradas aymaras, bolivianas e incluso feministas),<sup>27</sup> considero más importante analizar cómo la traducción cultural realizada por Estermann de la *cosmovisión* andina a la *filosofía* occidental enciende algunas señales de peligro respecto a la postura de Paredes, posible corruptora de la pureza indígena desde el texto literario y el activismo político. No obstante, acaso lo que más rompe la pureza del discurso indígena andino es el uso del lesbianismo. Estermann comenta nuevamente: “el mundo andino no reconoce la homosexualidad que, de una u otra manera, estaba en la misma base griega de los comienzos griegos de la filosofía occidental”.<sup>28</sup> Esta negación del lesbianismo como parte de la filosofía andina y afirmación como parte de la filosofía occidental, por principio lógico, concluye que el lesbianismo en la zona andina es un modo de aculturamiento. Y esta postura obtiene ecos en lo político cuando, por ejemplo, el presidente aymara Evo Morales declaró con claro afán de crítica neocolonial que “el pollo que comemos está cargado de hormonas femeninas,

---

26. Josef Estermann, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* (Quito: Abya-Yala, 1998), 211.

27. Esto se desprende de la entrevista realizada por mi parte a la autora en el año 2012 y que está citada al final de este texto, sobre todo en espacios de encuentro colectivo que reunieron a las feministas aymaras con los colectivos indígenas aymaras y en los que se nota este distanciamiento. Respecto al feminismo más tradicional latinoamericano rescató las discrepancias que se dieron en el conversatorio “¿Qué pasa con el feminismo en América Latina?”, realizado en noviembre de 2012, en el que Florence Thomas y Julieta Paredes marcaron considerables distancias respecto a sus postulados en torno al feminismo.

28. *Ibíd.*, 210.

por eso los hombres cuando comen este pollo tienen desviaciones en su ser como hombre”.<sup>29</sup>

En el poema, el espacio referido, el sagrado lago Titicaca se vuelve personaje. Un espacio, además, conformado íntegramente por sujetos femeninos, animales de la naturaleza y sujetos indefinidos (“seres alados”). La Laga Titicaca, ahora en mayúsculas, es un sujeto sexualizado, con sugerentes acciones lésbicas que la convierten en un topos femenino erótico. La Laga Titicaca, como cuerpo social, es deseada por la voz poética del poema, en tanto que cuerpo individual, queriendo reactualizar el mito y, en consecuencia, el rito. En los versos, de esta forma, se busca presentar una convivencia tan erótica como política que hace que el poema aterrice en la ideología feminista, reformulando el lenguaje desde el cuerpo y desde las acciones de esos cuerpos. Es posible concluir que la Laga no es un mero apóstrofe basado en la retórica poética y en los recursos del lenguaje castellano, sino un modo para enunciar el animismo andino que intenta asegurar la existencia ancestral del lesbianismo en la cultura aymara. Estrategia que intenta desmentir el imaginario purista de ciertas voces de la filosofía (y la política) andina, pues usa una estrategia feminista lesbiana, similar a la de Monique Wittig (que tomaba el lugar de las ruinas de Lesbos para enunciar la agencia femenina lésbica en su libro *El cuerpo lesbiano*), para revivir a través del espacio de la puruma el cuerpo lesbiano aymara y su agencia.

No obstante, la voz poética tampoco se inserta en un feminismo tradicional, pues, tal como señalaba Estermann, ciertos feminismos (que él equivocadamente define como “radicales”) pueden atentar contra la cosmovisión indígena andina. Justamente, Shu-mei Shih afirma que:

[...] cualquier movimiento o pensamiento que diga ser “feminista” negocia necesariamente con el término de origen europeo, incluso si pensamientos similares de otras mujeres existieron antes y en cualquier lugar que no corresponda a Occidente. Así el despliegue de este término connota una afinidad, empero problemática, con el feminismo occidental.<sup>30</sup>

En esta línea es fundamental puntualizar que Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando han escrito teoría feminista, que es, de hecho, lo que ha dado notoriedad a Paredes y a su colectivo, mucho más que su poesía.

29. Mabel Azcui, “Transgénicos y hormonas causan calvicie y homosexualidad, según Evo Morales”, *El País Digital* (21 de abril de 2010).

30. Shu-mei Shih, “Traduciendo el feminismo: Taiwán, Spivak, A-Wu”, *Lectora*, No. 16 (2010): 44.

Pero al hacerlo han propuesto una rama particular del feminismo: el *feminismo comunitario* que busca tender un puente entre la filosofía feminista y el pensamiento y modo de vida andinos, a través de un ejercicio de impureza. El feminismo comunitario, propuesto por Paredes y su grupo, justamente intenta una:

[...] reconceptualización del par complementario, despojarlo de su machismo, de su racismo, de su clasismo, replantearlo en mujer-hombre, warmi-chacha que recuperando el par complementario horizontal, sin jerarquías, armónico y recíproco [...] recogernos a nosotras y a los otros en warmi-chacha, mujer-hombre, warmi-k'ari, kuña-cuimbaé no es construir un nuevo mito, ni tampoco afirmar que antes de la etapa precolonial hubiera habido necesariamente un equilibrio fundante, como el que queremos construir ahora.<sup>31</sup>

De esta forma, Paredes da la razón y al mismo tiempo desmiente a Estermann. En efecto, el feminismo comunitario no puede ser pensado como un feminismo individualizado, afiliado al sistema capitalista eurocentrado. El feminismo comunitario, por el contrario, se articula como una teoría y una práctica decolonial que no solamente cuestionan la colonización del cuerpo nativo por el aparataje normativo de Occidente sino la colonización del cuerpo nativo de la mujer en su compleja diversidad, bajo el andamiaje patriarcal, sea nativo u occidental.

Al respecto, si bien el pensamiento andino parte del equilibrio basado en opuestos complementarios (hombre/mujer, día/noche, arriba/abajo, etc.) es importante mencionar que, como se ha debatido ampliamente, existe una marcada jerarquía en esta cosmovisión. En el caso aymara, que sufrió también la colonización inca, es posible distinguir, tal como menciona Tristán Platt, entre “guerras de equilibrio” y “guerras de aplastamiento”.<sup>32</sup> Las guerras de equilibrio, usando como metáfora la palabra *moler*, pueden crear harina, por ejemplo, a partir de la acción de ablandar con fuerza la comida; las guerras de aplastamiento, en cambio, intentan someter al alimento con violencia. En las guerras siempre habrá vencidos pero es diferente “retomar la relación entre

---

31. Julieta Paredes, *Hilando fino: desde el feminismo comunitario* (La Paz: Moreno Artes Gráficas, 2010), 30.

32. Tristán Platt, “Entre ch’axwa y muxsa: para una historia del pensamiento político aymara”, en Thérèse Bouysson-Casagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987), 65.

*igualdad simétrica y contrariedad antagónica* de una manera que [posibilita] reconoce la asociación entre las dos mitades y una pareja humana”.<sup>33</sup> Esta visión de que la sujeción no sea vista como injusta si mantiene el equilibrio, en buena parte permite entender cómo los opuestos complementarios se articulan jerárquicamente.

González Guardiola comenta que filosóficamente este principio de leve desequilibrio en los opuestos complementarios desde la verticalidad (arriba/abajo) se justifica en su perentoriedad. Es decir, en virtud de que no es eterno. El leve desequilibrio “conduce a un proceso de negociación continua sobre los límites del ejercicio de la autoridad”, que intentan sí volver a la unidad.<sup>34</sup> Es, pues, en este espacio de desequilibrio equilibrado donde se gesta un intersticio de diálogo para que los opuestos complementarios negocien el poder.

Por esto la puruma, mito fundacional de la cultura andina, es retomado –desde la siempre compleja impureza del cuerpo colonizado– por parte de Paredes. No porque se busque romper el equilibrio hombre-mujer, sino porque se negocia el lugar de sujeción de la mujer en la relación complementaria con el hombre. Una relación que, por otro lado, debe ser vista más allá de lo local, atendiendo a múltiples colonizaciones externas que rompen el equilibrio. María Lugones ha reflexionado al respecto, evidenciando cómo han existido implantaciones ideológicas que han creado un sujeto filosófico masculino, también dentro de la filosofía originaria, y cómo es necesario un análisis interseccional de cuestiones como etnia, clase, género para dar cuenta del poder colonial ensamblado por la modernidad. “La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas una de otra. La denominación categorial construye lo que nomina”.<sup>35</sup> Esta lógica interseccional construye una categoría de mujer con todas las posibles diversidades que puedan venir con este concepto (indígena, aymara, lesbiana, pobre). Pensar en la interseccionalidad es asumir que el hombre indígena también está colonizado por los binarios occidentales respecto al género y, en tal virtud, muchas de sus prácticas “originarias” corresponden a prácticas coloniales que han vejado al cuerpo de la mujer nativa. Aquello que Gayatri Spivak con gran elocuencia ha llamado el “doble repudio” de la mujer nativa del espacio de la filosofía.<sup>36</sup> Paredes, así, en

---

33. *Ibíd.*, 98.

34. Lola González Guardiola, *De Bartolina Sisa al Comité de Receptoras de Alimentos de El Alto* (España: Servicio de publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2000).

35. María Lugones, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 89.

36. Gayatri Spivak, *Crítica de la razón postcolonial* (Madrid: Akal, 2010), 124.

su poesía y en sus ensayos, propone un feminismo interseccional que defienda, tanto del patriarcado como del colonialismo, al cuerpo de la mujer. Al hacerlo asume un lugar de resistencia que, no obstante, mantiene la complementariedad de su cosmovisión. Una guerra de equilibrio en toda regla.

Esta cuestión de leve desequilibrio, donde la espacialidad arriba/abajo de la puruma se alimenta de la interseccionalidad del sujeto mujer, puede percibirse en un poema no titulado de la autora:

El frío, la humedad, la lluvia,  
la huelga,  
rajan el suelo dizque estable  
de la ciudad de la Paz  
y es pura cáscara, apariencia impávida  
la que cubre el ordenado transcurrir  
del parlamento,  
los corruptos  
y sus oficinas.  
Nosotras,  
como riachuelos subterráneos  
como vertientes insospechadas  
filtramos amores en los cimientos de las casas  
somos reencarnación no esperada  
vivimos del rocío, del granizo, de la nevada.<sup>37</sup>

Este reposicionamiento del sujeto mujer que ocurre en La Paz, como símbolo del eje central y burocrático del Estado, nuevamente juega con la fundamental simbología andina del arriba/abajo como mecanismo de cambio posicional y subjetivo. Las mujeres como significante amplio y no reducido (pues pueden ser indígenas, pobres, etc., al utilizar el “nosotras”), escondidas abajo, de modo festivo, simbolizan el cambio, la respuesta esperanzadora que cambia las opresiones sobre sus cuerpos, sin que se plantee la destrucción de la ciudad de arriba, aunque sí una subversión en contra del Estado mestizo colonizador. En esta estrategia poética pueden verse las consecuencias de una “guerra de aplastamiento” que han sumido a la mujer aymara en un lugar de sujeción que se busca dismantelar posicionalmente.

En la poesía de Paredes los mestizos, los blancos, los gays y las feministas occidentales son, casi siempre, considerados como alteridad que se interpela.

---

37. Julieta Paredes, *De amor y de lucha* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1993), s. n.

Sin embargo, los hombres aymaras no son explícitamente evocados, quizá por la noción de “guerra equilibrada”, es decir, por no querer romper con el lazo étnico, negociando la alteridad con mayor cautela. Existen poemas ambiguos de la autora que, sin tener un destinatario determinado y pudiendo ser leídos como textos eróticos, abren la interpretación a pensar que son un llamamiento a los hombres aymaras a articular un nuevo equilibrio:

Te espero, aunque sé  
 que vienes en mitades  
 que pones condiciones  
 seguridades que necesitas  
 para no resbalar, al centro del amor.  
 Aquí en esta lucha  
 hemos planteado, el principio del arco iris  
 todavía nos queda  
 aprender la forma  
 de caminar sobre hermosos colores  
 sin destruir el nuestro,  
 encontrando la luz y la sombra  
 contrastes imprescindibles.<sup>38</sup>

La voz poética llama al diálogo por parte de los opuestos complementarios. Sabe que no se puede cambiar la estructura binaria hombre/mujer del pensamiento andino y aymara, pero conoce también que dentro de esa estructura es posible negociar la posicionalidad y en consecuencia el lugar y las acciones de los sujetos implicados. Es probablemente el tropo del arcoíris (su geométrica de arriba y abajo, pero también redondeada) un espacio conciliador que permite fundir el imaginario de la bandera LGBTTI y el de la *wiphala*, elementos significativos que juegan con la idea de diversidad. En esta “guerra equilibrada” que se gesta en el poema se deduce el deseo de encontrar un nuevo balance aymara desde la consideración del género.

Un similar reposicionamiento sucede en otro poema sin título, en el que se busca jugar con la metáfora del tejido, básico dentro de la cultura andina, para replantear el cambio político a través de la acción conjunta feminista, con el componente lésbico.

Eres madeja mía  
 hilé con cuidado tus hebras

---

38. *Ibíd.*

elegimos juntas el mejor tinte  
el tamaño preciso, la intensidad deseada  
resbalaban deliciosos tus hilos, entre mis dedos  
entre mis manos, entre mis brazos  
despacio y con paciencia  
desenredé tus nudos ch'ipas ininteligibles  
que quien sabe de dónde venían.  
Elegí palillos circulares para tejerte y abrazarte al mismo tiempo  
el punto, era llano  
con algunas trenzas que enredaban el cuerpo y el mío.  
[...]  
Soy  
en mi género oprimido  
en el pecado de ser joven  
en la voluptuosidad de mis deseos  
en la radicalidad de mis opciones  
en la terquedad de creer  
en la insistencia de entregarme.<sup>39</sup>

Ese *ser* en la *otra* (en las *otras*) refleja parte de la búsqueda comunitaria que enmaraña nuevamente lo erótico y lo político, que busca replantear la subjetividad poética femenina aymara en el lenguaje dominante de la literatura castellana. En otros trabajos he abordado cómo este uso del lenguaje castellano para posicionar lo aymara es problemático y enuncia nuevas formas de colonización y resistencia,<sup>40</sup> cuestión que sirve, cuanto menos, para volver al discurso de la impureza y abordar el aculturamiento que tanto se ha temido que las poblaciones originarias –tantas veces vulneradas por los discursos ideológicos, empezando por el discurso literario– vuelvan a sufrir. En su poema “Traiciones”, Paredes reflexiona sutilmente sobre el poder occidental y el aculturamiento:

Estás del otro lado  
ya de pronto tu savia  
dejó de alimentar la risa  
y se volvió humo negro  
de motor de deshecho extranjero

---

39. *Ibíd.*

40. Especialmente en los siguientes artículos: “Julieta Paredes y la entrevista testimoniada: dar cuenta de la voz, de la escritura y la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres aymaras en los Andes” y en “Julieta Paredes: el simulacro de la palabra y el lesbianismo en la zona andina”.

humo pestilente que contamina  
nuestra limpia respiración de cordillera.

Tú ya no eres savia  
y yo cuanto gustaba de ese brebaje dulzón  
cocinado por la Pachamama  
con algunas hojitas de cedrón.

[...]

Tengo una honda pena  
honda como el infierno que nos separa  
estás del otro lado  
desde donde solo nos vienen desgracias  
desde donde no sé qué día  
dos van a mandar sicarios  
para que a patadas  
quieran hacernos abortar nuestras utopías.<sup>41</sup>

En este poema el hablante lírico se dirige a una interlocutora –siguiendo la línea poética feminista de Paredes que siempre enuncia al sujeto como femenino, a menos que se especifique lo contrario (lo opuesto que la lengua castellana)– que se ha ido “al otro lado”. En la geometría simbólica del lenguaje de los versos citados se deja de lado la verticalidad (ascenso/descenso) y se usa el desplazamiento (izquierda/derecha, este/oeste) para, desde “el otro lado” –entendido interseccionalmente como un lugar de defensa indígena, andina, popular, anticolonial, feminista, etc.– atacar la traición. Y, sin embargo, la voz poética (esa curiosa entidad que hace que autora y narradora hablen al unísono) que es femenina, que no habla aymara,<sup>42</sup> que escribe poesía castellana y que defiende también al feminismo –creación política gestada en la sociedad industrial victoriana del siglo XIX que ha intentado depurarse de su pasado colonial, a veces sin éxito– sabe que esa “pena”, esa “honda pena”, es también suya.

La pena, como tristeza pero también como imposición, no solo se da porque alguien a quien se quería pasó al otro lado, sino que se da también porque todo ejercicio colonial implica cierto sentimiento de enajenación. El “infierno” de “el otro lado”, tal como define la voz poética, es también parte de

41. Paredes, *Del mismo barro*, 26.

42. Julieta Paredes no habla aymara. Aunque lo hablaba de niña pero dejó de hacerlo cuando su padre le dio un golpe para que dejase de hablar. Este episodio fue relatado y está transcrito en la entrevista realizada por mí, citada al final del texto.

esa estructura del lenguaje que no se puede subvertir completamente y que, por tanto, define a Paredes y a las mujeres aymaras, doble y triplemente colonizadas. Por ello, el infierno de Paredes está en el otro lado, pero, de cierto modo, también en el suyo. La traición que recibe es un recuerdo de su propia traición, necesaria para sobrevivir en contextos complejos. Quizá por ello es que el título del poema es “Traiciones” y no “Traición”. Sea como sea, es en esa impureza (ser clara y yema, ser uno y otro, ser una y otra) del cuerpo, del texto –que es también poro y es piel– cuando el endiablamiento de Paredes (y el de Arguedas) pierde su carácter pícaro para convertirse en tributo, en peaje, en “pena” que a patadas destruye la utopía de la resistencia.

No obstante, ante esta infernal constatación tal vez sea preciso recurrir nuevamente a la figura del demonio o de la monstruo para que la impureza sea también el lugar y estado balsámico desde donde se plantee la posibilidad escritural y autorial. En su poema “Para salir de tu ruedo”, se usa el imaginario hispano del toreo, profundamente patriarcal, colonizador y cruel con la naturaleza, para insertar el discurso del lesboerotismo y plantear a la mujer (lesbiana) como lugar de alteridad.

Tus dos pechos  
con sus pezones en punta  
como dos astas de toro me torear.  
Relincha mi cuerpo excitado  
buscando el delicioso carmín rojo  
de tus labios mojados.  
[...]  
Cómo imaginar pues  
que clavarías tus fieros ojos como dagas  
en la médula del placer  
hasta moler mi corazón  
como en un batán.<sup>43</sup>

En el poema no se sabe quién es toro y quién torero, ni siquiera si se trata de esta dicotomía, pues los cuerpos adquieren simbologías difusas de cuernos y pezones, de ojos y banderillas que se clavan ambiguamente en la piel y en el sentimiento. Kappler recuerda cómo el demonio y sus cuernos se remiten en gran medida al miedo, a la animalidad, a esa hibridación humano/

---

43. Julieta Paredes, *Con un montón de palabras* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 2000), s. n.

bestia maquinada por la mente medieval europea respecto a Satán.<sup>44</sup> Reutilizar esa figura del cuerpo humano y animal, del antropomorfismo andino, ser un demonio, toro, mujer o lesbiana, un ser que recuerda la alteridad y su deseo de transgresión, puede añadir cierta cura al estatuto de la impureza y a ese ejercicio de *moler*, de triturar el alimento y de proclamar a ciertos cuerpos *vencidos*, pero sabiendo que la impureza también trae posibilidades.

Termino citando a Luce Irigaray que comenta: “La mujer nunca habla igual. Lo que emite es fluido, fluctuante. *Engañoso*”.<sup>45</sup> El engaño, característica base de Lucifer, vuelve a aparecer en la escritura de ciertas mujeres. Pues en determinadas escrituras –mezcladas y heterogéneas– y en ciertos cuerpos –colonizados y subyugados– hay una resistencia a romper el pacto de convivencia y la retórica del engaño es un sutil *modus operandi* de coexistencia.

Solo en la puruma poética de Paredes pueden coexistir todas sus impurezas sin pena. Por tanto, es la puruma un mito que, a través de un uso político-lingüístico, permite cambiar los ritos de ciertas mujeres aymaras de Bolivia desde la compleja fusión de feminismo, anticolonialismo y filosofía andina. A la par, es su mito que nos permite ahondar en los complejos desniveles de escritura y subjetividad que, una vez más, se gestan en las literaturas heterogéneas y contradictorias de los Andes; y analizar cómo la palabra y el cuerpo plantean verdades pero también engaños.

## UNA PURUMA COMPARTIDA: EL EJERCICIO DE ESCRITURA COMUNITARIA

Me interesa concluir este artículo pensando en la naturaleza autorial que plantean Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando. Una autoría que, como anticipé, tiene algo de posesión diabólica: varios entes que entran en un cuerpo y que actúan con/en él. Para ello me remito a uno de los textos fundacionales de la literatura de mujeres, *Una habitación propia*, invaluable escrito de Virginia Woolf. En él, la autora británica reflexiona sobre la escritura de las mujeres y el aporte que estas pueden tener en aquello que se conoce como literatura.

---

44. Kappler, *Monstruos, demonios y otras maravillas...*, 170.

45. Luce Irigaray, *Ese otro que no es uno* (Madrid: Akal, 2009), 84.

Respecto a lo primero, a la “escritura femenina”, la autora escribe en torno a otra escritora –en realidad un personaje, pues es ficticia– lo siguiente:

Teniendo en cuenta que Mary Carmichael no era un genio, sino una muchacha desconocida que escribía su primera novela en su salita-dormitorio, sin bastante cantidad de estas cosas deseables, tiempo, dinero y ocio, no salía mal de la prueba, pensé. Démosle otros cien años, concluí, leyendo el último capítulo –narices y hombros descubiertos se dibujaban desnudos contra un cielo estrellado, pues alguien había descornado a medias las cortinas del salón–, démosle una habitación propia y quinientas libras al año, dejémosle decir lo que quiera y omitir la mitad de lo que ahora pone en su libro y el día menos pensado escribirá un libro mejor. Será una poetisa, dije, poniendo *La aventura de la vida*, de Mary Carmichael, al final del estante, dentro de otros cien años.<sup>46</sup>

En efecto, Virginia Woolf, a través de un modo narrativo de flujo de conciencia, marca de su escritura, usa a Mary Carmichael (a Mary Beton, a Mary Seton...) para enunciarse a ella misma y a todas las mujeres que desean/pueden escribir. Posiciona, luego, la autoría femenina no tanto desde los hechos, si se entiende que el canon no consideraba la escritura de mujeres (diarios de vida conventuales, epístolas, etc.) como literatura, y que las mujeres históricamente no habían sido sujetos de pleno derecho, tanto en lo literario como en lo jurídico. Woolf articula la autoría desde la posibilidad creativa que reside en los cuerpos de las mujeres. Para que esta posibilidad, en última instancia, alcanzase su objetivo debía asentarse en lo material, en ciertas necesidades básicas que debían ser cubiertas para garantizar la escritura. Los imperativos para que la mujer se convirtiese en escritora eran dos: un cuarto propio y un estipendio para poder ganarse la vida. Ambos no creaban *per se* la escritura pero eran la condición *sine qua non* para el ejercicio escritural pues otorgaban aquella preciada tranquilidad.

Woolf, de este modo, materializa las demandas históricas que a su criterio configuran la autoría femenina, y lo hace para que tanto hombres como mujeres, lectores ideales, cambien su construcción ideológica del sistema literario. Lo interesante de esta ejemplar propuesta es que existe un gesto de complicidad con sus pares, las mujeres, pero que todavía son seres imaginados por la autora, cuerpos escribientes y creativos que se desean pero que todavía no existen, o al menos no existen en cercanía y en importancia. En suma, de este párrafo cita-

---

46. Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2001), 139.

do es posible constatar cómo una escritora que no existe del todo *debe* existir aunque haya que inventarse para que después de un siglo, por ejemplo, puedan verse cuerpos reales y sus frutos.

Han pasado ochenta y cinco años desde la publicación de este liminar libro y la aseveración de Woolf ha resultado cierta. Las mujeres escriben novelas (y poemas, y textos dramáticos y ensayos) con tanta sagacidad e impacto, que el recuerdo del feminismo como demanda de igualdad de oportunidades en la literatura empieza a hacerse borroso en ciertos espacios. Sin embargo, las propuestas materiales que propone Woolf para configurar una sujeto escritora no dejan de plantear un profundo concepto colonial en la fundación del concepto escritora que es importante analizar. Ante esto, Ramón Grosfoguel, releyendo a Enrique Dussel comenta:

Descartes escribía su filosofía desde Ámsterdam, justo en el momento en que Holanda pasa a ser centro del sistema-mundo a mediados del siglo XVII. Lo que Enrique Dussel nos dice con esto es que las condiciones de posibilidad políticas, económicas, culturales y sociales de que un sujeto asuma la arrogancia de hablar como si fuera el ojo de Dios, es el sujeto cuya localización geopolítica está determinada por su existencia como colonizador/conquistador, es decir, el Ser Imperial. De manera que el mito dualista y solipsista de un sujeto auto-generado sin localización espacio-temporal en las relaciones de poder mundial, inaugura el mito epistemológico de la modernidad eurocentrada de un sujeto autogenerado.<sup>47</sup>

Descartes plantea en su filosofía, así, un sujeto que parecería el epítome de abstracción cuando en realidad es también producto de los beneficios materiales de la época: un *ego cogito* que esconde un *ego conquirus*. Este ensamblaje subjetivo inaugura al sujeto como categoría *exclusiva* (no inclusiva) que se apropia de la acción filosófica (política, jurídica, literaria) desde una supuesta universalidad que, sin embargo, no podía aceptar a las personas colonizadas como *sustancia* del *sujeto* propuesto. De esto, sin embargo, me interesa la cuestión profesional, pues Descartes construye también el mito de un escritor *exclusivo* que, con el sistema filosófico europeo, pero sobre todo con el poder y el beneficio del saqueo colonial como realidad material invisible, puede pensarse *tranquilamente* para luego existir en el papel. Esto puede verse, por ejemplo, cuando Descartes desde su escritorio

---

47. Ramón Grosfoguel, "Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial", *Tábula Rasa*, No. 9 (2008): 202.

experimenta lúdicamente con la cera: la moldea en sus manos, la acerca al fuego, hace bolitas con ella. Y este tiempo, esta materia y esta comodidad le permiten escribir su segunda meditación, esa que asegura que el alma es más reconocible que el cuerpo. Estar en el país más poderoso del mundo (el que mejor capitalizó la colonialidad del poder en esa época), sentado en su escritorio, resguardado por ciertas paredes, con la tranquilidad de tener un dinero que obtuvo de la venta de sus posesiones, con una vida modesta pero digna y discreta, articulan parte de la materialidad que lo hizo ese escritor meditabundo y excelso que fue modelo del pensamiento durante siglos.

Virginia Woolf es producto de ese proceso material de escritura y de esa concepción autorial cartesiana. También es descendiente de la aseveración de Rousseau que, al escribir sus *Confesiones* en soledad, comenta sobre la autoría: “Emprendo una tarea de la que jamás hubo ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero descubrir ante mis semejantes a un hombre con toda la verdad de la naturaleza y ese hombre seré yo. Yo solo”.<sup>48</sup> Y también, en esta caótica cronología familiar, es hija legítima del Estatuto de la reina Ana de 1710 que le otorga al escritor sus derechos de autor. Woolf no tenía un salario, y pudo escribir con paz solamente al recibir una herencia, por ello pide en su libro aquello que parece tan natural e ineludible: un espacio de recogimiento y un dinero para la tranquilidad de la escritura, para pensarse a uno/a mismo/a, para estar lejos de otras personas, para crear beneficio económico de esa actividad y completar un modo profesional de vida en la Inglaterra de entreguerras.

El ejercicio de escritura en ciertos contextos del Tercer Mundo puede ser harto diferente al descrito. El caso de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando, si bien comparte el deseo de escritura, de tranquilidad, de posibilidad de reflexión, de profesionalidad y de agenda feminista de Woolf lo plantea de modo diametralmente distinto.

Cuando Julieta Paredes publica sus primeros libros de poesía (que poco a poco ha dejado de escribir por su concentración en los libros populares y de teoría feminista) no deja de ser curioso cómo el paratexto plantea un ejercicio editorial diferente al occidental. La contratapa del poemario *Del mismo barro* de Julieta Paredes está escrita y firmada por Mujeres Creando, y contiene el siguiente texto:

---

48. Jean Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Madrid: Espasa Calpe, 1983), 13.

Estás en tu tercer libro y nos parece increíble. Te hemos acompañado en este tu camino de hacerte poeta, te hemos visto respirar, sudar y hasta sollozar tus versos. Nosotras sabemos que no ha sido fácil. Mil veces nos hemos prestado tus versos para comunicar con motivos más profundos de esta nuestra lucha, escribiéndolos en las paredes de nuestras ciudades. Por todo esto, por hacer de la poesía algo tan cotidiano como el pan, por no hacernos faltar el alimento y por este lenguaje sin academia que va conmoviendo a las mujeres, inclusive las de la academia, gracias hermana Julieta.<sup>49</sup>

Resulta interesante analizar cómo estas líneas, escritas por el colectivo político que realiza también el trabajo de edición, parecen más una dedicatoria que una contratapa. Una dedicatoria que, sin embargo, no escribe la autora sino las editoras en un *lugar* poco habitual del libro. O que quizá escriben todas juntas para que sea la primera referencia que el texto da de sí mismo.

Estas palabras que invitan a leer el libro son solo el comienzo de este trabajo a cuatro/ocho/doce manos. El texto está ilustrado con dibujos de otra miembro de la Comunidad, María Galindo, y está editado por Ediciones Mujeres Creando, una muy pequeña pero fructífera editorial del grupo. Así, de cierto modo se liga el trabajo de escritura, de edición del texto y de distribución a un equipo. Aunque Virginia Woolf fundó la prestigiosa Hogarth Press con su marido, editando a escritoras como Katherine Mansfield para potenciar sus trabajos, resulta interesante constatar cómo Julieta Paredes y Mujeres Creando tejen ejercicio autorial y ejercicio editorial de modo casi indivisible. Parecería, pues, que la autoría del texto deja el formato industrial de la editorial y vuelve a ser un producto más íntimo y colaborativo, de principio a fin. Esto tiene incidencias, sobre todo en la percepción autorial, pues la firma de Julieta Paredes y de Mujeres Creando rearticulan la corporalidad del sujeto autor que mencionaba Foucault.<sup>50</sup> Es decir, que a diferencia de un sujeto que es autor de su libro (como obliga el sistema fundado en la modernidad), a un texto le pueden corresponder autorías de varios cuerpos que no necesariamente configuran una sola persona jurídica (una corporación, una fundación, etc.) sino un difuminado grupo de mujeres indígenas.

En este sentido, uno de los recursos más interesantes que anuncia esta contratapa es el de los intertextos sacados de la poesía de Paredes que han servido estratégicamente para que las paredes de algunas ciudades de Bolivia sean

---

49. Paredes, *Del mismo barro*.

50. Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en *La función secretario* (Córdoba: Litoral, 1998).

las páginas de ciertos textos comunitarios. Esta cuestión merece ser explicada. Mujeres Creando hizo un muy profuso ejercicio de escritura de grafitis, una posible herencia del mayo del 68, especialmente en las murallas de la ciudad de La Paz. Adicionalmente, y siguiendo acaso el ejemplo de Cortázar y su *Último Round* (que incorporaba en el libro fotografías de los grafitis escritos por los estudiantes parisinos, hermanando texto literario y texto callejero), Mujeres Creando hizo un libro denominado *Grafiteadas*, que contiene varios de los grafitis escritos, con fotografías y una introducción que contextualiza los mensajes, es decir, sus motivaciones, búsquedas, procesos y limitaciones. Cada página contiene una foto (en muchos casos retocada para que sea legible el texto) del grafiti. Se hace así un documento visual donde la ciudad, como topos, se convierte en un texto. En cada página hay un pie de foto que transcribe el grafiti y en ocasiones que lo contextualiza, posicionando ideológicamente la escritura. En el libro existen grafitis que hacen usos lúdicos y paródicos de canciones populares (“Arroz con leche me quiero casar y si me equivoco me puedo divorciar”),<sup>51</sup> versos de poemas de otras autoras como Juana Inés de Asbaje (“Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”),<sup>52</sup> declaraciones de amor de las miembros de la Comunidad con un subtexto subliminal político (“Lucha ama a Victoria”),<sup>53</sup> textos de actualidad política nacional (“Si el Goni tuviera útero el aborto sería legal y capitalizable”),<sup>54</sup> de actualidad política internacional (“Detrás de cada gran macho hay una Gil-hari”)<sup>55</sup> y desde luego, aquellos que se nutren de la poesía de Paredes (“Como riachuelos subterráneos filtramos amores en los cimientos de las casas”).<sup>56</sup> Esta práctica de escritura en la que la pared y el texto convergen, de hecho, encuentra buena parte de su justificación en el propio texto de Virginia Woolf.

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios

---

51. Julieta Paredes / Mujeres Creando, *Grafiteadas* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1999), 26.

52. *Ibíd.*, 48.

53. *Ibíd.*, 53.

54. *Ibíd.*, 55. El Goni era el presidente de Bolivia Gonzalo Sánchez de Lozada.

55. *Ibíd.*, 63. Este grafiti se refería al incidente de Bill Clinton y su exbecaria Mónica Lewinsky, y el perdón público de su esposa Hilary.

56. *Ibíd.*, 92.

y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe concluirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran.<sup>57</sup>

En este párrafo del ensayo de la autora inglesa se hace evidente la fuerza del espacio privado como fuente de inspiración y sabiduría, ambos subestimados por el conocimiento patriarcal. Sin embargo, en el caso de las mujeres bolivianas mencionadas, la puesta en funcionamiento de esa escritura escondida en las paredes poco tiene que ver con el mito del escritor cartesiano/rousseauano en clave femenina. Es, por el contrario, una escritura que se comparte, que juega con cierta *precariedad* y que utiliza distintos formatos textuales que enuncian una pluralidad de sistemas escriturales y audiencias; y que, a la par, vuelve a transgredir el modelo tradicional de la escritora, en singular. Para enunciar la sabiduría histórica femenina de las paredes, Mujeres Creando no necesitaba relatar lo que estas guardaban en los recintos privados, sino que buscaba hacer un juego constante entre lo público y lo privado, usando el exterior de las paredes y no el interior, como proponía Woolf, pues la escritura y el mito del libro en sociedades que otorgan gran importancia a la oralidad y a lo popular, como la aymara, son vitales. Las paredes, Paredes y Mujeres Creando forman un grupo-espacio para potenciar la escritura femenina y el saber popular de las mujeres, pues, como comenta Stuart Hall, la cultura popular “es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos”.<sup>58</sup>

En esta escritura a varias manos el sujeto individual aparece en ocasiones. Comenta Paredes: “No me quito el mérito personal de autora, de escribir, pero los sentimientos e ideas no son solo mías, surgen con las hermanas y con los poquitos hermanos que dialogan conmigo”.<sup>59</sup> En consonancia con esto, Adriana Guzmán, que es parte de la Comunidad Mujeres Creando y de la Asamblea Feminista, comenta respecto a la autoría, que junta los cuerpos de Julieta y el colectivo, lo siguiente: “Julieta escribe con nosotras. Nuestro aporte más grande son las ideas que ella escribe y que tienen una autoría comunitaria. Sin embargo, es un desafío que tenemos el de escribir en conjunto. Aunque hay que decir que hay un proceso previo. Ahora estamos intentando

---

57. Woolf, *Una habitación propia*, 125.

58. Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Rafael Samuel, edit., *Historia popular y teoría socialista* (Barcelona: Crítica, 1984), 109.

59. Diego Falconí, “Entrevista a Julieta Paredes”, *Revista Lectora*, No. 17 (1999): 189.

reinventar parte de la escritura para que, de hecho, podamos escribir más”.<sup>60</sup>

Parte de esa reinención, que probablemente extiende ese ejercicio de escritura comunitaria, quizá venga de uno de los proyectos más ambiciosos de la Comunidad Mujeres Creando: el texto “Cuando la tierra da revoluciones”, un CD de educación popular respecto a derechos sobre las mujeres, desde la perspectiva feminista.

[Voz 1] Somos cuatro mujeres aquí reunidas para hablar de participación política de las mujeres. Soy Reisa del Alto. [Voz 2] Soy Miguelina de Potosí. [Voz 3] Soy Nancy de Oruro. [Voz 4] Julieta de la Paz. [Voz 1] Este es un cuaderno oral de reflexión popular, otras le llaman cartilla, tú llámale como quieras. [Voz 4] Este cuaderno oral fue hecho por Julieta Paredes por encargo de la articulación de Mujeres por la Equidad y la Igualdad, AMUPEI. [Voz 1] La idea de este casete es que tengamos un material que lo podamos trabajar escuchando en un grupo de mujeres. Discutir, reflexionar sobre lo que hasta ahora hemos venido haciendo o tal vez lo que deseamos hacer.

Este texto auditivo enuncia cuestiones autobiográficas de las participantes que han sido reescritas, con base a conversaciones previas, por un guion redactado por Paredes. El audiolibro se configura, pues, como una grabación en la que las voces de las cuatro mujeres se van alternando y en la que cada una asume un rol basado en sí misma. Con voces performáticas, casi teatrales, se mezclan anécdotas personales con cuestiones referentes a derechos y participación de las mujeres. La apacible música de fondo da un efecto relajado y tranquilo para el diálogo y el aprendizaje. A primera vista, pareciera una tertulia radial tradicional. No obstante, me parece que la construcción del texto tiene un proceso y una concepción diferente. Como menciona González Guardiola, la confección de tejidos “era, y sigue siendo, una importante especialidad femenina. En estos tejidos las mujeres representaban mediante un código simbólico, los incidentes de la vida familiar, la historia de las comunidades y el estatus político”.<sup>61</sup> El tejido ayмара en el contexto comunal, además, debe verse como menciona Vicenta Mamani Bernabé, como un ejercicio que posibilita la sabiduría comunitaria. “En los tejidos y en los colores está la historia de la comunidad, su sabiduría, su modo de ser, su identidad, por los tejidos se distingue una región de otra”.<sup>62</sup> La etimología

---

60. *Ibíd.*, 193.

61. González Guardiola, *De Bartolina Sisa al Comité...*, 177.

62. Vicenta Mamani Bernabé, *Identidad y espiritualidad de la mujer ayмара* (Basilea: Fundación Shi-Holanda, 2000), 109.

de la palabra texto viene de *texere*, tejido. Y es precisamente este texto auditivo, que se hace en comunidad, similar al Apthapi, ritual comunitario de las mujeres aymaras rurales en el que se sientan en una ronda poniendo la comida sobre ciertos telares, como el aguayo, un tejido que politiza la historia de la comunidad desde un código simbólico particular: el feminista comunitario.

Estos tres casos ejemplifican cómo en el caso de las mujeres aymaras de Bolivia que fomentan y viven el feminismo comunitario, una habitación propia y el estipendio básico, no es el requerimiento material necesario para el ejercicio escritural. Por el contrario, es una puruma compartida, un espacio habituado al capitalismo del Primer Mundo colonial pero también generador de otras prácticas culturales, el complejo lugar de escritura en el que el trabajo conjunto, la cercanía con mujeres reales (no imaginadas, aunque estas no puedan escribir) y el sistema económico comunal, potencian diferentes autorías y regímenes de escritura.

Ante este panorama transgresor respecto a la noción de literatura hispanoamericana no queda más que seguir de cerca, con un ojo menos categórico, los procesos de escritura colectiva de Julieta Paredes y los grupos feministas comunitarios de mujeres aymaras en Bolivia que, nuevamente, demuestran la compleja y rica impureza de las escrituras andinas y sus *engañosas* autorías, así como la necesidad de resituar ciertos mitos, como los de la puruma, bajo contraideologías como el feminismo. \*

Fecha de recepción: 20 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2015

## Bibliografía

- Arguedas, José María. “No soy un aculturado...”. En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*. España: CRLA-Archivos, 1996.
- Azcui, Mabel. “Transgénicos y hormonas causan calvicie y homosexualidad, según Evo Morales”, *El País Digital* (21 de abril de 2010), <[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Transgenicos/hormonas/causan/calvicie/homosexualidad/Evo/Morales/elpepusoc/20100421elpepusoc\\_7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Transgenicos/hormonas/causan/calvicie/homosexualidad/Evo/Morales/elpepusoc/20100421elpepusoc_7/Tes)>.
- Bouysse-Cassagne, Therese. *La identidad Aymara: aproximación histórica. Siglo XV, siglo XVI*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Bouysse-Cassagne, Therese, y Olivia Harris. “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En Therese Bouysse-Cassagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Bradotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2002.

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: CELACEP-Latinoamericana editores, 2003.
- Cortez, Enrique. “José María Arguedas y una historia literaria alternativa”, *INTI*, No. 67-68 (2008): 245-251.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Estermann, Joseff. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- Falconí Trávez, Diego. “Entrevista a Julieta Paredes”. *Revista Lectora*, No. 17 (1999): 179-196.
- . “Julieta Paredes: el simulacro de la palabra y el lesbianismo en la zona andina”. En María Teresa Vera, editora, *Nuevas Subjetividades / Sexualidades literaria*. Barcelona: Egales, 2012.
- . “Julieta Paredes y la entrevista testimoniada: dar cuenta de la voz, de la escritura y la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres aymaras en los Andes”. En Chiara Bolognese y otras, editoras, *Este que ves infierno colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona: Icaria, 2012.
- Ferraro, Emilia. *Reciprocidad, don y deuda. Formas y relaciones de intercambios en los Andes de Ecuador: la comunidad de Pesillo*. Quito: Abya-Yala, 2004.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En *La función secretario*. Córdoba: Litoral, 1998.
- González León, Anabel. “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”. En *Actas del I Congreso Internacional Mitos Prehispánicos de la Literatura Latinoamericana*. Barcelona: UAB, 2006, <<http://www.ecdotica.com/2007/05/17/despues-del-pachakuti-tiempo-mitologico-aymara-y-ciencia-ficcion/>>.
- Grosfoguel, Ramón. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial”. *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 199-215.
- Irigaray, Luce. *Ese otro que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y otras maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 73-101.
- . “Pureza, Impureza y Separación”, *Signs*, No. 19, Marta Martín Domine, traductora (1994): 458-474.
- Mamani Bernabé, Vicenta. *Identidad y espiritualidad de la mujer aymara*. Basilea: Fundación Shi-Holanda, 2000.
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Perú: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, 1997.
- Olmedo Llano, Oscar. *Paranoiatimara*. La Paz: Plural Editores, 2006.
- Paredes, Julieta. *Con un montón de palabras*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 2000.
- . *De amor y de lucha*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1993.
- . *Del mismo barro*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1996.
- . *Grafiteadas*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1999.

- . *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. La Paz: Moreno Artes Gráficas, 2010.
- . *Mujeres*. La Paz: Ediciones Gráficas EG, 1990.
- Platt, Tristan. “Entre ch’axwa y muxsa: para una historia del pensamiento político ayмара”. En Thérèse Bouysse-Casagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Shih, Shu-mei. “Traduciendo el feminismo: Taiwán, Spivak, A-Wu”, *Lectora*, No. 16 (2010): 35-57.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón postcolonial*. Madrid: Akal, 2010.
- Stephenson, Marcia. “The Choreography of Territory, Agency, and Cultural Survival: The Vicuña Hunting Ritual ‘Chuquila’”. En Andrew Canessa, *Natives Making Nation. Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*. Tucson: University of Arizona Press, 2005.
- Valcárcel, Luis. *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros Peruanos, 1972.
- Wolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

## La razón que nos asiste a los segundos: música, política y estética en los himnos nacionales de América Latina

**CHRISTIAN ESCOBAR JIMÉNEZ**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

### RESUMEN

Aparentemente, en varios países de América Latina existe el mito de la calidad artística de los himnos nacionales de cada país, incluso adjudicándoles un lugar privilegiado en un *ranking* apócrifo encabezado por *La Marsellesa*, el himno nacional francés. Desde un esbozo del concepto moderno de arte, como expresión única e irrepetible, confrontado con la idea de *tópoi*, se puede explicar el porqué de tal mito y cómo funciona a la perfección en la consolidación de nuestros Estados nacionales y su ideal republicano.

**PALABRAS CLAVE:** himnos nacionales en América Latina, arte en la modernidad, sistemas políticos, *tópoi*, *La Marsellesa*.

### ABSTRACT

Apparently, in several Latin American countries the myth exists of the artistic quality of national anthems of each country, even awarding them with a prime spot in an apocryphal ranking headed by the Marseillaise, the French national anthem.

From an outline of the modern concept of art, as a unique and unrepeatable expression, confronted with the idea of *tópoi*, the reason for such a myth and how it works perfectly in the consolidation of our national states and their republican ideal, could be explained.

**KEYWORDS:** National anthems in Latin America, art in modernity, political systems, *topoi*, *Le Marseillaise*.

## INTRODUCCIÓN

DESPUÉS DE LA grabación de más de doscientos himnos para que, eventualmente, fueran tocados durante las ceremonias de premiación de los Juegos Olímpicos de Londres, el diario londinense *The Telegraph* publicó un artículo que contenía una lista con los diez peores himnos por su calidad, seleccionados sin ningún criterio fijo aparente, pero de los que sí se daba una escueta explicación del porqué de tal designación. Fieles a la fijación anglosajona con los *rankings*, el comité a cargo de la grabación, bajo la dirección del compositor Philip Sheppard, elaboró la lista en la que constaban dos himnos de América del Sur: el uruguayo y, curiosamente, el colombiano.

Esto, sobre todo en el caso del himno colombiano, constituye un auténtico golpe bajo, con trascendencia internacional, para todo un símbolo de orgullo nacional, que podía, hasta entonces, vanagloriarse de ser el segundo mejor del mundo. Claro, en el nuevo catálogo no se niega el mito, sino que se coloca al himno en las antípodas de la anterior escala clasificatoria. Ahora bien, el objeto de este artículo no es hablar de este dudoso *ranking*, sino más bien atender a las curiosidades del extendido mito de que cada uno de nuestros himnos nacionales es el segundo mejor del mundo.

A mi modo de ver, las curiosidades del mito pasan por dos frentes: el primero es su extensión a lo largo de nuestra región, con sus obvias adaptaciones y variantes nacionales. Como todos sabemos desde la escuela, los ingleses solo han venido a recalcar el error colombiano, porque arbitrariamente nos habían usurpado el puesto que, a su vez, por antojo nacional, nos habíamos adjudicado. La afirmación inglesa, si bien no viene a darnos la razón, por lo menos se la quita a nuestros vecinos. En segundo lugar, y esto es lo más atractivo de todo, es que, salvo ciertas excepciones, *La Marsellesa* siempre ocupa el primer puesto del *ranking* apócrifo. Creo que allí radica lo interesante de nuestros provincianos chovinismos.

Lo que me interesa responder es ¿qué se esconde detrás de ambas afirmaciones? Si bien existen variantes en las que se incluyen al himno de Estados Unidos en primer lugar o al famoso *God Save the King* (o *queen*, según sea el caso), son versiones que no dejan de incluir al himno francés y son menos generalizadas.

Dentro de estas excepciones se puede establecer cierta diferencia en el caso argentino, que, por un lado, reconoce a *La Marsellesa* como origen del

género, pero, por otro, ubica al himno de ese país, compuesto por López y Parera como precursor de una música verdaderamente nacional. El himno fue un encargo del Estado de la época de los triunviratos nacionalistas de ese país y encaja en los fervientes ideales independentistas de entonces y en la consolidación de un Estado nacional. Si bien *La Marsellesa* es una composición más antigua, el himno argentino fue declarado música nacional de ese país en 1813, mientras el actual himno francés solo alcanzó tal estatus en el siglo XX.<sup>1</sup>

Por otra parte, la mayoría de los himnos nacionales de nuestros países son obras ya posteriores a la constitución del Estado-nación y en la cual participaron, sobre todo en lo que respecta a la música, compositores extranjeros con más contacto con los tópicos europeos impuestos por los himnos de Francia e Inglaterra. Tal es el caso del himno mexicano, compuesto en 1853, oficial desde el siglo XX, con música del catalán Jaime Nunó; el himno ecuatoriano, de 1866, adoptado en 1870, con música del corso Antonio Neumane; el himno italiano, compuesto en 1887 por el italiano Oreste Sindici, y oficial desde 1920; el chileno, adoptado en 1847, con música del catalán Ramón Carnicer i Battle; el uruguayo, de mediados del XIX, con música del austrohúngaro Francisco José Debali; el de Bolivia, de mediados del XIX, con música del italiano Leopoldo Benedetto Vincenti, y así por el estilo.<sup>2</sup>

Mi respuesta al origen de tales afirmaciones nace de tres fuentes: del concepto, la taxonomía y los objetivos del arte en la modernidad; del análisis de la música como programa político y de la emulación de nuestros sistemas políticos poscoloniales a los implantados en Europa tras la caída del viejo régimen.

Si bien los orígenes de una aseveración de este tipo son imposibles de rastrear, podemos ver ciertas conexiones evidentes y así ensayar respuestas simples; que quizá no sean las acertadas, pero que en el contexto de las fuentes que he citado resultan lógicas. En el presente artículo no pretendo hacer una revisión exhaustiva del concepto de arte, pues excede ampliamente los límites de un escrito de este tipo; lo que hago, más bien, es presentar la oposición

- 
1. Esteban Buch, *O juremos con gloria morir: una historia del himno nacional argentino* (Buenos Aires: Eterna Cadencia: 2013). El autor afirma que *La Marsellesa* fue conocida en el Río de la Plata desde finales del siglo XVIII.
  2. Como excepciones importantes en cuanto a los años de composición y origen de los compositores podemos citar a los himnos de Perú y Venezuela, creados en los años de la revolución independentista por músicos locales, ciertamente influidos por el "espíritu positivo" de ese entonces, como lo llamó Leopoldo Zea.

kantiana entre el arte y la ciencia como dos formas diferentes de experiencia ante el mundo de lo sensible. La decisión de partir de la discusión kantiana no es, claro está, del todo arbitraria, y obedece a la brillante síntesis que logra Kant sobre tales conceptos como pilares de la modernidad y que da elementos de juicio para responder a la pregunta planteada al inicio, y para entender a la “creación artística” como elemento único e irrepetible, al contrario de sus emulaciones.

### UNA BREVE IDEA DE LA FUNCIÓN DEL ARTE EN LA MODERNIDAD

Aunque resulta complicado unificar un concepto de arte, podemos remitirnos a la acepción kantiana, cuyas preceptos centrales responden –sobre la función del arte exclusivamente–<sup>3</sup> no solo a los términos en los que se enmarcan los propósitos de este artículo, sino que son extensibles a posturas tan opuestas como la hegeliana y la de la Escuela de Frankfurt y sus herederos, por poner un ejemplo. Entendemos al arte, en sentido sucinto, no tanto en su definición, sino en su función de representación o mimesis de una experiencia estética individual e irrepetible, en contraposición, obviamente, a la duplicación falsificadora del objeto artístico.

En una simplificación de la división kantiana del mundo podemos hacer una oposición entre el mundo de lo indeterminado y apriorístico, y el mundo de lo determinado y que conocemos de forma posterior y solo a través de la experiencia. Mientras el primer mundo, el indeterminado, se presenta de forma innata a través de la razón pura, el mundo concreto solo es posible de aprehenderlo a través de la experiencia sensible y el aprendizaje del mundo, que llena de contenidos a las formas innatas que permiten, a su vez, comprenderlo.<sup>4</sup>

Cada mundo se representa por dos realidades fundamentales. En el primer caso, el mundo inteligible es el de la libertad, mientras el mundo exterior

---

3. Quiero hacer hincapié en que las similitudes sobre la “función” del arte son muy estrechas entre el idealismo y la escuela marxista de Frankfurt o entre ciertos estructuralistas o críticos de la posmodernidad, como Bachelard o Vattimo; pero la similitud solo persiste en eso. La división del mundo al estilo kantiano, huelga decir, es a lo que los materialistas están opuestos, pero, en todo caso, sería una disputa que no elimina al argumento central de la “función” del arte como experiencia individual e irrepetible.

4. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid: Tecnos, 2006).

es aquel de la naturaleza. Cada uno está separado y constituido por sus propias leyes; entendiendo también que cada cual se nos presenta a través de nuestras diferentes capacidades, ya sea desde nuestra necesidad de trascendencia o de conocimiento, y de nuestra necesidad de satisfacer las apetencias naturales.

En la *Crítica del Juicio*,<sup>5</sup> Kant nos dice que no podemos entender a la naturaleza desde la libertad, o viceversa. La naturaleza se explica desde una experiencia particular que, sin embargo, puede ser reducida a leyes generales que gobiernan a cada uno de tales particulares. Las estructuras *a priori* de la razón pura como espacio, tiempo, categorías, ideas y esquemas permiten tal reducción, nos dejan entender las regularidades que subyacen en los objetos concretos del mundo. Para poder trascender la experiencia única de tales accidentes particulares, establecemos leyes que pueden ayudarnos a explicar a cada individualidad aprehensible.<sup>6</sup> Para ello existe la ciencia y ese es su papel, ella se encarga de comprender las regularidades del mundo, aquello que se repite.

Las leyes de la ciencia –concepto en desuso en la epistemología actual– permite extraer las causas y determinaciones y elevar los hechos individuales a conceptos abstractos que los expliquen. La ciencia se levanta como el medio que tiene la razón pura para aprehender las determinaciones de este mundo sensible. Todo lo susceptible a la sensorialidad humana obedece a determinantes de causa-efecto. Este es el proceder de la ciencia. Así, por simple lógica –el medio del que dispone la razón pura–, la mayoría de nosotros podemos explicarnos cosas que ni siquiera nos constan, o que las hemos vivido en contadas ocasiones. La ciencia se erige necesariamente como un conocimiento cuya experiencia puede y debe ser multiplicada y extendida desde lo universal a los particulares, y a la inversa. Esto nos habla del comportamiento “natural” de las cosas en el mundo, de ese estar en el mundo, en la incomprensible reformulación heideggeriana.<sup>7</sup>

Más allá de cualquier divergencia epistemológica, esta forma de concebir la ciencia nos permite diferenciarla del procedimiento artístico, en tanto que producto solo reductible en su individualidad, así como irremplazable y no duplicable. Si la ciencia es el mundo de lo natural, el arte se presenta como el otro campo, el de la libertad. El arte, como forma, no puede ser reducido a ley o reproducción continua e invariable, pues perdería su condición de ex-

---

5. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1997).

6. *Ibíd.*

7. Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2012).

perencia única y personal. El principio de finalidad no es un constitutivo de la naturaleza, nos dice Kant, es algo que no está en ella, sino en la realización misma de la potencia de lo humano a través de la libertad.<sup>8</sup> En última instancia, es la libertad lo que importa, y el arte es una manifestación que nos acerca a entenderla. Si bien el ámbito de realización de la libertad halla sus campos en la historia –y la política, por ende–, en el arte persiste la posibilidad de realización de esa experiencia estética que afirma nuestra libertad individual.

De acuerdo a Kant, dentro de los pasos de lo general a lo particular está lo estético: aquella finalidad de la forma; la imaginación trascendental que se presenta como experiencia común entre el objeto y lo humano.<sup>9</sup> Lo estético es aquello que el sujeto experimenta al ser afectado por una representación particular del mundo y que a la vez nos conecta con todo aquello que pertenece a él. Lo estético, por ello, no solo es una cuestión de vivencia individual, también es algo que nos remite a una experiencia que debe ser común, pues se mueve en una intersubjetividad que nos compete a todos.<sup>10</sup>

Para Kathia Hanza, Kant nos dice que lo estético nos afecta no solo por la forma o lo bello, sino también nos afecta a un sentimiento sobre la forma y sobre lo bello, cuestión que solo es posible ya como experiencia individual de lo humano.<sup>11</sup> Lo general se dirige a lo particular, entre otras cosas, a través de lo estético. El individuo comunica a otros pares su universalidad en su propia relación estética y la plasma en el arte. Esa cualidad trascendental es común, pero la manifestación es individual.<sup>12</sup>

Así, la producción de la obra entendida como formato no solo la hace perder su cualidad artística, sino que además tampoco comporta elementos para formular saberes comunes y explicativos sobre esta. El objeto o la “cosa” artística es creada, y por ello se remite a un acto personal y cambiante, por lo que la repetición de una obra –mucho menos la reproducción artesanal o industrial– no es arte (claro, la originalidad en este sentido no es condición suficiente para que algo sea arte).

---

8. Kant, *Crítica del juicio*.

9. *Ibíd.*

10. Kathia Hanza, “La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público”. *Revista de filosofía*, vol. 64 (2008): 49-63.

11. *Ibíd.*: 54.

12. Por supuesto que el problema estético desde Kant es muy complejo, pero limitaremos uno de sus aspectos a los fines de este trabajo.

## **LA MARSELLERA: EL ESTABLECIMIENTO DEL MODELO**

Después del “Viejo Régimen”, el naciente proyecto político francés construyó un Estado y una ley que permitiría empatar la libertad individual con la construcción de lo público; que abarcara todo lo concerniente al hombre como individuo, pero en su función de ciudadano, es decir, de ente social. Así, se buscaron nuevas formas de expresión que permitieran enlazar los ideales republicanos, los derechos civiles y las exigencias populares de participación en el Estado y en lo público. En este ámbito, la “regeneración del pueblo”, tal como lo dirá el *Chronique* de París de julio de 1790,<sup>13</sup> necesitaba de un nuevo lenguaje que compendiera estos elementos, un nodo simbólico, algo que sobrepasara lo estático de los blasones y las banderas. La respuesta estaba en la música: “los primeros cantos de todas las naciones han sido cánticos o himnos”, decía Rousseau.<sup>14</sup>

Los himnos permitían superar la pasividad contemplativa de la canción y convertirla en el nuevo clamor popular. La música permitía la conjugación de “todas las voces” en los ideales comunes, y convertía al arte en expresión del deber mancomunado. El himno tenía la potencialidad de ser esa ligazón de lo estético y lo artístico de la visión kantiana. Así, *La Marsellesa*, conjuntamente con el “Dios salve al Rey”, conjugaron los nacientes ideales de los nuevos Estados europeos, y de los modelos políticos a los que representaban. En el año de 1793 se crea en París el Instituto Nacional de Música, al cual compositores como Cherubini o Gossec contribuían con himnos de carácter marcial, los que estaban encaminados a ser la música de las nuevas fiestas republicanas. Pero por sobre la obra de estos compositores “profesionales” se erige la obra del aficionado Rouget de Lisle, autor de *La Marsellesa*, que al incorporar el siguiente estribillo a su obra, le da un nuevo sentido político a lo que antiguamente fue el coral religioso.

Aux armes, citoyens! (¡A las armas, ciudadanos!)  
Formez vos bataillons! (¡Formen sus batallones!)  
Marchons! marchons! (¡Marchemos, marchemos!)

---

13. Citado en Esteban Buch, *La novena de Beethoven: historia del himno político europeo* (Barcelona: Acantilado, 2001), 53.

14. Citado por Buch, 50.

Qu'un sang impur (Que una sangre impura)  
Abreuve nos sillons! (Riega nuestros surcos!)

Este estribillo que sintetiza los ideales del honor en la batalla, repite los tambores propios de la música marcial. Dentro de su concepción y de su carácter performativo, este himno está pensado para crear efectos sonoros que aludan al canto popular y al ideario de lo colectivo.<sup>15</sup> Este formato de estribillo conjuga las palabras de los ideales republicanos con intervalos melódicos fácilmente cantables por todos. Esta música compuesta por alguien del pueblo para el pueblo, termina por establecer el nuevo modelo de música política en Europa.

*La Marsellesa*, escrita en el año de 1792 y adoptada como himno nacional de la nueva República en 1795, deja de ser música nacional después de la restitución monárquica de Napoleón III, hasta la instauración de la III República, en 1958 (el símbolo es tal, que fue prohibida durante el gobierno de Vichy).

Así, desde sus inicios, el himno francés funge como modelo de representación de los ideales republicanos y de los derechos del hombre, cuya influencia, como todos sabemos, se extendió a lo largo del mundo; ya sea como proyecto político o civilizatorio.<sup>16</sup>

La remisión a lo francés, en el caso de América Latina, no solo se construye desde un imaginario libertario que empataba con las luchas criollas por establecer Estados independientes de la Corona española –enemiga de la francesa–, sino además a todo un proyecto civilizatorio: el de la modernidad ilustrada y el de la visión positivista de la forma de entender el mundo, su evolución e historia. Como diría Augusto Comte en su célebre “Curso de Filosofía Positiva”, se pasa de lo mítico y religioso a lo científico, de la oscuridad de la Iglesia a la luz del Estado, de la servidumbre a la ciudadanía. Pero estos elementos se asientan también sobre el pasado, sustituyen imaginarios históricos, el Estado y la luz son citados con el mismo fervor religioso que cualquier Iglesia.

El himno francés es el epígono de esta visión del mundo. Si en lo político la República francesa instaura un modelo político (no así el modelo presidencialista que tiene otro cuño) común a los ilustrados de América, uno de

---

15. *Ibid.*, 61.

16. Immanuel Wallerstein, *El futuro de la Civilización capitalista* (Barcelona: Icaria, 1997), 14-20.

los símbolos fundamentales de ese modelo, *La Marsellesa*, se consolida como un patrón ideológico y formal para las canciones nacionales.<sup>17</sup> Este molde se establece como un tipo determinado de “objeto artístico”<sup>18</sup> cuya repetición se conoce como *tópoi*,<sup>19</sup> es decir, como un arquetipo ya dado que sirve como base para cualquier reproducción posterior. El problema del molde es que, tal como dice Eco en la misma línea kantiana: “la tipicidad es la negación del arte”.<sup>20</sup>

Este tipo, o *tópoi*, además de contener una obvia exaltación de las gestas nacionales y las batallas revolucionarias o independentistas, introduce al pueblo como único actor indivisible. Mientras en el sistema político, los individuos –ciudadanos– construyen la sociedad, su suma simple no es suficiente para entender el espíritu representado en el soberano. El coral del estribillo representa el *tópoi* del soberano.

De *La chanson de Roland*, u otros cantos de gestas heroicas de individuos excepcionales en el medioevo francés, hasta la aparición de la novela moderna en el siglo XIX, se hace un paréntesis para constituir una nueva forma de personaje que permita exaltar las glorias populares, a los verdaderos gestores de la República. El personaje es la colectividad en sí misma. Esta visión del arquetipo de lo colectivo también está detrás de la construcción de los personajes en la novela decimonónica en Francia. Podemos poner por ejemplo a los célebres Julien Sorel o Jean Valjean.

Esta exaltación de las gestas y la construcción de un único personaje no individual se traduce en la composición coral de las obras, que difieren, por ejemplo, de las óperas con base italiana, extendidas ampliamente por toda Europa en el siglo XVIII, en donde el acento está en las arias que representan el canto del individuo, el lamento del héroe. La anulación de la heroicidad individual no se traduce en el desconocimiento de los prohombres, sino en que cualquier gran hombre lo es por su servicio y deber a su pueblo, por su reconstitución individual como ciudadano. El coro –el himno– es el símbolo

---

17. Esteban Buch, *La novena de Beethoven...*

18. Por otra parte, quedamos fuera de la discusión de la real validez artística de *La Marsellesa*, la obra fundamental. Pues, como hemos mencionado, el carácter fundamental, digamos la “inspiración primera”, no es condición suficiente para que algo sea considerado como arte.

19. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Destino, 2007), 220-229.

20. *Ibíd.*, 225.

del pueblo en el unísono,<sup>21</sup> es la afirmación de la individualidad en un seno mayor, el pasar de liberto a ser libre a través de una relación profunda con lo colectivo representada en el Estado.<sup>22</sup>

En el caso de los países de América Latina, las historias que se narran en las letras de los himnos encuentran sus elementos temáticos en las guerras de Independencia, en las que la influencia francesa y ciertos rasgos del pensamiento republicano son definitorios. Existe una infinidad de elementos que nos ayudan a disociarnos del antagonista y erigirnos fácilmente como protagonistas, romper con Europa solo para quedarnos en ella.

Ahora bien, los contenidos son claros y evidentes, así como su necesidad y función (en términos simplificados), pero qué hay de la forma. Un himno suponía una transición laica de los coros religiosos hacia objetivos y temas diferentes, con una evolución formal, obviamente acorde a los cambios en el contexto general del arte. En lo musical, el uso formal coincide con la transición del clasicismo al romanticismo, que también tenía una concomitancia con la reposición de timbres sonoros que creaban atmósferas más marcadas de grandeza. La suavidad clásica de los instrumentos de cuerda es reemplazada por la fastuosidad de los bronce y los vientos, como formas más épicas, descriptivas o programáticas de representación. El uso de estos efectos tendría una repercusión clara en los romanticismos nacionalistas de Berlioz, Wagner o en la escuela rusa.

Por otra parte, la armonía tiene una simple función de sostén de la melodía, fuera de toda sofisticación académica, con una línea melódica de intervalos simples y más cerrados para que pueda ser cantada por todos. En lo literario, la reproducción épica, en versos rimados y grandilocuentes, de estilo clásico pero con contenidos románticos, es la norma también. Así, *La Marsellesa* edifica el *tópoi* de los himnos republicanos como obra primera (hay otros antecedentes pero no significativos para nosotros en Inglaterra) y fundacional.

Si se sigue lo expuesto, la conclusión termina siendo muy simple y obvia. Si presentamos a *La Marsellesa* como el objeto artístico primigenio (algo discutible, porque a su vez el arte no tiene función) y a la vez como la base de un *tópoi* posterior, termina siendo, por un lado la única, y por otra, la opera prima. Así, todos los demás son copias, y, por ende, son los segundos. *La Marsellesa* es el *tópoi* de nuestros himnos, porque además de lo artístico

---

21. Esteban Buch, *La novena de Beethoven...*

22. Zygmunt Bauman, *Libertad* (Buenos Aires: Losada, 2010).

como forma, ella representa el símbolo de las ideas republicanas trasvasadas a nuestros países. *La Marsellesa* funciona como una conjunción perfecta de los conceptos ilustrados y del posterior positivismo histórico; del republicanismo francés; del romanticismo en ciernes; todos ellos con muy buena reputación en nuestras tierras, porque se sintetizaban en el modelo europeo comprendido como “deber ser”.

## CONCLUSIÓN

Como había dicho, la no repetición de un *tópoi* es una condición necesaria, mas no suficiente, para que el objeto artístico sea tal. Otra condición es la anulación de un sentido utilitario-funcional. En el caso de los himnos este carácter funcional es claro, pero la particularidad de *La Marsellesa* es el establecimiento del modelo a seguir de los demás himnos que se enmarcan en toda duplicidad, ya sea en lo artístico o en lo político. La duplicidad del sistema político obedece también a un modelo y a casi ninguna especificidad nacional. Tal duplicidad e incorrespondencia se sucede en todos los niveles. El ideal republicano, del cual el himno es apenas un elemento, se corresponde apenas a un ideal romántico, a un *ethos* que rebasa la realidad para reconfigurarla permanentemente en base al modelo. De esta forma, uno puede hallar una explicación al mito, que se desvanece en la presunción de calidad de nuestros himnos, que los ubica como segundos en un *ranking* mundial y que alimenta nuestros sentimientos nacionalistas. Nuestros sistemas políticos y sus símbolos son copias del francés, eso es obvio, todos somos segundos, pero lo no tan evidente es que no lo somos de la forma ordinal que la gente cree, es decir, por nuestra calidad después de los mejores, sino por nuestra emulación constante de los primeros. Nuestro mito que revela un dudoso orgullo más bien delata, quizá sin que lo sepamos, en el caso particular de los himnos, lo que en verdad queremos ser. \*

Fecha de recepción: 26 de enero de 2015  
Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2015

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. *Libertad*, Buenos Aires: Losada, 2010.
- Buch, Esteban. *La novena de Beethoven: historia política del himno europeo*. Barcelona: Acantilado, 2001.
- . *O juremos con gloria morir: una historia el himno argentino*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Comte, Augusto, *Curso de filosofía positiva*. Buenos Aires: Orbis, 1980.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: De Bolsillo, 2007.
- . *La definición de arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos, 2006.
- . *Crítica del juicio*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1998.
- . *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 1997.
- Hanza, Kathia, “La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público”. *Revista de Filosofía*, vol. 64 (2008): 49-63.
- Wallerstein, Immanuel. *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona, Icaria, 1997.

---

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

---

### Lo exterior y lo interior en la modernidad /colonialidad\*

**CATALINA LEÓN PESÁNTEZ**

Universidad de Cuenca, Ecuador

#### RESUMEN

El artículo se propone explorar el hiato modernidad/colonialidad a partir de una forma de racionalidad enlazada en las prácticas de identidad y diferencia, en cuyos bordes se desatan complejas articulaciones que demandan ser miradas en su constante actualidad e historicidad. En lo exterior y en lo interior de la modernidad/colonialidad podrían hallarse “eventualidades” fluctuantes que reactualicen “asincronías” como exigencias históricas que han de ser explicitadas.

**PALABRAS CLAVE:** modernidad, colonialidad, identidad/diferencia, “asincronías”, “eventualidades”.

#### ABSTRACT

The article aims to explore hiatal Modernity/coloniality from a form of rationality linked to the practices of identity and difference, from whose edges are untied complex joints that demand to be seen in their constant actuality and historicity. In the exterior and interior of modernity/coloniality, we can find fluctuating “eventualities” that re-update “asynchronies” as historical demands that must be made explicit.

**KEYWORDS:** Modernity, colonialism, identity/difference, “asynchronies”, “eventualities”.

---

\* Ponencia presentada en el Coloquio Internacional: Pensamiento Crítico del Sur/Genealogías y Emergencias, organizado por el Equipo de Investigación en Filosofía Práctica e Historia de las Ideas (INCIHUSA-CONICET), la maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional del Cuyo y La Red de Integración de Nuestra América (REDINA), en Mendoza (Argentina), septiembre de 2013.

## EN LOS BORDES DEL “PENSAR” Y EL “SER”

ANTE LA IRREVERSIBILIDAD del tiempo y la inconmensurabilidad del espacio, la filosofía moderna se vio obligada a estatuir el tiempo y el espacio como referentes absolutos; es decir, conceptos *a priori*, cuyos bordes están negados por la inmanencia y trascendencia de la conciencia; sin embargo, la paradoja entre el tiempo moderno –sometido al cambio, transformación, innovación y aceleración– y el deseo de capturarlo para su eternización, generó la construcción de universales que pretendieron “superar” la actualidad del tiempo y la relatividad del espacio.

La conciencia como entidad fundante y fundamental no solo se preocupó de considerarlos como intuiciones atemporales; junto a estas categorías trascendentales creó otras para preparar el camino por el que transitó la razón moderna. Así, identidad y diferencia, civilización y barbarie, yoidad y otredad, razón y cuerpo, ciencia y “paraciencia”, ley y prohibición, libertad y dependencia, cultura y naturaleza, innato y adquirido, orden y progreso, representan opuestos irreductibles cuyos contenidos fueron definidos de manera apriorística.

Su carácter metafísico y subjetivo se expresó al otorgarles un estatus diferente e idéntico a sí mismo. Gnoseología, ontología y epistemología se convirtieron en el eje racional-moderno, productor de verdades, y como sinónimo de cientificidad, objetividad y previsibilidad, desconociendo la posibilidad de otros conocimientos, por estar –supuestamente– fuera de su lógica. Sin embargo, lo que la luminosidad de la razón no pudo explicar es la relación entre una historia que discurre racionalmente, según el *telos* del Espíritu Absoluto, y otra que –imaginariamente– está privada de estos atributos; ni la ausencia de humanidad o carencia ontológica de pueblos que –aparentemente– no transitaban por el tiempo y el espacio de la racionalidad europea.

En la configuración de la razón moderna está presente el *cogito* cartesiano como pensamiento que se piensa a sí mismo; no obstante, muestra su temor por aquello que se gesta fuera de sí, porque lo considera como sinónimo de no-verdadero (error, ilusión, sueño). La verdad atada a la claridad y a la evidencia conspira contra el “afuera”, porque este representa una amenaza permanente a su “sí mismo”.

Según Michel Foucault, el *cogito* moderno no esconde y no desconoce “la distancia que a la vez separa y liga el pensamiento presente a sí mismo y

aquello que, perteneciente al pensamiento, está enraizado en el no-pensado”.<sup>1</sup> El enunciado del filósofo francés nos conduce a reactivar explícitamente la relación entre el pensamiento de sí y aquello que no se piensa de sí, de manera no ajena ni extraña. Esto equivale a decir que el *cogito* moderno no se encierra en el círculo en el que todo pensamiento es pensado, sino que se expresa como “la interrogación siempre replanteada para saber cómo habita el pensamiento fuera de aquí y, sin embargo, muy cerca de sí mismo, cómo puede ser bajo las especies de lo no-pensante”.<sup>2</sup>

Dentro de sí y fuera de sí es el movimiento del *cogito* moderno que explica por qué el “pienso” no conduce necesariamente a la evidencia del “soy”. En efecto, para Foucault el *cogito* no puede decir soy este trabajo que hago y se escapa; ni soy el lenguaje con el que expreso mis pensamientos, porque no puede agotar todas las posibilidades de expresión; ni soy esta vida que siento y que me envuelve en el tiempo, y se me escapa de él para acercarme a la muerte. Soy y no soy a la vez, es el borde que impide que el *cogito* no tenga la certeza del soy, ni de la relación entre ser y pensar. En este contexto, “se instaura una forma de reflexión muy alejada del cartesianismo y del análisis kantiano, en la que se plantea por primera vez la interrogación acerca del ser del hombre en esta dimensión de acuerdo con la cual el pensamiento se dirige a lo impensado y se articula en él”.<sup>3</sup>

Se “abren” los bordes del *cogito* hacia lo impensado y en él se ubica la crítica a la modernidad europea desde diferentes posiciones; por ejemplo, la posmodernidad ataca el núcleo metafísico racional para otorgarle una dinámica que se mueve en el mismo espacio moderno de la universalidad; de ahí que no lo deconstruye. Mira el inmovilismo del logocentrismo y afirma la circunstancialidad de todo acontecimiento discursivo pero siempre mirando el universalismo de la razón. Podríamos decir que algunas concepciones posmodernas,

aún cuando su peculiaridad sea la de fundamentarse en un centro externo a la estructura que deconstruye; ello le permite resaltar lo convencional, lo efímero, de cualquier discurso axiológico, a la vez que persiste en la validez, en la universalidad de su propio discurso, ya que su cuestionamiento no afecta al centro mismo que lo sostiene.<sup>4</sup>

- 
1. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1968), 315.
  2. *Ibíd.*
  3. *Ibíd.*, 316.
  4. José Luis Gómez Martínez, *Más allá de la posmodernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana* (Madrid: Miletto Ediciones, 1999), 29.

Por su parte, Derrida sostiene que la “actualidad” moderna del *ser* es el estar resguardado en su sistematicidad, en su propia delimitación de fronteras, en la captura de su mismidad que posibilita una relación armoniosa entre el todo y sus partes: “Homogéneo, concéntrico, circulando indefinidamente, el movimiento del todo en las determinaciones parciales del sistema o de la enciclopedia, sin que el estatus de esta observación y la partición de la parte den lugar a una deformación general del espacio”.<sup>5</sup> Esta imagen grafica la circularidad de la filosofía y la universalidad de la razón moderna que ha llegado a su paroxismo.

Foucault retoma lo impensado para “re-pensarlo”; Gómez-Martínez rescata lo efímero y lo posiciona en un punto exterior a la estructura que deconstruye; Derrida sugiere la idea de que entre las partes del todo pueden crearse fisuras que amenazan su homogeneidad. La sutura entre el “afuera” y el “adentro” del sujeto fundante está en juego, en tanto nos permite dimensionar la historicidad de sus articulaciones.

### **MODERNIDAD/COLONIALIDAD, COMO LUGAR DE “ACTUALIZACIÓN”**

La crítica a la modernidad europea desde América Latina, históricamente, está mediatizada por el hecho colonial y, consecuentemente, por la dependencia. Las diferentes miradas latinoamericanas y caribeñas –en su momento– han coincidido en articular modernidad, racionalidad, capitalismo y colonialismo. Por ejemplo, Leopoldo Zea las enlaza a la dialéctica del colonialismo, que no apela a la “astucia” de la razón para legitimar los movimientos de la lógica del concepto, sino a la “astucia” de la libertad en pos de conseguir la liberación de los pueblos oprimidos por la dependencia y el colonialismo. Desde la mirada de Bolívar Echeverría, la relación entre modernidad y capitalismo en América Latina es endeble; de ahí la configuración peculiar de su formación histórico-social, en donde no hay una sino múltiples modernidades, que se articulan y se modernizan alrededor de la reproducción del capital.

Intelectuales como Aimé Césaire y Frantz Fanon –entre otros– vinculan modernidad, racionalidad y humanismo al colonialismo, desde el conflicto racial del negro. Esto les lleva a enlazar raza y capital como dos movimientos

---

5. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1989), 17.

simultáneamente opresores y excluyentes; razón por la que explican el progreso de Occidente como sinónimo de barbarie, cuyo “efecto de verdad” es la constitución de una “ontología del no-ser”;<sup>6</sup> porque han sido los condenados de la tierra y los sometidos al desalojo del tiempo y del espacio de la razón moderna quienes yacen en el lugar de lo impensado. Fanon dice al respecto: “Hay una zona del no ser, una región extraordinariamente estéril y árida, un tramo esencialmente despojado, en donde un auténtico surgimiento puede tener su origen. En la mayoría de los casos, el negro no tiene el beneficio de realizar este descenso a los verdaderos infiernos”.<sup>7</sup>

Evidentemente, la posición de Fanon no apela al tiempo y al espacio del sujeto cartesiano, sino al de los sujetos ubicados en la frontera de la explotación racial y económica; por ello, la relación entre razón y humanismo no sigue la lógica apriorística del cartesianismo; al contrario, su punto de partida es el sujeto corporal que desde las necesidades de superar la discriminación racial y la exclusión social, política, cultural y económica apela a un sentido práctico de la razón, a un humanismo no racista que “dista de ser otra versión del humanismo abstracto que cancela las diferencias entre sujetos, sino es más bien uno que se dedica a analizar las relaciones de poder que intervienen en la formación de identidades, historias y espacios del mundo/colonial”.<sup>8</sup> Fanon invierte los lugares de enunciación para explicitarlos como sitios ontológicos del “no ser”, en cuyos bordes se entretejen los signos desaliñados de la época moderna.

La modernidad siempre fue discriminatoria. Desde sus orígenes asumió ser diferente, por eso creó un “otro” no europeo; esto es, construyó un adentro y un afuera. Un adentro inclusivo (diferente) e idéntico a sí mismo, y un “otro”, opuesto y diferente. Sin embargo, cuando sostenemos que la modernidad crea su exterior e interior, estamos ante un deíctico que advierte la necesidad de mirar los bordes. Esto implica un alejarse del principio de identidad entre lógica e historia y, consiguientemente, del principio de causalidad, para posicionarlos en el juego complejo de las multiplicidades históricas, en donde podrían darse ocultamientos, visibilizaciones, enunciados a contraluz

---

6. Catalina León Pesántez, *El color de la razón: pensamiento crítico en las Américas* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Universidad de Cuenca / Corporación Editora Nacional, 2013), 132.

7. Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Buenos Aires: Schapire, 1974), 15.

8. Nelson Maldonado-Torres, “Frantz Fanon: filosofía poscontinental y cosmopolitismo descolonial”, en *De la Teoría crítica a una crítica plural de la modernidad*, Oliver Kozlarek, coord. (Buenos Aires: Biblos, 2007), 156.

de la luminosidad de la razón, solapamientos de otros tiempos y espacios, de otras formas de racionalidades y “saberes” que no transitan por las huellas del logocentrismo; esto es un exterior no externo y un interior no interno.

El proyecto modernidad/colonialidad critica la visión moderna de la modernidad, cohesionada en el correlato razón/verdad, de-construyéndola desde “fuera” de ella; tarea que demandó la organización de dispositivos conceptuales como la colonialidad del poder, el mito sacrificial de la modernidad, la geopolítica del conocimiento, la colonialidad del ser y de la naturaleza, elaborados por pensadores(as) como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, entre otros(as), quienes miran la modernidad europea desde su “afuera”; y, a los instrumentos para la comprensión y explicación de la realidad (ontología, gnoseología y epistemología), como prácticas o historicidades.

La colonialidad no es un elemento externo a la modernidad o impuesto desde un “afuera”, sino es constitutivo de ella, en tanto se forma como colonialidad del poder, vinculada al capital, puesto que, a partir de 1492, el capitalismo se vuelve mundial. La modernidad proyecta su carácter de universalidad y la dominación incursiona en todos los estratos de la vida de los seres humanos sometidos. En otros términos, “el capitalismo fue, desde la partida, colonial/moderno y eurocentrado”.<sup>9</sup>

Para Aníbal Quijano, la práctica de la colonialidad del poder es el nudo que ata modernidad, capitalismo y dominación: “el capitalismo se funda en la imposición de una clasificación racial étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas de la existencia social y a escala societal”.<sup>10</sup> Po esta razón, no hay una modernidad abstracta sino actualizaciones del ejercicio moderno del poder.

El hiato modernidad/colonialidad se sostiene en un patrón de poder que dificulta su separación, en tanto no son hechos adicionales sino constitutivos: “La configuración de la modernidad en Europa y de la colonialidad en el resto del mundo (con excepciones, por cierto, como el caso de Irlanda) fue

---

9. Anibal Quijano, “Colonialidad de poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad de saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander, comp. (Buenos Aires: CLACSO / UNESCO, 2003), 208.

10. Anibal Quijano, “Colonialidad de poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research*, vol. XI, No. 2, Summer/Fall (2000): 1, <[http://www.manuelugarte.org/modulos/biblioteca/q/quijano/quijano\\_2.html](http://www.manuelugarte.org/modulos/biblioteca/q/quijano/quijano_2.html)>. Consulta: 21 de agosto de 2014.

la imagen hegemónica sustentada en la colonialidad del poder que hace difícil pensar que no puede haber modernidad sin colonialidad; que la colonialidad es constitutiva de la modernidad y no derivativa”.<sup>11</sup>

Las implicaciones gnoseológicas de esta tesis se observan el momento en que la modernidad deja de ser una “re-presentación” subjetiva e inmanente al sujeto europeo, para convertirse en una “re-presentación” vinculada con la actualidad económica, política, cultural y social. Como tal, expresa una geopolítica del conocimiento que fractura la idea de una asepsia valorativa de la razón, desarma el vínculo universalidad, totalidad y temporalidad, muestra que lo universal es un imaginario de la racionalidad europea, explicita que la totalidad es un “existenciarío” del capital y la temporalidad es un “ahora” difícil de eternizarlo; en fin, posiciona a las Américas en la constitución histórica de la modernidad europea, del capital, de las ciencias naturales y humanas.

Según Enrique Dussel, la modernidad europea devino en mito sacrificial, que consiste en “un victimar al inocente (al Otro), declarándolo causa culpable de su propia victimación, y atribuyéndose, el sujeto moderno, plena inocencia con respecto al acto victimario. Por último, el sufrimiento del conquistado (colonizado, subdesarrollado) será interpretado como el sacrificio o el costo necesario de la modernización”.<sup>12</sup> Ofrecer víctimas en aras del progreso de la razón moderna y concebir a esta como la salvadora de la escasez es el núcleo mítico del “paradigma sacrificial”.

El momento salvífico de la modernidad europea se inscribe en la “ontología del presente”;<sup>13</sup> es decir, en la forma de racionalizar el mundo desde la actualidad de “nosotros mismos”, entendida como crítica a un presente generado desde su mismidad. Sin embargo, la modernidad europea genera una “analítica de la verdad”,<sup>14</sup> relacionada con las condiciones de posibilidad del conocimiento que nos permite revertir la lectura a otra dirección: hacia la crítica de la modernidad europea desde las condiciones de los sujetos excluidos de la ontología de “nosotros mismos”, y a la actualidad de un presente que desmitifica el mito salvífico de la modernidad europea.

---

11. Walter Dignolo, “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en *La colonialidad del saber...*, 61.

12. Enrique Dussel, *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”* (La Paz: Plural Editores / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UMSA, 1994), 70.

13. Michel Foucault, *Sobre la Ilustración* (Madrid: Tecnos, 2007), 69.

14. *Ibíd.*, 68.

La colonialidad del poder y la modernidad salvífica se posicionan en la “diferencia”, en oposición a su mismidad. No se trata de cualquier diferencia sino de la “diferencia colonial”, que desde el “afuera” interpela y organiza otra forma de analizar la relación modernidad, capital y dominación, para llevarnos a mirarla como una diferencia racial que permea todos los ámbitos de la vida de los sujetos discriminados.

Se trata de un “afuera” con respecto al eurocentrismo que miró la diferencia (al Otro) como un espacio-tiempo sin tiempo, porque está “afuera” de su tiempo. El interés de la diferencia colonial es precisamente temporalizar los efectos de la modernidad, y “apunta a otra mirada: al pensamiento a partir de los saberes relegados y subalternizados no ya como una búsqueda de lo auténtico y de lo antitético, sino como una manera de pensar críticamente la modernidad desde la diferencia colonial. Esto es desde una epistemología fronteriza que, desde la subalternidad epistémica, reorganiza la hegemonía epistémica de la modernidad”.<sup>15</sup>

Si la modernidad no simpatiza con las fronteras de los binarismos: sujeto-objeto, inmanencia-trascendencia, pasado-presente, significado-significante, afuera-adentro, universal-particular; en cambio, la epistemología fronteriza es un planteamiento crítico que se posiciona en las fronteras, en las distancias, en el “entre” de la diferencia colonial; de ahí que no encubre una geopolítica del conocimiento. Al contrario, se posiciona en la subalternidad, entendida como las condiciones de la dominación racial, laboral y epistemológica. Se afirma que no hay lugares abstractos o neutros en donde se procesa el conocimiento, sino geopolíticamente situados: “Es por esta razón que geopolítica del conocimiento y diversidad (diversidad como proyecto universal) son irreductibles a una conceptualización o narrativa maestra, sea del cristianismo, la del liberalismo basado en Hegel, o sea la del marxismo”.<sup>16</sup>

La posición de la diferencia colonial es externa a las estructuras cognitivas que deconstruye; es decir, se ubica en lo que Walter Mignolo llama pensamiento fronterizo (*border thinking*), que desde la perspectiva de “la subalternidad es una máquina de descolonización intelectual y, por lo tanto, de

---

15. Walter Mignolo, “Diferencia colonial y razón posoccidental”, en *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Santiago Castro Gómez, edit. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, 2000), 8.

16. Walter Mignolo, comp., *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001), 42.

descolonización política y económica”.<sup>17</sup> Las fronteras son un potencial epistemológico y un lugar de toma de conciencia de la diferencia colonial; estar en el “entre” de lo “uno” y lo “otro” hace del excluido un ser que está dentro y fuera de las estructuras, lo cual proporciona una conciencia pluritópica de las circunstancias, frente a la conciencia monotópica de los sujetos en el ejercicio del dominio. La fuerza de la frontera genera el conocimiento de otras racionalidades y otras prácticas sociales, determinadas por las condiciones de vida de los sujetos y no por absolutos apriorísticos.

Al plantear una geopolítica del conocimiento, la diferencia colonial está operando una ruptura espacio-temporal con la gnoseología moderna. En cambio, para Foucault, por ejemplo, discurren las temporalidades locales que le permiten deconstruir el concepto de “la historia”, pero permaneciendo intocado el espacio, puesto que Foucault “presupone” una geografía en la que el tiempo transcurre. No hay una metageografía sino una geografía del poder (que Foucault no la asume); tampoco –según Homi Bhabha– hay una modernidad como portadora del presente: “He intentado [...] designar un presente “enunciativo” poscolonial que vaya más allá de la lectura que hace Foucault de la tarea de la modernidad como proveedora de una ontología del presente”.<sup>18 19</sup>

## NECESIDAD DE “PENSAR” LO IMPENSADO

Al plantear la colonialidad como un elemento constitutivo de la modernidad, en tanto no puede haber modernidad sin colonialidad, la soldadura se da a través del dispositivo de la colonialidad del poder, en oposición a la visión externa propuesta por el eurocentrismo. El hiato muestra cómo el poder colonial de la razón y del capital ha sido capaz de construir una mismidad en relación con el imaginario de la diferencia.

Sin embargo, la unidad modernidad/colonialidad no está exenta de tensiones: ¿cómo la colonialidad se posiciona en la diferencia? ¿cómo la diferencia crea una otredad? ¿Cómo se construye una doble diferenciación? Estamos efectuando una apuesta difícil y riesgosa, porque nos direccionamos a la sutura

---

17. Walter D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Madrid: Akal, 2003), 107.

18. Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 301.

19. “[...] se puede optar por un pensamiento crítico que tomará la forma de una ontología de nosotros mismos, de una ontología de la actualidad”, Foucault, *Sobre la Ilustración*, 69.

entre modernidad y colonialidad, en donde pueden producirse vacíos, intermedios, intersticios, quiasmas, “eventualidades” que demandan ser investigadas.

El proyecto modernidad/colonialidad está mediado por la conflictiva presencia del imperialismo y el colonialismo como dos instrumentos de poder. Al respecto, Aníbal Quijano considera que el actual patrón de poder se articula entre colonialidad del poder, capitalismo, hegemonía del Estado moderno y eurocentrismo. En cambio, Fernando Coronil plantea incluir la colonialidad del poder en un dispositivo más amplio como es el imperialismo, porque abarca a varias formas de colonialismo. Por su parte, Santiago Castro Gómez cree que la discusión debe centrarse en el colonialismo, que alrededor de los años noventa se presenta como “posrepresentacional” y “des(re)territorializado”,<sup>20</sup> ya que está vinculado a las condiciones de la relación entre lo global y lo local. Hay que tener presente la teoría del colonialismo interno, desarrollada por Silvia Rivera-Cusicanqui, porque, en países en donde no ha desaparecido el horizonte colonial, hay constantes históricas de larga duración que se presentan como exigencias del presente.

Walter Mignolo prioriza la colonialidad y, desde este ángulo, critica a Derrida, Deleuze, Guatarri, entre otros, por permanecer en el logocentrismo, en el sentido de que estos filósofos continúan mirando al colonialismo como un fenómeno universal, abstracto, por lo tanto, ahistórico: siguen “‘custodiando bajo’ la tendencia universal del concepto moderno de razón”.<sup>21</sup> Evidentemente, el pensador argentino está fuera de esta tradición y se sitúa en la diferencia colonial, y este es el momento y lugar para preguntarnos: ¿cómo se relaciona la colonialidad con la modernidad del capital?, ¿cómo la diferencia colonial –al estar en el afuera del sistema que critica– puede permanecer incontaminada del afuera?

La sutura entre imperialismo y colonialismo se abre y se cierra en las actualidades de cada momento histórico; la diferencia colonial, al cerrarla, estaría corriendo el riesgo de esencializarla, en el sentido de reducirla a una ontología de la diferencia. Esto nos lleva a pensar que el planteamiento de la diferencia colonial está mediado por la tensión entre lo lógicamente dicotómico y lo históricamente actual, múltiple y diverso.

---

20. Santiago Castro Gómez, “Geografías poscoloniales y translocaciones narrativas de ‘lo latinoamericano’. Crítica al colonialismo en tiempos de globalización”, en *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, Roberto Follari y Rigoberto Lanz, comp. (Caracas: Sentido, 1998), 155.

21. Mignolo, *Historias locales/diseños globales*, 149.

Walter Mignolo caracteriza el pensamiento fronterizo por “pensar a partir de conceptos dicotómicos en lugar de ordenar el mundo en dicotomías. En otras palabras, el pensamiento fronterizo es, lógicamente, un lugar dicotómico de enunciación y se ubica históricamente, tal como ponen de manifiesto todos los ejemplos anteriores, en la frontera (interior-exterior) del sistema-mundo moderno/colonial”.<sup>22</sup> En esta afirmación se manifiesta una dualidad entre el lugar de enunciación –lógicamente dicotómico– y el lugar histórico de ubicación de la frontera –en los bordes internos-externos del mundo moderno colonial–. La tensión se expresa entre un sujeto que enuncia desde fuera del sistema que critica; y, a la vez, lo ubica en la frontera.

Al parecer, hay una escisión del sujeto que se desliza en la posición desde la que enuncia y su ubicación histórico-práctica. Se trataría de un sujeto inmanente a la filosofía de la conciencia y, al mismo tiempo, trascendente a ella, en tanto responde desde las temporalidades. Podríamos arriesgarnos a decir que es la dicotomía entre “enunciación” como atributo de la modernidad, y “visibilización” como atributo de la colonialidad. Quizá haya que ubicarse más allá y más acá del sujeto cartesiano o en lo que Deleuze llama “empirismo trascendental”,<sup>23</sup> para re-pensar los contenidos de la filosofía de la conciencia.

La tesis de que no puede haber modernidad sin colonialidad, porque esta es constitutiva de aquella, salpica a la reflexión de que no hay necesariamente una correspondencia de carácter inmanente. Nos lleva esto a plantear que podrían mantener relaciones asimétricas; por lo tanto, habría un afuera y un adentro que se implican no mutuamente sino desde sus diferencias. Diríamos entonces –retomando una metáfora de Agamben sobre la inmanencia– que modernidad y colonialidad sostienen “el afuera no exterior o el adentro no interior”,<sup>24</sup> en tanto la sutura se da a través de la diferencia no de naturaleza sino una “diferencia cultural”,<sup>25</sup> mediada por la colonialidad del poder. De esta manera, no hay influencias mutuas ni inmanencias recíprocas ni exteriori-

---

22. *Ibíd.*, 50.

23. Gilles Deleuze, citado por Giorgio Agamben, “La inmanencia absoluta”, en *Ensayos sobre biopolítica*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, comp. (Buenos Aires: Paidós, 2007), 68.

24. Agamben, “La inmanencia absoluta”, 72.

25. Diferencia cultural es, en el horizonte conceptual plantado por Homi Bhabha: “un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones *de* la cultura y *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad. La diversidad cultural es el reconocimiento de contenidos y usos ya dados”, Bhabha, *El lugar de la cultura*, 54.

dades absolutas sino articulaciones a partir de las identidades y de las diferencias históricas.

Analizarlas es enfrentar su carácter histórico y epistemológico, porque no se presentan como si fuera una ley o como regulaciones constantes. Es decir, no son construcciones de la conciencia o de la metafísica, sino “bordes” fluctuantes entre procesos económicos, políticos, ideológicos, culturales, contextualizados en espacios y tiempos determinados. En términos de Stuart Hall, es una “estructura compleja” relacionada tanto por sus diferencias como por sus similitudes: “Ello hace necesario que se exhiban los mecanismos que conectan los rasgos disímiles, ya que no hay una ‘correspondencia necesaria’ ni se puede asumir como dada la homología expresiva. También significa [...] que habría relaciones estructurales entre las partes, por ejemplo, relaciones de dominación y subordinación”.<sup>26</sup>

Captar el punto de intersección o los “efectos de sutura” entre un afuera y un adentro del imperialismo y colonialismo, del eurocentrismo, de la modernidad/colonialidad, de la clase y la raza, de lo global y lo local, en términos de su temporalidad es dejar abierta la contemporización constante de los puntos de sutura. Por esta razón, proponemos analizar el paso de un movimiento a otro como “actualizaciones” de la modernidad/colonialidad. \*

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2015

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2015

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “La inmanencia absoluta”. En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, compiladores, *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Castro Gómez, Santiago, “Geografías poscoloniales y translocaciones narrativas de ‘lo latinoamericano’”. Crítica al colonialismo en tiempos de globalización”. En Roberto Follari y Rigoberto Lanz, compiladores, *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Caracas: Sentido, 1998.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Dussel, Enrique. *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz: Plural Editores / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 1994.

---

26. Stuart Hall, citado por F. Jameson, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 99.

- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire, 1974.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- . *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Gómez Martínez, José Luis. *Más allá de la posmodernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*. Madrid: Miletto Ediciones, 1999.
- Hall, Stuart, citado por F. Jameson, en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- León Pesántez, Catalina. *El color de la razón: pensamiento crítico en las Américas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Universidad de Cuenca / Corporación Editora Nacional, 2013.
- Maldonado Torres, Nelson, “Frantz Fanon: filosofía poscontinental y cosmopolitismo descolonial”. En Oliver Kozlarek, coordinador, *De la teoría crítica a una crítica plural de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Mignolo, Walter. “Diferencia colonial y razón posoccidental”. En Santiago Castro Gómez, editor, *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, 2000.
- . *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- . “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. En Edgardo Lander, compilador, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO / UNESCO, 2003.
- Mignolo, Walter, introducción y compilación. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad de poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research* XI, No. 2, Summer/Fall, 2000. <[http://www.manuelugarte.org/modulos/biblioteca/q/quijano/quijano\\_2.html](http://www.manuelugarte.org/modulos/biblioteca/q/quijano/quijano_2.html)>.
- . “Colonialidad de poder, eurocentrismo y América Latina”. En Edgardo Lander, compilador, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO / UNESCO, 2003.
- Walsh, Catherine. “¿Son posibles una ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, *Nómadas*, No. 26 (Bogotá, 2007).

## **Encuentros críticos: una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador (a propósito del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla)\***

**RUT ROMÁN**

Universidad de las Artes, Guayaquil

### **RESUMEN**

Al cierre de la decimosegunda edición del Encuentro sobre Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla en Cuenca, Rut Román propone una reflexión sobre los falsos problemas y los desafíos reales de la crítica literaria contemporánea. Los falsos problemas son aquellos que se derivan de las reacciones extremadas entre el deslumbramiento optimista y el pánico apocalíptico por la tecnología. Los cambios que la cultura de masas y la comunicación cibernética traen al campo de la literatura y la crítica literaria giran en torno al lugar de la escritura-lectura y no en cuanto a su fondo sustancial. El verdadero desafío de la crítica literaria en el Ecuador, según la autora, es no solo incluir a escritores y críticos de las culturas ancestrales del país, sino desarrollar un aparato crítico *ad hoc* capaz de revisar y valorizar la *literaturidad* en esos textos. El crítico latinoamericanista que vive y trabaja en Latinoamérica puede observar el fenómeno literario, exento de ciertas miradas paternalistas y exotizantes del análisis cultural desde otras latitudes.

PALABRAS CLAVE: encuentros, Ecuador, Cuenca, literatura, crítica, escritura, lectura, literaturidad.

### **ABSTRACT**

At the closing of the twelfth Alfonso Carrasco Vintimilla Literary Encounter in Cuenca, Rut Román proposes a reflection on the false problems and real challenges of contemporary

---

\* Discurso de cierre del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla, organizado por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, del 20 al 24 de octubre de 2014. (N. del E.).

literary criticism. The false problems are those derived from the extreme reactions between the optimistic glare and apocalyptic panic for technology. The changes that mass culture and Cybernetics bring to the field of literature and literary criticism revolve around the place of reading-writing and not in their substantial background. The real challenge of literary criticism in Ecuador, according to the author, is not only to include writers and critics of the ancient cultures of the country, but to develop a critical ad hoc apparatus able to review and enhance the literariness in these texts. The Latin Americanist critic who lives and works in Latin America can see the literary phenomenon, exempt from certain paternalistic and exoticizing looks of cultural analysis from other latitudes.

KEYWORDS: encounters, Ecuador, Cuenca, literature, criticism, writing, reading, literariness.

AL FINALIZAR LA intensa y productiva semana que vivimos en el marco del XII Encuentro sobre Literatura en Cuenca, realizado del 20 al 24 de octubre pasado, me gustaría revisar el caudal de los regalos que Cuenca, su universidad estatal y nuestros amigos cuencanos nos han hecho. La doceava edición de este encuentro nos brindó seminarios permanentes, talleres, conferencias paralelas, homenajes a figuras relevantes de la cultura ecuatoriana, teatro, cine y paneles literarios. Empecemos por felicitar la impresionante gestión académica y logística de Jackelin Verdugo, Eugenia Washima, Fernanda Suárez y Denisse Vásquez. Ellas, junto con un equipo de estudiantes de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, enfrentaron el desafío académico, logístico y administrativo.

El éxito de un encuentro como este depende de las condiciones de su posibilidad. Por su tamaño y prisa, los congresos de gran escala casi nunca ocasionan espacios para relacionarnos, no solo como colegas sino como amigos. Otros encuentros exclusivamente académicos, al no admitir presentaciones de escritores nóveles y estudiantes graduados, reproducen el eufemismo del *encuentro* de dos mundos, en el gesto impositivo que pretende eclipsar las maneras *otras* de leer el mundo en aras de una lectura supuestamente superior por su condición de letrada, academicista. Bien sabemos que ese gesto no tiene lugar en la universidad latinoamericana del siglo XXI.

La décima segunda edición del encuentro literario en Cuenca giró y amplió su enfoque para denominarse: “Una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador”. La declaración ecuatorial del lugar de enunciación y el énfasis en la pluralidad de las literaturas visitadas habilitó un encuentro entre iguales, animado por la riqueza de nuestras diferencias. Las distintas aproximaciones críticas de los paneles y la diversidad de voces internacionales que escuchamos durante los recitales poéticos desplegaron la estela latinoamericanista de nuestras literaturas.

Ahora bien, un encuentro se valora sobre todo por sus efectos o, en este caso, su potencial de afectar a los participantes. Un encuentro, en tanto choque o afinidad de peculiaridades, provoca el acontecimiento. Acontecer en el sentido de acaecer alude a su potencialidad de afectación. En Cuenca fuimos afectados por la poesía de Fabio Morábito (Egipto, 1955); de Aurea María Sotomayor (Puerto Rico, 1951); por la agudeza de la escucha de Gina Saraceni (Venezuela, 1966); por la emblemática modestia de Alejandro Moreano (Ecuador, 1944) y su entrañable amistad cómplice con Alicia Ortega Caicedo (Ecuador, 1964), quien recopiló los escritos de Alejandro para entregarnos su legado. Hemos sido afectados por la generosidad y entrega del maestro Julio Ramos (Puerto Rico, 1957), quien madrugó todos los días para ofrecernos el seminario “El giro narcográfico. Literatura y droga”, una postura desobediente frente a cuerpo, sociedad, substancia, desmesura, pulsión y norma; complejizando así nuestro horizonte de lectura, porque el lector que juzga no analiza, no aprende, no crece. Gina y Fabio llevaron su poesía a escuelas y colegios de la ciudad, encontrando interlocutores en los jóvenes de Cuenca. Así, el encuentro literario Carrasco Vintimilla salió del aula magna y su resonancia afectó a la ciudad que, desde ya, espera su próxima edición.

Al cabo de uno de los paneles, unas estudiantes de la carrera de Letras me pidieron un rasgo que definiera la literatura latinoamericana. Son tantas y tan sesudas las respuestas que debería dar, pero así tomada de imprevisto les dije que por ahora lo que define nuestra relación con la palabra son los cruces y encuentros como este en donde sentimos presencias y ausencias (volveré sobre este vacío más adelante). El encuentro de distintas aproximaciones a la palabra, el cruce de perspectivas críticas provoca resonancias enriquecedoras. Las yuxtaposiciones resaltan singularidades sobre un territorio vecinado por lengua, historia y geografía. Las demandas de esencialidad y diferenciación se desvanecen frente a propuestas como la de Enrique Fofanni, quien emparentó la empresa de justicia poética de Juan Gelman con la de Jaime Luis Huenún, escritor mapuche huilliche chileno. A este terreno común podríamos sumar otras voces poéticas que trabajaron en el dolor y embellecieron la pasión del abatido. Siguiendo el mismo gesto de cruces y encuentros se ubica el estudio crítico de Vicente Robalino, quien hermanó el desconcierto ontológico de Alejandra Pizarnik con el de César Dávila.

Especial mención debe hacerse a la línea de edición que este encuentro inauguró con títulos como *Pensamiento crítico-literario: la literatura como matriz de cultura*, de Alejandro Moreano; *Ciudad toda y ciudad ausente, recorridos imaginarios. Territorios y escrituras en la obra lírica de Sara Vanégas*, de Manuel Villavicencio; *Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del noví-*

*simo cine latinoamericano*, de Galo Torres; *Develando rostros: indias y cholos en la narrativa de José María Arguedas y Jorge Icaza*, de Gloria Riera; *Trastienda. Homosexualidad, ciudad y muerte: el personaje homosexual en el cuento ecuatoriano del siglo XX*, de Mariagusta Correa, y otros títulos de creación. Además se nos obsequió las *Memorias del encuentro pasado* (2011) y la promesa, que justificadamente aceptamos, de las próximas memorias de este encuentro.

La Universidad de Cuenca inició su tradición como centro de acogida de poetas narradores y críticos en 1978, cuando Alfonso Carrasco Vintimilla inauguró la tradición que sus colegas y continuadores de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación heredaron, adaptándola a las cambiantes condiciones de la vida cultural. En esa reunión fundante de hace 36 años, entre el 6 y el 11 de noviembre de 1978, resonaron las voces críticas de Antonio Sacoto, Alfonso Carrasco Vintimilla, Diego Araujo, Ángel Felicísimo Rojas, Manuel Corrales, Laura Hidalgo, Jorge Dávila, Arturo Montesinos y muchos otros. No sigamos repitiendo esa queja desalentadora de que el Ecuador no tiene crítica literaria, esa muestra fundante es suficiente para negarla. Treinta y seis años más tarde estamos aquí tramando proyectos editoriales, campañas de lectura, propuestas críticas con amigos y cómplices como Manuel Villavicencio, Alejandro Moreano, Jackelin Verdugo, Raúl Serrano Sánchez, Alicia Ortega Caicedo, Santiago Cevallos, María Augusta Vintimilla, Guillermo Carrasco, Fernando Balseca, Cristina Burneo, Marcelo Báez, Gloria Riera, Vicente Robalino, Gladys Valencia, María Auxiliadora Balladares, Esteban Ponce, Solange Rodríguez, Cristóbal Zapata, Iván Petroff, Pablo Martínez, Álvaro Alemán, Galo Torres, Marta Cecilia Rodríguez y muchos otros. Debo señalar que solo menciono a los que acudieron a esta convocatoria y a los que yo pude escuchar. Así que la crítica literaria en el Ecuador goza de buena salud: crece y se expande en la buena compañía de críticos venezolanos, argentinos, mexicanos, puertorriqueños como Gina Saraceni, Enrique Fofanni, Celina Manzoni, Fabio Morábito, Aurea María Sotomayor, Julio Ramos y Ana Porrúa, los amigos latinoamericanos que nos visitaron en esta ocasión.

## FALSOS PROBLEMAS Y DESAFÍOS REALES

Conversando con un joven autor, deslumbrado por la inmediatez y expansión de sus lectores en red, le decía que no siempre un *click* mediático significa un lector ni, lo que es más, un interlocutor. Es importante e interesante la

democratización editorial de aplicaciones en línea por las que el escritor diseña, produce y sube su obra para ser leído sin intermediación editorial o crítica. Su obra sale o se “cuelga” sin correctores de estilo, sin el aparato editorial que administraba los intereses del autor, en ocasiones sin demasiada transparencia, obviando reportes de venta y compensación por derechos de autor. El mercado librero siempre ha mutado y no debemos angustiarnos, como toda generación de abuelitos, porque “las cosas ya no son lo que eran”. El mundo literario no se va a acabar porque el libro en respaldo papel sea pronto una antigualla o porque la gente lea en una pantalla cada vez más chica, hecho que, de paso, preserva a millones de árboles. Ante los alarmistas yo sugiero que vean a su alrededor: esta generación lee y escribe más que ninguna otra, son consumidores insaciables de comunicación. Están continuamente *texteando*, *twiteando*, *blogueando* y, así mismo, leyendo frenéticamente lo que hacen y dejan de hacer los propios y extraños. En el contexto de la cultura de masas, la escritura –literaria o no– depuso su ropaje elitista para ingresar en esos canales. Así también debemos considerar que la crítica literaria debe migrar<sup>1</sup> al circuito virtual. Debo admitir mi ambivalencia frente a este prospecto, aún me debato entre la curiosidad y la reticencia. La red habilita una participación horizontal que diluye la autoridad académica y disuelve jerarquías. Así también, una vez dentro de los canales virtuales, su inmediatez *enreda* a sus participantes en la vehemencia política y estética (categorías que jamás se divorciaron, a pesar de las malas lenguas) de lo inmediato. Este es el origen de mi reticencia, porque disfruto de la morosidad de nuestro oficio reflexivo. Aparentemente, la vocación política de nuestras literaturas se ha perdido, aunque los problemas subsisten; las respuestas son otras. A finales del XX los estudios culturales aparecen como colofón a los movimientos sociales y proponen lecturas nuevas que desestabilizan las categorías excluyentes de la modernidad. Para entonces, el discurso de la crítica literaria se había vuelto jeroglífico para el gran público. El debate se ha mudado a los *chat rooms* y *blogs* que horizontalizan la opinión. La hegemonía del ciberespacio es innegable, a pesar de posiciones u opiniones –la mía incluida– sobre la avalancha de tontería y capricho que circula en la misma red junto con historia, filosofía, literatura y su crítica. La invitación a ingresar en el circuito de opinión cibernética está ahí. Reconozcamos que los que aún atesoramos nuestros libros quizá nos aferramos

---

1. Ver Beatriz Sarlo, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *América Latina, giro óptico*, Ignacio Sánchez Prado, comp. (Puebla: Universidad de las Américas, 2006).

a una relación con el objeto portador de palabra que está a punto de desaparecer. Admitamos que nuestro oficio siempre fue un ejercicio lujoso, como lo anota Beatriz Sarlo: “el desciframiento de una superficie escrita exige una atención intensa y concentrada durante un lapso relativamente largo de tiempo [...]. Somos expertos en lectura profunda que, paradójicamente, reconocen la futilidad de una pretensión metafísica de profundidad”.<sup>2</sup> Esta práctica, que en menor medida compartíamos con los lectores, ese terreno común se erosiona si no tranzamos con los tiempos para zanjar esa brecha.

Sin embargo, la disyuntiva no es el respaldo papel o la virtualidad del ciberespacio; el ensayo académico o el *blog*; la discrepancia que está sobre la mesa se encuentra entre aquello que yo sigo buscando y reconozco como “literaturidad” o valor estético y el valor cultural que los estudios culturales le otorgan a todo intento de inscripción escritural. Si bien todo texto es un producto sociocultural y como tal puede ser analizado, en el caso del texto literario hay un remanente al final de ese análisis, si quieren, algo así como el *pequeño objeto a* del que habla Lacan y que lo vuelve diferente e irrepetible. Escuchemos nuevamente a Sarlo:

No se trata de una esencia inexpresable, sino de una resistencia, la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo. Parfrasearlo de otro modo: los hombres y las mujeres son iguales; los textos no lo son. La igualdad de las personas es un presupuesto necesario (es la base conceptual del liberalismo democrático). La igualdad de los textos equivale a la supresión de las cualidades que hacen que sean valiosos.<sup>3</sup>

Ese remanente distintivo es el valor estético por el que nos sentimos atraídos y es ese pequeño objeto *a* por el que estudiamos literatura y nos encontramos en ocasiones como esta para reflexionar sobre la manera en que nos afectan su densidad simbólica, su resonancia sonora. No sé si esto aún se pueda decir abiertamente, a riesgo de sonar pedante o, todavía peor, esteticista.

## LA DISCUSIÓN DE VALORES Y EL CANON

La especificidad del oficio de la crítica literaria no debería desaparecer digerida en el flujo de lo cultural o en la vehemencia y novedad de la red. El

---

2. Sarlo, 116.

3. *Ibíd.*, 119.

desafío es imaginar nuevos modos de considerar los valores estéticos, la “literaridad”. Nuevos modos que, aunque parezca contradictorio, sean a la vez pluralistas, relativistas, esteticistas y/o convencionalistas. El desafío es salir airosos de los enfrentamientos entre estética-ideología y fundamentalismo-libertades.

El relativismo de los estudios culturales demanda que las culturas –y sus literaturas– se aprehendan al interior de sus dinámicas sociales, su historia y sus espacios. Sin embargo, encuentros como el Carrasco Vintimilla en Cuenca hacen que las barreras se levanten y que las literaturas entren en contacto entre sí, de una manera distinta a la del contacto virtual globalizante y distante a la creación de literaturas estanco.

Walter Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, propuso desarrollar un nuevo *sensorium* para aprehender los objetos culturales de producción masiva. En ese momento, los nuevos usos del arte y la cultura acusaban de aristocratizante la posición de quienes veían la cultura de masas como degradación de la cultura y una supresión de la individualidad. Siguiendo la pauta de Benjamin, hemos de proseguir en el continuo desarrollo de nuevos *sensoriums*. Además del respaldo y el formato en el que comunicamos nuestras lecturas y escrituras, como latinoamericanos nos vemos enriquecidos por perspectivas, a veces encontradas, entre los estudios culturales y los estudios literarios. Estos desencuentros o desavenencias, si son honestas y enriquecedoras, avivarán el debate sobre qué letras enseñar y cómo enseñarlas. Los estudios culturales vinieron a cuestionar lo políticamente dudoso de la práctica autoritaria del canon. Me parece que no se trata de descalabrar el canon, sino descalabrar las lecturas excluyentes, irreflexivas que citan autoridades, repiten valoraciones y perpetúan prestigios incuestionados.

Admitamos, junto con Beatriz Sarlo, que medramos entre los escombros de la torre de marfil que derruyó Foucault, quien decía que “donde hay discurso, hay poder”. Ella cree que las consecuencias fueron extremadas. La sociología francesa posterior dice: “donde hay discurso, hay lucha por la legitimación en el campo intelectual”. Será Michael de Certeau quien proponga que son “los subordinados quienes inventan estrategias de lectura que implican respuestas activas a los textos, respuestas que pueden contradecir lo que los textos significaban para otros lectores o para sus autores”.<sup>4</sup>

Por otro lado, invitaciones como la de este encuentro proponen reflexionar sobre la(s) literatura(s) desde el Ecuador cuando aún no hemos sido capaces de

---

4. *Ibíd.*, 123.

convocar a nuestros literatos aborígenes a sumarse a la conversación. Ojalá este sea un motivo de celebración y bienvenida en nuestra próxima cita. Encuentros como este nos sirven para reclamar nuestro derecho mestizo a la herencia ancestral. Hay que insistir en la convocatoria, abrir diálogos con otros objetos culturales, proponer nuevas e irreverentes lecturas. Nuestra mirada debe cambiar, nuestros aparatos críticos deben ampliarse a medida que los textos se mueven de sus épocas, categorías y lecturas originales y se encuentran habitando nuevos paisajes simbólicos.

Yo aún soy de la opinión –a riesgo de levantar polémica– que el valor estético es lo que diferencia al objeto cultural de la literatura. Por supuesto, debemos revisar a qué nos referimos con la especificidad de “valor estético”. Sin esa especificidad se pierde una diferencia que es fundamental conservar porque arte y cultura no son sinónimos. La paradoja es que los estudios culturales que se erigen como un discurso ultrarrelativista evitan el arte (o valor estético) temiendo ser elitistas, canónicos o conservadores si se acercan al territorio del arte. Como críticos literarios ecuatorianos, nuestro propósito debe ser desarrollar un aparato crítico *ad hoc* que perciba el murmullo oral de nuestras literaturas, sus resonancias y sonoridades, sus búsquedas específicas por hallar belleza en su trabajo con la lengua. Estoy pensando en las textualidades producidas en algunas provincias del Ecuador y su vecindad con la oraliteratura.

Como académicos latinoamericanos que vivimos y estudiamos en Latinoamérica estamos exentos de esa especie de culpa innombrada de nuestros colegas europeos y norteamericanos que se acercan con cierto paternalismo, propio del análisis cultural, a nuestras literaturas. A pesar de la buena intención de algunos, esa posición hace suponer que hay una predisposición, cuando no un prejuicio. Como si las literaturas de la tradición occidental produjeran arte y los empeños escriturales de la periferia resultaran en objetos culturales.

Finalmente, en invitaciones como esta seguiremos reflexionando sobre la pluralidad de nuestras literaturas, considerando que esa pluralidad se resguarda en la apertura y renovación de nuestras miradas críticas que posibilitan los diálogos entre textos, culturas y diferencias. Quiero cerrar estas palabras agradeciendo nuevamente a los amigos de la Universidad de Cuenca por su amigable hospitalidad, por esta ocasión que prueba, una vez más, que cien amigos en Facebook no equiparan al encuentro real, a la filiación y a la empatía generadas en situaciones culturales como esta. Espero ver a los amigos de siempre y a los que nunca vinieron en la siguiente edición de esta, nuestra cita cuencana. \*

Fecha de recepción: 20 de enero de 2015  
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2015

## ***Los que se van: texto de vanguardia***

**FACUNDO GÓMEZ**

Universidad de Buenos Aires

### **RESUMEN**

La literatura ecuatoriana de la década de 1930 ha sido leída repetidas veces a través de una dicotomía estricta que separa tajantemente las obras de vanguardia y las asociadas al realismo social. Sobre la oposición entre las retóricas de Pablo Palacio y Jorge Icaza, la crítica ha colocado las obras del período en un esquema maniqueo que impide la consideración y el estudio inmanente de ciertos textos con rasgos heterogéneos, como el volumen de cuentos *Los que se van*, escrito por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara en 1930. Aunque leído como hito de la literatura de alegato social, el texto combina motivaciones y recursos de las dos inflexiones mencionadas. El análisis de sus procedimientos estéticos, tales como el montaje, la elipsis y el particular uso del lenguaje acercan al texto a la tentativa de un sector de la vanguardia latinoamericana que combinó la experimentación de las formas literarias con una elocuente intención de representación y denuncia.

**PALABRAS CLAVE:** Ecuador, crítica, cuento, vanguardia, realismo, generación, literatura.

### **ABSTRACT**

Ecuadorian literature of the 1930s has been read repeatedly through a strict dichotomy that adamantly separates avant-garde works and those associated with social realism. On the opposition between the rhetoric of Pablo Palacio and Jorge Icaza, criticism has placed the works of the period in a Manichean scheme that precludes consideration and the immanent study of certain texts with heterogeneous features, such as volume stories *Los que se van* written by Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert and Joaquín Gallegos Lara in 1930. Although read as landmark in the literature of social argument, the text combines the motivations and resources of the two inflexions mentioned. The analysis of their aesthetic procedures, such as assembly, ellipsis and the particular use of language bring the text closer to the attempt of a sector of Latin American art that combined the experimentation of literary forms with an eloquent intention of representation and complaint.

**KEYWORDS:** Ecuador, criticism, story, avant-garde, realism, generation, literature.

CADA RELECTURA DE la tradición literaria implica un reconocimiento a su capacidad de interpelación, una discusión con los textos que la conforman y organizan y finalmente, una reinención de lo dado, en la que el discurso propio pasa a formar parte del objeto que estudia, marcándolo con las voces y los debates que subyacen a su intervención. A estos desafíos generales se le suman con frecuencia otros, relacionados con problemáticas particulares, como el valor y la trascendencia del texto, las lecturas que hicieron los autores sobre las obras, la producción que dialogó con ellas posteriormente y la actualización disciplinar de la crítica especializada.

No de otro modo el crítico entiende la aventura de revisar desde la contemporaneidad un texto considerado “clásico” de una literatura nacional. Tal es el caso del presente ensayo, centrado en el célebre volumen de cuentos *Los que se van. Historias del cholo i del montuvio*, publicado en Ecuador en 1930 y firmado por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara.<sup>1</sup> El texto, considerado hito de la literatura de alegato social y referente indiscutido de la tradición realista ecuatoriana, presenta, sin embargo, una serie de particularidades estéticas que impiden su rápido etiquetamiento e inserción en un esquema interpretativo dicotómico. Más bien, el análisis de sus principales recursos narrativos abre las lecturas del hito nacional a las más amplias problemáticas de la vanguardia latinoamericana, que por esa misma época oscilaba entre la experimentación estética y el afán militante, y lo liberan de las lecturas que lo condenan por elemental o ingenuo, o lo celebran por representativo e integrador. *Los que se van* no es una cosa ni la otra; o mejor dicho, es todo eso junto: una obra heterogénea que conjuga desde su propia textualidad una necesidad de denuncia con una notable ruptura estética.

## VALENCIA, ROBLES Y LA TENTACIÓN DICOTÓMICA

Para recuperar las principales lecturas de *Los que se van*, es necesario señalar la centralidad que las obras de la década de 1930 tienen aún para la

---

1. Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, *Los que se van*, en *Narradores ecuatorianos del 30*, prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y cronología de Pedro Jorge Vera (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), 1-84.

historia de la literatura ecuatoriana. En ese sentido, la intervención de Leonardo Valencia, a través de las opiniones expresadas en su ensayo “El síndrome de Falcón”,<sup>2</sup> es índice de cierto estado de la cuestión. En este texto, el escritor ecuatoriano reflexiona sobre la dificultad de sus compatriotas escritores para liberarse de un imperativo ético que los obliga a representar la realidad nacional en desmedro de la exploración formal y la autonomía de la obra. Valencia ilustra esta situación con la imagen de Juan Falcón Sandoval, el responsable de llevar sobre sus espaldas a Joaquín Gallegos Lara, autor de *Los que se van*, militante de izquierda y propagandista del realismo social, quien poseía una discapacidad motriz que le impedía trasladarse por sus propios medios. Inspirado en esa figura, que ve representada en la película *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Camilo Luzuriaga, Valencia denomina como “síndrome de Falcón” al mal que aqueja a la narrativa de su país. Deudor del determinismo marxista que considera al arte un reflejo, el compromiso sartreano y la responsabilidad orgánica gramsciana, este “síndrome” explica por qué las obras ecuatorianas no han estado a la altura de las búsquedas expresivas de la gran literatura del continente: mientras que esta última se ha ido liberando de la pulsión mimética gracias a una gradual conquista de la tradición universal, la ecuatoriana quedó encerrada en un reducido abanico de posibilidades estéticas, condicionada por la necesidad de ser vocera de la nación y fiscal de sus injusticias.

El ensayo de Valencia se erige como un juicio a la tradición realista, responsable de que el “síndrome de Falcón”, lejos de ser superado, se haya convertido en la principal motivación y justificación de la praxis literaria del país. Valencia condensa en la escritura y las opiniones de Jorge Icaza la cifra de la oclusión estética, mientras que señala a la obra de Pablo Palacio como la necesaria modernización de la literatura ecuatoriana, que no ha sido valorada en su medida por los críticos y lectores. Valencia completa de este modo una tajante dicotomía de autores, estableciendo “el contrapunto marcado históricamente entre Icaza y Pablo Palacio, a mi modo de ver, los polos e íconos definitivos de la narrativa ecuatoriana”.<sup>3</sup> Estas dos instancias irreconciliables pueden ser reformuladas como el realismo y la vanguardia, la tradición y la ruptura, la cerrazón y la apertura.

Esta categórica división entre retóricas no es un caso extraño en la historiografía crítica ecuatoriana, sino un episodio más de una larga serie de operacio-

---

2. Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, en *El síndrome de Falcón* (Quito: Paradiso, 2008), 165-190.

3. *Ibíd.*, 168.

nes que empiezan a desarrollarse en sincronía con las mismas obras a través de las polémicas e intervenciones de sus protagonistas. En este sentido, el trabajo de Humberto E. Robles sobre el desarrollo de la experiencia vanguardista en Ecuador<sup>4</sup> es otra obra clave para entender por qué ciertos textos como *Los que se van* han sido leídos solo como meros fundadores de una corriente estética.

El eje de la investigación de Robles es expresado de la siguiente forma: “Nuestro propósito es, en síntesis, llegar a un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de corrientes literarias innovadoras y el consiguiente emerger de una corriente de alegato social en literatura”.<sup>5</sup> De esta forma, la dicotomía se empieza a construir desde el principio de la pesquisa: hay dos literaturas, una descartada aunque innovadora y otra triunfante pero de mero alegato social, que en algún momento se percibieron con desafíos comunes. La tesis principal de Robles es que, luego de un fértil momento de convivencia y diálogo en el que las distintas propuestas estéticas compartían inquietudes, medios y objetivos, el sector más comprometido políticamente logró imponer su propio programa estético, desplazando a la vanguardia de la tradición nacional por ser tributaria de vanas afectaciones burguesas. En contraposición, la literatura realista se mostraba según sus cultores y propagandistas como un medio capaz de denunciar a través de la ficción las desigualdades y el sometimiento de las masas ecuatorianas, así como también expresar el compromiso de los escritores por cambiar la realidad en la que estaban insertos. La historización que hace Robles del proceso de la vanguardia en Ecuador refuerza su posición: a la etapa 1918-1924 la llama “presencia y recepción polémica”; a 1925-1929, “descrédito y desplazamiento”; finalmente, el período 1930-1934 es llamado “rezagó y descarte”. La conformación de la serie expresa un sentido teleológico, sostenido por un desarrollo histórico en el que una corriente aplastó a la otra, clausurando un rico proceso en marcha. Más allá del innegable valor tanto de su reflexión crítica como de su ardua búsqueda documental, que rescata inhallables textos de diarios y revistas de los años 1920-1930 de Ecuador, Robles establece un sistema de referencias que se complementa con la posición de Valencia y le brinda un sólido anclaje argumental a su “síndrome de Falcón”: la crítica ecuatoriana desterró los ensayos vanguardistas de su historia literaria a causa de una ideología política que hegemonizó la vida cultural hasta

4. Humberto E. Robles, comp., *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006).

5. *Ibid.*, 14.

fines del siglo XX, tornando imposible una lectura inmanente de los textos, juzgados siempre en función de su capacidad de representación, denuncia o legitimación del autor en el campo intelectual, tal como afirma Robles.<sup>6</sup> En ambos trabajos, la idea de una oportunidad perdida y un sojuzgamiento nunca revisado atraviesa y motiva los enunciados.<sup>7</sup>

Esta oposición entre retóricas aparentemente opuestas ha sido afortunadamente puesta en duda en las últimas décadas por parte de la crítica.<sup>8</sup> Testimonio de este intento fue el Congreso Internacional “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas”, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, hacia 2006. En el evento, un grupo de destacados especialistas desplegó una profunda reflexión en favor de una interpretación menos maniqueísta de los principales autores de la década de 1930 y sus obras.<sup>9</sup> Lejos de contraponerlos y separarlos por distancias insalvables, el Congreso se esforzó en resaltar las búsquedas e inquietudes en común de ambos escritores, evitando la condena y el entronizamiento de uno o del otro, tal como explica Ortega Caicedo: “[...] Lo que impulsó el congreso y este esfuerzo editorial colectivo es trascender una discusión que, lamentablemente, se ha visto acorralada en la necesidad de elegir a uno de los dos escritores como el fundador de lo que hoy se considera la moderna literatura ecuatoriana”.<sup>10</sup> En vez de pensar a Icaza y Palacio en términos de polos e íconos, lo que se buscó fue la inclusión

- 
6. Robles llega a afirmar que la polémica contra la vanguardia en realidad ocultaba una mera pelea por la inclusión y el control del campo intelectual ecuatoriano: “De por medio estaba, *en apariencia*, el centro y la función de la literatura en la sociedad al igual que la ruta que debían seguir las letras. *En el fondo*, sin embargo, lo que más bien se disputaba era el poder [cursivas nuestras]”. *Ibíd.*, 44.
  7. Otro punto en común entre los análisis de Valencia y Robles es la valoración afirmativa que los dos hacen de la obra de José de la Cuadra, que es considerada una escritura compleja y modernizada, en contraposición a las elaboraciones de sus contemporáneos. Véase Robles, comp., *La noción de vanguardia en el Ecuador...*, 21 y Valencia, “Hay un escritor escondido en la acuarela”, en *El síndrome de Falcón*, 202-209.
  8. De la misma manera, Robles ha matizado las tesis de *La noción...* con interesantes ensayos que recuperan los aspectos más complejos e innovadores de los escritores de 1930. Véase “‘Honorarios’ (adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera Malta”, *Kipus: revista andina de letras*, No. 25 (I semestre de 2009): 113-135; “Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y la práctica narrativa”, *Guaraguao*, año 14, No. 33 (2010): 17-30.
  9. Los trabajos más significativos fueron publicados en la revista *Guaraguao*, año 14, No. 33 (2010).
  10. Alicia Ortega Caicedo, “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas”, *Guaraguao*, año 14, No. 33 (2010): 8.

de ambos en el fenómeno continental de la vanguardia, el marco general sobre el cual cada uno produjo, desde distintas estrategias y hacia diferentes objetivos, obras originales con vocación de ruptura y de experimentación.

Esta necesaria revisión de la crítica ecuatoriana sugiere la construcción de una perspectiva más abarcadora que pueda integrar en un mismo horizonte de lectura distintos tipos de géneros, textos y exploraciones literarias. Y así como el desmonte de la dicotomía Palacio-Icaza se torna un supuesto crítico indispensable, lo mismo ocurre con el par vanguardia-realismo o autonomía-denuncia, si pensamos en la producción ecuatoriana de fines de 1920 y principios de 1930. Todos estos términos pueden mantener sus rasgos descriptivos a condición de que se articulen en una concepción mucho más compleja y dinámica, que resalte el principal vínculo que une tan disímiles obras. Desde las versos surrealistas de Carrera Andrade a los encendidos artículos de Gallegos Lara, lo que motiva tanto a la polémica como a la exploración es la conciencia de toda una generación sobre la urgencia de construir un arte nacional que se adecue a la modernización del país y participe desde la ficción, la lírica o la propaganda a la reedificación de una sociedad que se estaba transformando violentamente.<sup>11</sup>

Este horizonte común puede ser rigurosamente reconstruido a partir del análisis y la comparación de los textos literarios producidos en la época, que demuestran de una forma menos tendenciosa el tipo de tentativa que los escritores estaban ensayando, más allá de sus declaraciones programáticas o estrategias de poder. No obstante, existe una obra en particular cuyo eje está puesto en reflejar cómo todo un colectivo de artistas intenta formar desde insistentes tanteos la edificación del nuevo arte ecuatoriano. El libro en cuestión es *Doce Siluetas*,<sup>12</sup> escrito por José de la Cuadra, autor de célebres relatos de la literatura

---

11. Un acotado resumen de los principales elementos económicos, sociales y políticos que hacen al convulso contexto de producción 1920-1930 no puede dejar de enumerar: el creciente deterioro del modelo y el Estado liberal ecuatoriano constituido a fines del siglo XIX con base en la producción de materias primas; las promesas incumplidas de la esperanzadora Revolución juliana de 1925; un sistema social regido aún en gran medida por la mentalidad colonial y conservadora; la organización de los sectores trabajadores en partidos y sindicatos, junto a la consiguiente escalada represiva por parte del Ejército y la Policía, que tendrá su hito en la masacre de obreros de 1922 en Guayaquil; la brutal crisis económica producto de la especulación financiera y la caída en la exportación del cacao; los nuevos y urgentes problemas sanitarios de la ciudad de Guayaquil, como la peste bubónica y los nuevos asentamientos precarios. Para más información, véase Alfredo Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador* (Quito: Editorial Colón, 1962).

12. José de la Cuadra, *Doce siluetas* (Quito: Editorial América, 1934).

ecuatoriana como *Los Sangurimas* o “La Tigra” y el narrador más reconocido por Robles y Valencia, quien reúne en este texto reseñas bibliográficas y comentarios teóricos sobre quienes considera los mayores representantes de la cultura contemporánea. Sus reflexiones son por demás interesantes, ya que la llamada literatura de “alegato social” no es colocada como un programa definitivo ni como la estética dominante. Más bien, De la Cuadra discute la realización estética de obras con tintes naturalistas, como las de Jorge Icaza, y también la productividad política de textos surgidos a partir de un posible realismo socialista, como el que desde sus intervenciones en periódicos y publicaciones realiza Joaquín Gallegos Lara. De la Cuadra boga por la creación de procedimientos que eviten tanto el esquematismo y la truculencia como la fallida intención de fotografiar las clases populares con imparcial veracidad. No establece un programa estético coherente y cohesionado, sino que tiende a percibir las distintas búsquedas expresivas de su generación como una serie de tanteos y ensayos.

Como señala también en textos como *El montuvio ecuatoriano*,<sup>13</sup> De la Cuadra considera a la narrativa ecuatoriana como un proceso en gestación en el que todavía se están probando las resoluciones posibles para construir un arte y una cultura nacional propia. Por eso resalta la diversidad de modalidades y orientaciones que intelectuales y artistas adoptan para lograr este objetivo: “Reina un desconcierto cuyo índice se muestra en el serapionismo ambiente. Salvo excepciones de corto número –grupos tácitos más que organizados– los escritores tocan cada uno su tambor”.<sup>14</sup> La individualidad se impone al gregarismo y la incertidumbre a la seguridad programática. Así, carente de una instancia orgánica o un programa estético estricto, la tarea suma al matiz utópico el colectivo: desde la inclusión en sus planteos de jóvenes músicos y escultores, cuyas trayectorias se consideran promesas, hasta la idea de un “Arte ecuatoriano del futuro inmediato”, como se titula un ensayo de De la Cuadra de 1933,<sup>15</sup> todas sus reflexiones señalan una profunda conciencia generacional, centrada en la necesidad de formular un arte nacional adecuado a la instancia de modernización económica, demográfica y cultural de la sociedad ecuatoriana de la década de 1930.

Una voz más alejada de los círculos que defendieron el realismo como estética, pero que comparte con De la Cuadra la misma inquietud, es la del

13. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano* (Buenos Aires: Ediciones Imán, 1937).

14. *Ibid.*, 32.

15. José de la Cuadra, “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”, *Kipus: revista andina de letras*, No. 16 (II semestre de 2003): 55-62.

poeta Jorge Carrera Andrade, quien en una transmisión radial de 1932 también enfatiza la conciencia que la generación ecuatoriana de 1930 tenía de sí misma y sus responsabilidades históricas: “Nuestra generación tiene así una misión heroica que cumplir. Misión de propaganda civilizadora y de preparación paciente y abnegada. Nuestro campo de acción está entre los más jóvenes y los más puros”.<sup>16</sup> Su testimonio es de suma pertinencia, ya que Carrera Andrade produce una poesía que mucho le debe al surrealismo vanguardista. Aun así, defiende tanto el valor de las innovaciones formales como la asunción de la responsabilidad ciudadana generacional, sin que un elemento niegue al otro.

Habiendo discutido el enfoque dicotómico y establecido el horizonte común de las búsquedas de la literatura ecuatoriana de 1930, creemos necesario extender el proceso de revisión crítica que el Congreso de 2006 desarrolló sobre las obras de Icaza y Palacio hacia un texto que fue unilateralmente sindicado como iniciador de una corriente de denuncia social, pero que porta en su superficie textual una notable heterogeneidad de operaciones y procedimientos. Confirmando los límites de las lecturas maniqueas, el volumen de cuentos *Los que se van. Cuentos del Cholo i del montuvio* expresa desde su título una notable conjunción de afán representativo y provocación lingüística, elementos paradigmáticos de una época de la historia ecuatoriana y latinoamericana donde la utopía estética y la política se hallaban tensadas indisolublemente.

### LOS QUE SE VAN: UN HITO APLASTADO

Una primera dificultad que surge al leer las interpretaciones de *Los que se van* es que a menudo la crítica ha encontrado en las consideraciones de los propios autores la clave ética y estética para su análisis, cayendo fatalmente en una perspectiva que jerarquiza el texto por su valor de denuncia e intervención.

Denuncia por lo que relataba, intervención por cómo lo hacía. Un lenguaje crudo para relatar una realidad cruda fue el eje que atravesó las lecturas del volumen de cuentos, una operación bien articulada con los presupuestos del Grupo de Guayaquil, el colectivo de narradores conformado por los tres escritores de *Los que se van* más Alfredo Diezcanseco y José de la Cuadra, que militaba por un tipo de literatura que se hiciera cargo de la representación de las masas

---

16. Jorge Carrera Andrade, “El destino de nuestra generación”, en *La noción de vanguardia en el Ecuador...*, 152.

explotadas del Ecuador. Este último fue quien enunció con mayor elocuencia la orientación general del grupo, al reflexionar en un texto de 1934 sobre la necesidad de adecuar la forma al referente: “Es imprescindible que esta realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión... Solo así la literatura será un arma terrible... la realidad y nada más que la realidad, es suficiente. Hasta es, con frecuencia, más que suficiente”.<sup>17</sup> El valor de la denuncia depende así de que la injusticia social sea relatada sin alambicamientos ni exageraciones. Los hechos mismos bien valen como denuncia, por lo que solo hay que relatarlos con fidelidad. Junto a esta profesión de fe verista, De la Cuadra señala que uno de los principales rasgos de los escritores de *Los que se van* es su experiencia de vida. En sus biografías, la renuncia al ámbito intelectual y el contacto directo con las masas que representan, los dotan del conocimiento necesario para retratar a cholos y montuvios con fidelidad documental. Como ejemplo, valga esta afirmación sostenida sobre la vida de Gallegos Lara: “Espiritualmente, estaba abajo [...]. Cerca de las gentes humildes, de las cosas humildes [...]. Vivió en el monte la plenitud campesina. Iba a caballo por las sabanas. Iba en canoa por los tembladerales y por los esteros”.<sup>18</sup> La experiencia convalida la verdad de la denuncia y la denuncia sostiene el valor del relato. El carácter antiintelectualista de las observaciones evidencia la concepción de una literatura de intervención, bien articulada con la vida social.

Pero no fueron solo los escritores quienes concibieron así su obra, y he aquí el mayor problema de las lecturas acerca de *Los que se van*: también la crítica apeló a estos planteos para leer los textos, replicando sin rigor ni distanciamiento los pareceres de los autores. En un principio, la operación puede estar justificada por la necesidad de construir una tradición nacional que no lograba erigir un eje para su sistema. Claro está que la decisión de instalar a *Los que se van* como hito central de la literatura ecuatoriana moderna es arbitraria, pero toda construcción de una historia literaria lo es, sobre todo en sus instancias fundacionales. En este caso, Benjamín Carrión, defensor de la idea de la novela como representación del espíritu nacional y el principal artífice del canon literario del país, ubica en la publicación de *Los que se van* el inicio de una narrativa ecuatoriana con un nivel aceptable de realización estética y con una inigualable osadía moral, dada a través del uso de un lenguaje vulgar y popular. Carrión considera al texto como una partición de aguas, el inicio

---

17. De la Cuadra, *Doce siluetas*, 36.

18. *Ibíd.*, 47.

del “nuevo relato ecuatoriano”, y, a pesar de que el título en cuestión es un volumen de cuentos, afirma: “Volvamos a la tierra nuestra, año 1930. La gran noticia: nace la novela nacional ecuatoriana”.<sup>19</sup>

*Los que se van* representa la irrupción del realismo y la tarea finalmente asumida por parte de los escritores de representar fielmente y criticar con agudeza el medio social injusto del país. Su carácter fundacional, por lo tanto, está dado por su valor literario referencial y potencial social crítico. Las interpretaciones posteriores seguirán esta misma línea: el mismo parecer, el enaltecimiento de la operación lingüística, estructura la posición de Ángel F. Rojas, quien pondera a *Los que se van* por un valor militante de denuncia que escandaliza a los círculos culturales nacionales.<sup>20</sup> A su vez, Agustín Cueva sostiene que el mayor mérito del libro es mostrar a los cholos y montuvios<sup>21</sup> de una forma directa y señala a *Los que se van* como obra “inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano”.<sup>22</sup> Décadas más tarde, en el mismo sentido, Miguel Donoso Pareja ha sabido expresar: “Los tres de *Los que se van* descolonizaban la lengua, la liberaban, y liberaban también el tratamiento de lo sexual... Llamaron, pues, al pan pan y al vino vino. Nada de eufemismos”.<sup>23</sup>

Si bien estas afirmaciones son correctas en lo que hace a la ruptura que la retórica de *Los que se van* establece en la tradición ecuatoriana, los enunciados terminan siendo demasiado sesgados como lectura orgánica del texto literario, en tanto no perciben en ese lenguaje “sin eufemismos” el espesor de la creación estética. La prosa de los cuentos es valorada como una intervención radical en el horizonte cultural ecuatoriano pero no es reconocida como un artificio textual que recorta y reestructura el referente señalado. Críticos de otros países confluyen en este enfoque parcial y limitado. Por ejemplo, al enumerar los elementos que conforman *Los que se van*, Anderson Imbert sostiene: “Len-

---

19. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958), 85.

20. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1948), 181.

21. Con “cholos” y “montuvios” nos referimos a poblaciones mestizas que viven en la Costa ecuatoriana y que poseen características especiales que los diferencian de las poblaciones urbanas y de las nativas de la Sierra. En la grafía de “montuvios”, seguimos la presente en la obra de los autores. Para más información, véase De la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*.

22. Agustín Cueva, *La literatura ecuatoriana* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), 49.

23. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30* (Quito: El Conejo, 1984), 77.

guaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía en la exhibición de vergüenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo, dan a esta literatura más valor moral que artístico”.<sup>24</sup> De nuevo, la función dominante en el libro pareciera ser la denuncia y no lo estético. Los críticos reemplazan la necesaria lectura a contrapelo del texto con el acatamiento dócil de las declaraciones de los autores, otorgándole un sentido que no surge de su lectura sino de aquellos ensayos e intervenciones con que el grupo de Guayaquil leyó su propia obra, en abierta polémica con la vanguardia.

Al abordar estas lecturas clásicas acerca de *Los que se van* encontramos que, salvo excepciones, la mayor parte de las interpretaciones se vuelcan al valor militante del texto, la carga extra a la que se refiere Valencia. Y así, coincidimos con él en este aspecto: al igual que el grueso de la literatura realista, el volumen de cuentos fue más reivindicado por su compromiso moral que por su hechura artística. También coincidimos con su observación acerca de que la complacencia crítica para con textos valientes pero pobres obstaculiza la posibilidad de las nuevas generaciones de incluir sus textos en una tradición que los interpele y empuje y no en una que los ahogue con sus preceptos y programas.<sup>25</sup> Ahora bien, disintimos con Valencia en la forma de superar esta lectura sesgada. No creemos que esto se logre con la sola reivindicación de figuras reconocidas por la crítica internacional como Pablo Palacio. Tampoco consideramos que el modo de liberar a la producción literaria de anclajes innecesarios sea adecuar el trabajo intelectual a cánones universales prestigiosos, como la lengua española, los ambientes exóticos o una intertextualidad con autores célebres.<sup>26</sup> Más bien, como Valencia lo sugiere pero no lo termina de desarrollar por las propias limitaciones de su enfoque dicotómico, lo que la crítica puede aportar a la construcción de una tradición literaria menos aplastante es volver hacia el corpus de textos de las agitadas décadas de 1920 y 1930 y revisar, sin prejuicios, cómo una multitud de propuestas estéticas se trenzaron en una producción cultural intensa y compleja que, más que padecer “síndromes”, aprovecharon con originalidad e irreverencia la motivación política tanto como la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.

---

24. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 263.

25. Valencia, “El síndrome de Falcón”, 178.

26. En ocasiones, cuando esto ocurre, las obras pueden superar el color local o el nacionalismo que Valencia denuncia, solo para terminar redundando en un triste caso de universalidad pretendida que apenas les alcanza para tapar el evidente complejo de provincianismo.

Para eso, existen otros aportes críticos que estimulan un diálogo distinto con las obras. En el prólogo al volumen de Biblioteca Ayacucho sobre la narrativa ecuatoriana de 1930, Jorge Enrique Adoum demuestra cómo se puede analizar *Los que se van* esquivando los lugares comunes.<sup>27</sup> Primero, duda del carácter de denuncia del libro evidenciando la ausencia tanto de causalidades sociológicas que expliquen las peripecias de los personajes como de escenas de explotación o incluso de trabajo, lo cual desvirtúa cualquier idea de didactismo moral o político. Segundo, le otorga a la violencia y a la fatalidad un rol central en cada uno de los cuentos. Finalmente, Adoum hace énfasis en que el gran aporte del texto a la literatura ecuatoriana es el lenguaje,<sup>28</sup> pero su aseveración no se limita al desafío moral que esto implicó, sino al carácter de artificio narrativo que poseen las voces de narradores y personajes de *Los que se van*. La eliminación de distancias entre ellos supone no solo una superación al costumbrismo, sino la elección de un procedimiento literario que hace a los cuentos distintos a lo que se venía ensayando.

Más adelante en el tiempo, y muy en sintonía con el discurso de los Estudios Culturales, Vicente Robalino<sup>29</sup> y Juan Antonio Vergara Alcívar<sup>30</sup> analizan cómo la construcción de la oralidad en *Los que se van* es un elemento central de los textos, en tanto abre una serie de problemáticas entre las comunidades campesinas que son consideradas referentes de la representación y la escritura culta que las intenta representar. Considerar como lo hacen los autores que la intervención política de los cuentos está dada en la misma retórica de los textos y no en la osadía de los vulgarismos o el coraje de la denuncia, es gran aporte para su relectura. Pero debemos pensar si la idea de que la literatura es una reivindicación de los sectores oprimidos no sigue adecuando la interpretación de la crítica a la de los autores. En efecto, la siguiente frase de Vergara Alcívar limita la potencialidad de sus análisis a la comprobación de una hipótesis difícil de probar con la mera lectura del libro: “La colección de

---

27. Jorge Enrique Adoum, “Prólogo”, en *Narradores ecuatorianos del 30*.

28. *Ibíd.*, XXVI.

29. Vicente Robalino, “La huellas de la oralidad en siete cuentos del 30”, *Kipus: revista andina de letras*, No. 25 (I semestre de 2009): 183-209.

30. Juan Antonio Vergara Alcívar, “Sustratos de la oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de *Los que se van* desde los estudios culturales” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003). Disponible en <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2540/1/T0269-MEC-Vergara-Sustratos%20de.pdf>>.

cuentos *Los que se van* legitima la cultura popular a través de la inserción de la oralidad en la escritura”.<sup>31</sup>

Si lo hace, el primer problema a develar es cómo y por qué la resolución de este texto es distinta a las obras del costumbrismo, principalmente a la de José Antonio Campos, precursor por antonomasia del Grupo de Guayaquil en describir el mundo montuvio a través del lenguaje de sus habitantes más característicos.<sup>32</sup> El segundo está relacionado de lleno con nuestro objeto de estudio: hemos visto que *Los que se van* ha sido leído desde las palabras de Carrión como representación de la realidad y la cultura ecuatoriana. La cuestión surge de pensar cómo y por qué la crítica literaria puede considerar que un trabajo textual reproduce fielmente o reivindica correctamente una realidad no literaria. Los trabajos citados carecen de fuentes bibliográficas o herramientas metodológicas que permitan demostrarlo. Y en ese sentido, este tipo de crítica padece de un agudo “síndrome de Falcón”, al decir de Valencia: carga con la tarea de comprobar una correcta representación de la realidad y considera al texto un reflejo fiel o una emanación esencial de algo exterior y dado, cuando lo que debería estudiar es lo que el texto hace desde su propia materialidad, hacia dentro y hacia fuera de sí mismo. Como lo sostiene Sofía Paredes en su obra sobre los usos de lo popular en la crítica ecuatoriana: “El examen de la producción literaria como expresión de una cultura nacional es otra forma de esencialización de lo popular”.<sup>33</sup>

El señalamiento de lo oral en *Los que se van* no puede pasar inadvertido en ningún análisis, pero un abordaje integral de esta problemática debe rastrear su presencia en la producción costumbrista y señalar que el matiz diferencial que aporta el texto es la compleja articulación entre la construcción de un lenguaje popular y el uso de recursos vanguardistas como el montaje. Es desde esta confluencia que *Los que se van* irrumpen en la literatura ecuatoriana y participa de la experiencia vanguardista latinoamericana, que vio en las novedosas técnicas de los ismos internacionales la oportunidad para lograr un lenguaje y una sintaxis nuevos, capaces de representar y explorar la realidad nacional en la que los escritores estaban insertos.

---

31. *Ibíd.*, 26.

32. José Antonio Campos, *Cosas de mi tierra* (Guayaquil: Clásicos Ariel, s. f.).

33. Sofía Paredes, *Travesías de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2000), 24.

## LOS QUE SE VAN COMO TEXTO DE VANGUARDIA

Si ponemos en relación el itinerario de la aventura vanguardista ecuatoriana descrito por Humberto E. Robles con el que Jorge Schwartz traza para la latinoamericana, podemos establecer una evidente analogía entre la historización de una y otra. Sostiene Schwartz: “A fines de los años 20 comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas, especialmente en lo referido a su carácter experimental”,<sup>34</sup> un diagnóstico semejante al formulado por Robles en estudio ya citado. Lo mismo afirma Nelson Osorio al referirse a 1930 como fecha en la que queda clausurado el momento de mayor efervescencia renovadora de las vanguardias.<sup>35</sup> Este autor aporta dos observaciones imprescindibles para nuestra lectura: la primera, la relación íntima entre la idea de un fuerte cuestionamiento a las instituciones y tradiciones culturales hegemónicas y la idea de revolución social impulsada por los numerosos procesos de transformación que el continente atravesaba en pos de su modernización. El segundo aporte de Osorio consiste en señalar “la reticencia de la mayor parte de los escritores y renovadores de este período para denominar su quehacer como ‘vanguardista’, por lo menos antes de 1930”.<sup>36</sup> Las dos apreciaciones, conjugadas, explican por qué, a pesar de que tanto los autores como la crítica de *Los que se van* separan tajantemente sus obras de la “noción de vanguardia” en Ecuador; estos cuentos bien pueden ser incluidos en el corpus de ese sector del vanguardismo latinoamericano que rechaza el realismo tradicional como estética pero que toma de él la vocación de representación social para tensarla con procedimientos tomados de la más innovadora literatura universal. En el seno de esta orientación, denominada por Alfredo Bosi como “vanguardia enraizada”<sup>37</sup> para resaltar en ella la atención puesta en los materiales locales y el condicionamiento que estos imponen al diseño de la obra, podemos ubicar a *Los que se van* y justificar dicha definición a

---

34. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (México: Centro de Cultura Económica, 2002).

35. Nelson Osorio, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, No. 114-115 (enero-junio, 1981): 227-254.

36. *Ibid.*, 249.

37. Alfredo Bosi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, 27.

través del análisis de los diferentes procedimientos narrativos de cuño vanguardista y “enraizado”.<sup>38</sup>

El texto que abre el volumen es “El malo”, de Enrique Gil Gilbert. Breve como los veinticuatro del libro, el cuento narra la muerte accidental de un bebé mientras es cuidado por su hermano mayor. En él podemos ver condensadas las principales operaciones que el texto realiza para representar un referente reconocible (las poblaciones cholas y montuvias de la Costa de Ecuador) de un modo radicalmente nuevo. Y es que si un rasgo estilístico se destaca en *Los que se van* es la notable heterogeneidad de recursos que articulan la ficción. Los factores más ligados a la representación realista como la ambientación rural, la imitación fonética del habla rural y el fatalismo telúrico se complementan con una gran diversidad de innovaciones formales, como el juego con las voces narradoras, las elipsis temporales, el montaje y una sugerente ortografía anómala.

En primer lugar, en “El malo” los personajes no se construyen con la explicación de sus penurias ni con las marcas de estas en sus cuerpos. El lenguaje del narrador no se diferencia del de los demás seres ficcionales ni el relato se organiza cronológicamente. Inesperadas características para un texto de alegato social considerado hito del realismo. Luego nos encontramos con el espacio ficcional: un pueblo rural empobrecido, aunque esto solo se denota a través de acotadas frases como “Ahora su papá i su mamá se habían ido al desmonte”,<sup>39</sup> o la descripción de Leopoldo, el protagonista, como “Más sucio i andrajoso que un mendigo”.<sup>40</sup> El relato se va construyendo sobre la yuxtaposición de voces y tiempos. Así leemos cómo en la primera página coinciden: unos populares versos infantiles cantados por Leopoldo; la narración de lo que él y su hermano hacen por parte de un narrador en tercera persona (“I Leopoldo elevaba su destemplada meciéndose a todo vuelo en la hamaca, tratando de arrullar a su hermanito menor”);<sup>41</sup> la voz anónima de un personaje del pueblo que se incluye sin acotación y que indica el apodo del niño (“el malo”); un breve diálogo

---

38. En consonancia con Bosi, Ángel Rama designa como “doble vanguardia” a la convivencia de dos orientaciones distintas en la vanguardia latinoamericana: una que mantiene el experimentalismo radical de los primeros años y otra que, sin dejar de probar nuevas técnicas narrativas, se inclina a articularse con los problemas sociales de las comunidades en las que se insertan. “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina* (Xalapa-Montevideo: Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama, 1986), 99-201.

39. Enrique Gil Gilbert, “El malo”, en *Los que se van*, 4.

40. *Ibíd.*

41. *Ibíd.*, 3.

entre dos personajes que discuten acerca de la posibilidad de que Leopoldo esté maldito. Este esquema de voces y tiempos se va complicando a medida que el relato transcurre. Se introduce una creciente cantidad de voces anónimas, presentes en el texto sin verbos de decir ni aclaraciones y pertenecientes a un tiempo indefinido, que versan sobre la maldición de Leopoldo; algunas en formas de diálogo, otras a modo de discursos directos. A la vez, el narrador incurre en el indirecto libre para construir, en primera instancia, los retazos de subjetividad de Leopoldo en frases como “...No se preocupaba de poner las ollas en el fogón. Tenía su cueriza segura. Pero bah! ¿Qué era jugar un ratito?... Si le pegaban le dolería un ratito i... nada más!”.<sup>42</sup> Más adelante se usa el mismo recurso para dar cuenta de los pensamientos de los vecinos del pueblo.

Con estas voces incrustadas, el relato va completando la información necesaria para entender la situación inicial, que empieza *in media res* con el cántico de Leopoldo. A lo largo del cuento se va reconstruyendo la estigmatización del niño por la comunidad, las fuentes culturales en las que se basa su condena, la relación con los padres, sus sentimientos hacia el niño y las reacciones frente a las acusaciones de haber nacido “malo”. A su vez, la enunciación presenta una característica particular: la prosa está muy fragmentada. Los párrafos más largos no superan los cuatro renglones, mientras que la mayoría de las oraciones simples ocupan solo uno, lo que dota al cuento de una configuración visual similar a la de un poema en prosa, con amplios espacios en blanco, puntos suspensivos, sangrías y guiones de diálogo que van situando a la escritura de un modo muy espaciado en la hoja. La veloz sucesión de acciones expresadas en frases cortas forman parte de un trabajo de montaje que evita la causalidad, dinamizando la prosa y dotándola de heterogeneidad: “Algunos reían. Otros se asustaban. Otros quedaban indiferentes. Los muchachos se acercaban i preguntaban: –Qué ha pasado? Hablaban por primera vez en su vida al malo. –Yo nuei sío! Jué er diablo! I se apartaban de él. Lo que decía!”.<sup>43</sup>

El montaje se complementa con la elipsis, dando como resultado una narración de sucesos de extrema violencia sin rasgos de patetismo ni didacticismo. Podemos comprobar la afirmación al leer cómo se resuelve el hecho central del cuento, la muerte del bebé: “I saltaba i más saltaba a su alrededor. De repente se paró. –Ay! Lloró. Agitó las manos. Lo mismo había hecho el

---

42. *Ibíd.*, 4.

43. *Ibíd.*, 7.

chiquito. –I de onde cayó er machete?”<sup>44</sup> El accidente sobreviene sin ningún tipo de *in crescendo* ni explicación. Más adelante, a través de la introducción ya analizada de las voces, se pueden leer las posibles interpretaciones del hecho: la maldición de Leopoldo, extremada hasta el fratricidio, o la caída accidental del machete que el padre de Leopoldo guardaba entre las cañas de la choza. Aunque el narrador dota de mayor verosimilitud a la segunda, el hecho referido pierde importancia frente al espesor de las voces: es la construcción discursiva de la propia comunidad lo que fija el sentido de lo narrado y es la violencia reinante en esa comunidad lo que el cuento reconstruye. Frente a la muerte del bebé no hay conmiseración moral, determinación social o condena política, sino apenas una fatalidad inexorable que se condensa en la figura del machete, la herramienta que en el cuento se configura como sádico testigo de un crimen que ella misma protagonizó. Humanizado y transformado en un arma que espera paciente el momento de desatar su furia contenida, con la descripción del machete concluye el cuento: “El machete viejo, carcomido, manchado a partes de sangre, a partes oxidado, negro, a partes plateado, por no sé qué misterio de luz parecía reírse”<sup>45</sup>

Con respecto a la grafía, tanto el reemplazo de las “y” por “i” como la imitación fonética de las voces de los personajes populares pueden ser entendidos como una ruptura de los convencionalismos retóricos imperantes, como bien lo sostiene Adoum: “Y es ese lenguaje nuevo, descarado, insolente, incluso terrorista –con esa juguetona y a veces gratuita deformación ortográfica en la que no volvieron a insistir sus autores– [...] lo que *Los que se van* aporta al nuevo relato[...]”<sup>46</sup> En su afirmación el crítico señala cierta “gratuidad” del gesto. Consideramos que esa transgresión ante la norma cobra un sentido estético si la relacionamos con la provocación lingüística propia de las vanguardias, que vieron en la ruptura de las reglas idiomáticas y en la invención de nuevos lenguajes una forma de expresar su repudio por lo dado y su búsqueda de lo nuevo. Schwartz señala el caso de la “Ortografía indoamericana” del peruano Chuqiwanca Ayulo, quien en 1928 retoma las ideas de Manuel González Prada y su búsqueda de una escritura fonética para proponer un lenguaje mestizo, que mezcla el quechua originario con el español americano

---

44. *Ibíd.*, 5.

45. *Ibíd.*, 8.

46. Adoum, “Prólogo”, en *Narradores ecuatorianos del 30*, XXVI.

contemporáneo.<sup>47</sup> En *Los que se van*, la grafía anómala es el primer gesto de toda una intención de escándalo que vertebra el volumen, desde el paratexto (“Cuentos del cholo i el montuvio” es el subtítulo de la obra) hasta el contenido temático, pródigo en castraciones, violaciones, sexualidades alternativas, ebriedades y otras transgresiones morales.

Lo que importa aquí es destacar que la operación hecha sobre la oralidad retoma la efectuada por José Antonio Campos, pero la tensa con la provocación vanguardista, transformando el color local y la picardía del costumbrismo ecuatoriano en un agresivo lenguaje que relata situaciones de una notable violencia. No se trata, por lo tanto, de un mero ejercicio de reivindicación de lo popular, ni tampoco “El vuelco definitivo hacia una literatura que exprese los intereses y aspiraciones de la colectividad [...]”,<sup>48</sup> como lo considera Robles. La transgresión idiomática de *Los que se van*, por más que esté atravesada por una motivación política, no deja de participar de la experiencia vanguardista, ya que responde con elocuencia a la inquietud de un lenguaje propio para una realidad propia, una problemática compartida por el resto de las vanguardias “enraizadas” de América Latina.

Pero aún más que su peculiar grafía, el montaje cinematográfico es el procedimiento estético que más se destaca en la poética de *Los que se van*. Los autores cortan, separan y superponen imágenes, trasformando sus textos en auténticos ensambles de personajes, lugares y escenas que desnaturalizan la narración tradicional y extrañan los episodios de violencia esperables de la narrativa realista y regionalista. Esto da lugar al borramiento de mimetismos, causalidades y patetismo. Así, una lucha a machetazos deja de ser un duelo entre hombres y es montaje de frases sin verbos conjugados; una escritura que parece por momentos querer liminar los referentes, como podemos leer en el cuento “Er sí, ella no...”, de Gallegos Lara: “Un choque enorme. A tajos gigantes. Amenazando ya la frente ya los pies. Alzándose, bajándose, engañándose; siempre ágiles a pesar del peso. Canción del acero. Del músculo de caucho [...]. La chispa en la sombra. El sudor chorreando i mezclándose al vértigo como un tibio claro de jora que anublase la cabeza”.<sup>49</sup>

---

47. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, 74. El crítico relaciona este intento con las exploraciones sobre nuevos lenguajes que desarrollan los modernistas brasileños y los argentinos nucleados en la revista *Martin Fierro*.

48. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador...*, 53.

49. Joaquín Gallegos Lara, “Er sí, ella no”, en *Los que se van*, 14.

El montaje le permite al narrador desentenderse de omnisciencias y dedicarse a seleccionar y describir los segmentos de lo visible que más le interesan. Así, el dolor físico y el sufrimiento emocional de los personajes no se enuncian con dramatismo, como podemos leer en otro cuento de Gallegos Lara: “Metió la cabeza entre los hilos de púas. Una le rasgó la oreja. La separó cortándose los dedos. Le chorreaba tibia la sangre por las patillas, por las sienas... De un tirón pasó el torso dibujándose una atarraya de arañazos en las espaldas negras”.<sup>50</sup> En otros relatos del mismo autor, el laconismo sostenido para situaciones de extrema violencia y sufrimiento es similar. En “El guaraguao” leemos: “No tuvo tiempo de defenderse. Ni de gritar. Los machetes cayeron sobre él de todos los lados. Saltó por un lado escopeta i con ella el guaraguao”<sup>51</sup> y en “Er sí, ella no...”: “Chombo quiso parar. No era así como quería matarlo. Fue tarde... El pescuezo quedó cortado más de la mitad”.<sup>52</sup> La crueldad, el asesinato violento carece de trato sentimental o explicación causal: ni los personajes expresan dolor ni el narrador señala una explicación racional. En *Los que se van*, las muertes truculentas, la mayoría de ellas a machetazos, simplemente suceden.

No hay lugar para sentimentalismos. Sin la complicidad alegre del costumbrismo o la exposición didáctica del realismo, los textos de *Los que se van* se anclan en una insistente perspectiva visual, la cual alcanza un nivel paradigmático en el cuento “La blanca de los ojos color de luna”, de Gil Gilbert, que narra la desesperación de un montuvio ante la imposibilidad de poseer a una mujer blanca. Ya desde el título se señala la centralidad de la vista en el texto, que se estructura a través de la repetición del motivo ocular. La llegada de la blanca guayaquileña a su pueblo se narra de la siguiente forma: “Ojos que la vieron de niña i que la vieron crecer, cuántas lágrimas de gozo derramaron!”<sup>53</sup> así como también se describe la reacción de Rodolfo al verla: “I sus ojos negros i vidriosos que vieron troncharse el de sus manos [...] se tornaron centelleantes”.<sup>54</sup> La relación entre los dos personajes se sostiene sobre un juego de miradas que se precipitan al desenlace truculento, en el que se clausura toda posibilidad de mirar: “Todos cerraron los ojos porque nunca habían visto lo que vieron. Al abrirlos, estaba tendido en el suelo... Sobre la cara una baba. Una baba sanguinolenta que le salía de los ojos. Un líquido viscoso brotando

---

50. Gallegos Lara, “¡Era la mama!”, en *Los que se van*, 27.

51. Gallegos Lara, “El guaraguao”, en *Los que se van*, 9.

52. Gallegos Lara, “Er sí, ella no”, 14.

53. Gil Gilbert, “La blanca de los ojos color de luna”, en *Los que se van*, 23.

54. *Ibíd.*

a torrentes. De donde habían estado los ojos”.<sup>55</sup> De nuevo, la elipsis evita contar la acción concreta: el enceguecimiento voluntario de Rodolfo. Y a la vez, el montaje de escenas omite expresiones de dolor o enunciados explicativos, reemplazándolos por la sucesión de frases descriptivas.

El montaje y los procedimientos que se organizan en su entorno construyen una evidente distancia entre el referente de la representación y la enunciación. En el comienzo del cuento “Por guardar el secreto”,<sup>56</sup> de Enrique Gil Gilbert, nos encontramos frente a los recuerdos del terrateniente Pablo Briones referidos en discurso indirecto libre, seguido por un diálogo en el que uno de los participantes tiene su mismo apellido. A partir de esta yuxtaposición en la que no media ningún tipo de conector temporal u observación del narrador, quedan establecidos los personajes principales y el conflicto central del cuento: el hijo de Briones empieza a trabajar en su hacienda sin saber que el patrón es su padre. El sentido debe ser reconstruido por el lector a partir de estos retazos de relato, lo que ejemplifica cómo los textos de *Los que se van* no se presentan como una representación inmediata de la realidad ecuatoriana. No encontramos ni una reproducción mimética ni una ilustración de los males que aquejan a la nación. Tampoco se expresan a través de la prosa reclamos o demandas. Lo que prima en los relatos es una evidente operación estética sobre la situación referencial elegida, lo que pone de manifiesto su carácter de artificio literario, su alto grado de autonomía y el marcado trabajo de experimentación con la forma. Que los autores opten por la representación de temas propios del costumbrismo o el realismo o que los consideren parte de una militancia política no debe impedir leer sus cuentos como textos de frontera que, mediando entre los polos dicotómicos en los que la crítica ha insistido, seleccionan materiales de la cultura popular y temas de la literatura de alegato social para reelaborarlos con los modernos procedimientos propios de las estéticas vanguardistas.

Finalmente, otro imprescindible elemento a tener en cuenta al analizar *Los que se van* es su carácter de volumen colectivo y de compilación de cuentos, particularidades de una obra generalmente relacionada con autores de novelas regionalistas, realistas o incluso indigenistas. En este caso, se trata de una obra firmada en conjunto por Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, quienes colocan como paratexto en el inicio del volumen una sentencia que

---

55. *Ibid.*, 26.

56. Gil Gilbert, “Por guardar el secreto”, en *Los que se van*, 18.

afirma: “AL FRENTE: Este no es un haz de egoísmo. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una cosa sola. Pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que las creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más. Los autores”.<sup>57</sup> La naturaleza orgánica del texto que los escritores apuntan solo puede comprobarse en la unidad de lugar y lenguaje de los cuentos. Luego, los cuentos presentan particularidades estilísticas que permiten reconocer con claridad quién es el autor, tal como la crítica lo ha señalado repetidas veces.<sup>58</sup> Pero aun cuando el cometido colectivo no se cumpla cabalmente, lo que sí se destaca es lo que Ezequiel De Rosso ha llamado un “conjunto de variaciones sobre una serie de motivos”:<sup>59</sup> un reducido número de núcleos argumentales que son resueltos de forma distinta. El crítico pone como ejemplo las relaciones sexuales condicionadas por la victoria en un duelo de machetes y sus distintos desenlaces que aparecen en “Al subir el aguaje”, de Gallegos Lara, y “El cholo que se castró”, de Aguilera Malta.<sup>60</sup> Este mismo tema puede ser ampliado con la inclusión de textos en los que el duelo con familiares de la víctima define la conquista (“Er sí, ella no”, de Gallegos Lara y “Juan der Diablo”, de Gil Gilbert”.<sup>61</sup>). Otros ejemplos son los cuentos que tratan el tema de la superstición y sus consecuencias en las relaciones sociales de los personajes (“El malo” y “El tabacazo”).<sup>62</sup>

En todos ellos, los autores construyen tramas disímiles sobre el mismo núcleo temático, sugiriendo el abanico de resoluciones argumentales que cada situación permite y que el libro ilustra. Este índice de operaciones posibles sobre los tópicos del realismo social se articula con la heterogeneidad de procedimientos formales ensayados y sostiene así la posibilidad de concebir a la obra como un auténtico manifiesto poético, un género literario característico de las vanguardias que encuentra en *Los que se van* una ingeniosa reelaboración. El carácter breve de los cuentos, la unidad de lugar y lenguaje, los objetos de la representación y la entonación colectiva responden a la necesidad de una toma

---

57. Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, 2.

58. Véase Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, 86; y Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, 78.

59. Ezequiel de Rosso, “Motivos de *Los que se van*: innovaciones narrativas del Grupo de Guayaquil” (ponencia presentada en las XXIV Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011, mimeo).

60. Gallegos Lara, “Al subir el aguaje”, y Aguilera Malta, “El cholo que se castró”, en *Los que se van*, 63-65 y 74-80, respectivamente.

61. Gil Gilbert, “Juan der Diablo”, en *Los que se van*, 39-43.

62. Gallegos Lara, “El tabacazo”, en *Los que se van*, 43-48.

de posición pública acerca de la orientación de la literatura, que intervenga en el debate público y presente la propuesta estética de un colectivo que irrumpe contra las formas tradicionales y los lenguajes artísticos vigentes. Como el texto “Cartel” de Hugo Mayo,<sup>63</sup> que hace un llamado a la liberación de dogmas y leyes desde la misma materialidad del lenguaje, sembrada de transgresiones ortográficas, la obra de los tres autores es a la vez texto literario y texto de propaganda, en tanto propone un programa de escritura a la vez que lo realiza estéticamente. Esto no le quita ni un ápice de autonomía a la ficción, más bien la refuerza, ya que, como hemos venido desarrollando, la posibilidad de leer *Los que se van* como un manifiesto de la vanguardia “enraizada” del Ecuador está dada no por la militancia de sus autores ni por sus opiniones, sino por las operaciones narrativas entabladas en sus textos.

## REPAROS Y CONCLUSIONES

Para ir terminando nuestro trabajo, no está demás afirmar que lo sostenido no intenta agotar las posibilidades de interpretación de *Los que se van*. Existen otras perspectivas, así como también ricas problemáticas que el texto y la narrativa ecuatoriana de 1930 presentan para su estudio y que aún no fueron abordadas. Lo que se intentó fue discutir la lectura dicotómica del corpus, así como también desplazar el volumen de cuentos de su mero carácter de hito del realismo social, detectando su heterogeneidad técnica y abriendo sus sentidos a una revisión contemporánea libre de prejuicios.

Claro está que no todo en *Los que se van* es ruptura, vanguardia y montaje. Pero de eso se trata: de evitar que la serie de elementos que justificó la consideración del texto como mero testimonio de un viraje en la literatura ecuatoriana, con un valor artístico nulo, sea considerada el rasgo dominante de la obra. La elección del referente, los matices costumbristas, la truculencia propia del naturalismo, ciertos raptos líricos injustificados, la limitación del arco argumental deben ser elementos que condicionan la hechura estética de *Los que se van*, pero que no lo determinan. Si sus cuentos siguen generando interés en los lectores, así como también motivando interpretaciones y polémicas entre sus críticos, es porque más allá de sus elementos más osificados o instancias menos orgánicas, la obra se construye sobre relevantes innovaciones formales, propias

---

63. Hugo Mayo, “Cartel”, en *La noción de vanguardia en el Ecuador...*, 141.

de una vanguardia literaria y continental en plena mutación y de un realismo también latinoamericano que dialoga con ella, tensándola y tensándose en una heterogénea dinámica cuyo desarrollo posterior llevará a la creación de los más grandes clásicos de nuestra literatura, deudores sin dudas de este momento de confusa y rabiosa experimentación con el lenguaje y sus posibilidades.

A modo de coda, vale la pena volver a Valencia y una afirmación que el escritor realiza sobre la obra de Palacio: “Su estilo elíptico, sus desarrollos breves y su sentido vanguardista cumplen con el propósito de ese tipo de literatura. Rompía formas tradicionales más que asimilarlas y transgredirlas desde adentro, subvirtiendo el género. Está más cerca de los narradores crípticos que de los novelistas de largo aliento”. La narrativa de Pablo Palacio, padre negado de la literatura ecuatoriana, oportunidad perdida o vanguardia descartada, amerita una descripción formal que también puede ser aplicada a los cuentos de *Los que se van*; realista y militante, pero texto de vanguardia al fin. \*

Fecha de recepción: 23 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 10 de marzo de 2015

## Bibliografía

- Aguilera Malta, Demetrio, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara. *Los que se van*. En *Narradores ecuatorianos del 30*. Prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y cronología de Pedro Jorge Vera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Alfredo Pareja Diezcanseco. *Historia del Ecuador*. Quito: Editorial Colón, 1962.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Centro de Cultura Económica, 2002.
- Campos, José Antonio. *Cosas de mi tierra*. Guayaquil: Clásicos Ariel, s. f.
- Carrera Andrade, Jorge. “El destino de nuestra generación”. En Humberto Robles, compilador, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006.
- Cuadra, José de la. *Doce siluetas*. Quito: Editorial América, 1934.
- . “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”. *Kipus: revista andina de letras*, No. 16 (II semestre de 2003): 17-72.
- . *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1937.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

- De Rosso, Ezequiel. “Motivos de *Los que se van*: innovaciones narrativas del Grupo de Guayaquil”. Ponencia presentada en las XXIV Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011, mimeo.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo, 1984.
- Mayo, Hugo. “Cartel”. En Humberto Robles, compilador, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006.
- Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, No. 114-115 (enero-junio, 1981): 227-254.
- Ortega Caicedo, Alicia. “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas”. *Guaraguao*, año 14, No. 33 (2010): 5-16.
- Paredes, Sofía. *Travesías de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2000.
- Rama, Ángel. “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”. En *La novela en América Latina*. Xalapa-Montevideo: Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama, 1986.
- Robalino, Vicente. “La huellas de la oralidad en siete cuentos del 30”. *Kipus: revista andina de letras*, No. 25 (I semestre de 2009): 183-209.
- Robles, Humberto. “Honorarios (adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera Malta)”. *Kipus: revista andina de letras*, No. 25 (I semestre de 2009): 113-125.
- . “Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y la práctica narrativa”. *Guaraguao*, año 14, No. 33 (2010): 17-30.
- Robles, Humberto, compilador. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006.
- Rojas, Ángel. *La novela ecuatoriana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Centro de Cultura Económica, 2002.
- Valencia, Leonardo. “El síndrome de Falcón”. En *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso, 2008.
- . “Hay un escritor escondido en la acuarela”. En *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso, 2008.
- Vergara Alcívar, Juan Antonio. “Sustratos de la oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de *Los que se van* desde los estudios culturales”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003. Disponible en <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2540/1/T0269-MEC-Vergara-Sustratos%20de.pdf>>.

## Daniel Moyano, archivo y experiencia de escritura

**MARCELO CASARIN Y DIEGO VIGNA**

Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### RESUMEN

El archivo del escritor argentino Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930-Madrid, 1992) comenzó a conocerse en 2009, cuando un grupo de investigadores con el apoyo del Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos de la Université de Poitiers accedió a la casa en la que el autor pasó sus últimos años, en la ciudad de Madrid. Allí se exploró un tesoro escondido para el mundo académico y cultural por casi 17 años. La obra de Moyano se distingue por una potencia creativa de múltiples aristas, que con todas sus riquezas y curiosidades ha sido el resultado de un singular recorrido experiencial, nutrido de muchos oficios. Moyano ha sido un escritor descolocado, en varios sentidos; *fuera de lugar* por las diversas experiencias de exilio y desarraigo que le tocaron vivir, y por lugares simbólicos que ocupó y dejó en relación al mercado editorial y por tanto al público. Los archivos de escritores son valiosos porque propician el diálogo entre obras publicadas y aquellos aspectos del trabajo que permanecen ocultos en la intimidad. Contienen información clave de la génesis de los textos bajo la forma de borradores, manuscritos, dactiloscritos, versiones digitales que permiten asistir a las vacilaciones del proceso de escritura de una obra en particular o de un conjunto de obras. Pero también suelen reunir otros documentos que dan cuenta de la vida civil y personal de los escritores, que testifican su paso por el mundo y los conectan de modo singular con su tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** Daniel Moyano, archivos de escritores, experiencias de escritura, escritura y tecnología.

### ABSTRACT

The archive of Argentine writer Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930-Madrid, 1992) became known in 2009, when a group of researchers supported by the *Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos (Université de Poitiers)* accessed the house in Madrid where the author spent his last years. They explored a treasure that had been hidden from academic and cultural world for over 17 years. Moyano's work is distinguished by a creative power

of multiple edges, and with wealth and curiosities, it is the result of a singular experiential itinerary, nurtured by many trades. Moyano has been a dislocated writer in many ways. *Misplaced* by the diverse experiences of exile that he have lived, and by symbolic places which he occupied and left related with the publishing market and, therefore, with the public. The writers' archives are valuable because they favor the dialogue between works already published and those aspects of the work that remain hidden in privacy. They contain information of the genesis of texts, in the form of drafts, manuscripts, digital versions, etc., showing the vacillations of the writing process from a particular work or a set of works. But usually there are other documents that account for the writer's civil and personal life, which testify their passage through the world and connecting them in a singular way with their time.

KEYWORDS: Daniel Moyano. Writer's archives. Writing experiences. Writing and technology.

*Las palabras sacan a las cosas del olvido y las ponen en el tiempo;  
sin ellas, desaparecerían.*

D. M.

## INTRODUCCIÓN

LOS ARCHIVOS DE escritores pueden ser una fuente inagotable de revelaciones y sorpresas. Por lo general contienen información clave de la génesis de sus textos bajo la forma de borradores, papeles prerredaccionales, manuscritos, dactiloscritos, versiones digitales, etc., que nos permiten asistir a las vacilaciones, marchas y contramarchas del proceso de escritura de una obra en particular o de un conjunto de obras. Suelen estar también algunos documentos que dan cuenta de la vida civil y personal de los escritores, que testifican su paso por el mundo: correspondencia, fotografías y registros de audio o video conectan de modo singular a los autores con su tiempo.

El archivo del escritor Daniel Moyano comenzó a conocerse a partir del año 2009, cuando un grupo de investigadores con el apoyo del Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos de la Université de Poitiers<sup>1</sup> accedió a la casa en la que el escritor pasó sus últimos años, en la ciudad de Madrid. Allí se realizaron las primeras exploraciones de un tesoro escondido para el mundo académico y cultural por casi 17 años: la biblioteca y su archivo personal. La primera ocupaba distintas paredes del cuerpo principal del apartamento del tercer piso. El archivo estaba ubicado en una minúscula

---

1. El equipo estuvo dirigido por Marcelo Casarin. El trabajo, que comenzó a realizarse en febrero de 2009 y dio como resultado el Archivo Virtual Daniel Moyano, puede consultarse en <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/Accueil.html>.

dependencia, en un piso superior, en lo que se conoce en España como bohardilla o trastero.

En ese reducido ambiente sin ventanas, Daniel Moyano escribió algunos de sus últimos libros y ha dejado las huellas de su trabajo de escritor. El lugar conservaba un minúsculo escritorio, unos pocos estantes con libros y un fichero. El fichero era del tipo de los de oficina; en los tres cajones de este mueble había medio centenar de carpetas que contenían documentos de diversa índole. Entre ellos, había cuadernos y folios de manuscritos y versiones dactilográficas de sus narraciones.

De los documentos que conformaban el archivo, y luego de una revisión exploratoria, llamó la atención la profusa cantidad de materiales referidos a *Tres golpes de timbal* (1989),<sup>2</sup> la última novela publicada en vida por el autor. Enseguida fue evidente la riqueza, complejidad, extensión y diversidad de los materiales: papeles prerredaccionales, manuscritos, versiones dactiloscritas y un epistolario específicamente relacionado con la novela, anticipaban el acceso a la lenta cocina de su construcción y, al mismo tiempo, la posibilidad de revelar aspectos tales como las condiciones de producción del texto, las relaciones del autor con la industria editorial y la ubicación de Moyano en el campo literario. La riqueza de estos materiales (2500 folios) es lo que *a posteriori* justificaría –más allá de su singular factura estética– la inclusión de esta novela en la colección Archivos del CRLA.<sup>3</sup>

Si bien es cierto que el solo hallazgo de los papeles referidos a *Tres golpes de timbal* justificó la búsqueda y los trabajos realizados sobre el archivo de Daniel Moyano, las revelaciones no cesaron en exploraciones ulteriores.

## EL ESCRITOR DESCOLOCADO

Moyano nació en Buenos Aires, en 1930. Pasó su infancia y primera juventud en Córdoba, donde aprendió las primeras letras y las primeras notas musicales. Entre 1959 y 1976 vivió en la ciudad de La Rioja (Argentina), donde formó un hogar y nacieron sus tres hijos. Allí trabajó como músico y periodista, y escribió la porción más importante de su obra narrativa, por la que consiguió el reconocimiento de la crítica y de los lectores. De esos años se

---

2. Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal* (Madrid: Alfaguara, 1989). (En 1990 apareció una edición en Buenos Aires bajo el sello Sudamericana).

3. Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal* (Poitiers: CRLA / Archivos, 2012).

destacan los libros de cuentos *La lombriz* (1964)<sup>4</sup> y *Mi música es para esa gente* (1970),<sup>5</sup> y las novelas *El oscuro* (1968)<sup>6</sup> y *El trino del diablo* (1974).<sup>7</sup>

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 fue la experiencia más violenta de la historia reciente de Argentina. La represión adquirió una dimensión desconocida hasta ese momento: el terrorismo de Estado que impuso el gobierno militar tuvo como objetivo la aniquilación sistemática de estudiantes, militantes políticos y sociales, obreros y sindicalistas, intelectuales y artistas; ello por el simple hecho de ser considerados *subversivos*, arbitraria categoría que incluyó a cualquier expresión contestataria o simplemente progresista. Estos acontecimientos no fueron ajenos a la vida de Daniel Moyano, quien inmediatamente fue encarcelado por las autoridades ilegales y, al poco tiempo, liberado e inducido a abandonar el país.

Comenzó para el escritor, entonces, la difícil etapa del exilio en Madrid, que se extendió hasta su muerte, el 1 de julio de 1992. En su nuevo lugar no se hallaba, sentía que había sido arrancado de su tierra, de su lugar, y creía que ya no lo recuperaría. Sentía también haber perdido su voz y que no supiera decir ni siquiera “buenos días”, una brutal manera de señalar que también se había perdido el lugar simbólico de su escritura: no podía escribir, el trauma de la cárcel y el exilio habían trastocado la sensibilidad del artista que no encontraba cómo hablar de eso. Había perdido sus personajes, las historias que eran la carnadura de sus ficciones.<sup>8</sup>

Luego de varios años de silencio, Moyano se dedicó a escribir una segunda versión de esa novela “hija del lopezreguismo” que dejó olvidada (bajo

---

4. Daniel Moyano, *La lombriz* (Buenos Aires: Nueve 64, 1964).

5. Daniel Moyano, *Mi música es para esta gente* (Caracas: Monte Ávila, 1970).

6. Daniel Moyano, *El oscuro* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968).

7. Daniel Moyano, *El trino del diablo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974).

8. Así lo recordaba Moyano en una entrevista: “Un día vino un amigo que es médico y pintor, Osvaldo Gomález, y me dijo: ‘yo tengo un remedio para vos’. Creí que me iba a dar unas pastillas y le dije que no quería saber nada. Pero él me dio la llave de su buhardilla y me hizo ir a visitarlo: y prácticamente me obligó a escribir. [...] Yo ya no creía en nada y le tenía miedo a volver a creer en la literatura. Además habían pasado muchas cosas en el país, en mi vida, y bueno, yo no me considero un escritor realista y por lo tanto no sabía qué hacer. [...] Así que me planté y le dije a Osvaldo: ‘Mirá, yo no tengo más tías, y solamente sé escribir sobre mis tías, así que planto y se acabó’. Entonces él me dijo: ‘Ah, bueno, yo tengo una, te la presto’. [...] Y se produjo como un pinchazo en esa bolsa de angustias que yo tenía adentro y por el agujerito empezó a salir el cuento...”. Mempo Giardinelli, “Al cuento hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado...”, revista *Puro cuento* (marzo-abril de 1988).

el título provisorio de *El salvador*) en la abrupta partida al exilio en 1976, y que, reescrita en Madrid, se llamó *El vuelo del tigre* (1981).<sup>9</sup> Después publicó *Libro de navíos y borrascas* (1983),<sup>10</sup> donde cuenta la historia de miles de “conosurenses” que dejan el país rumbo a un exilio europeo, en el barco Cristóforo Colombo.

A partir de 1985, Moyano fue recuperando, por prepotencia de trabajo, algo que también había perdido como consecuencia del exilio: sus lectores. Y había perdido la consideración de las editoriales: en Argentina formó parte de las famosas listas negras, por lo que no se reeditaban sus libros; en España comenzaron a interesarse por su obra muy lentamente. Pero es quizá la obtención del premio Juan Rulfo por su relato “El halcón verde y la flauta maravillosa” lo que devuelve a Daniel Moyano la confianza en sí mismo, en su verdadera estatura artística y en su valía de escritor.

Este acontecimiento, además, le deparó una nueva oportunidad en su carrera: la vinculación con la emblemática catalana Carmen Balcells, que se convirtió en su agente literaria. De esta relación, al comienzo, debe reconocerse un estímulo importante a la productividad creativa de Moyano; aunque fue la Agencia Balcells la que consiguió varios contratos editoriales, los resultados no fueron del todo convenientes para el escritor: es posible que la insensibilidad comercial de la reputada empresaria no asesorara convenientemente a Moyano y no le permitiera el encuentro con sus lectores de ambos lados del Atlántico.

También hacia 1985 comenzó su proyecto literario más ambicioso: una novela de poco más de 200 páginas por la que borroneó esos 2500 folios mencionados. Para Moyano era la culminación de un ciclo narrativo latinoamericano y la ponía en serie junto a *El trino del diablo* y *El vuelo del tigre*. Se trataba de *Tres golpes de timbal*, que retomaba algunos núcleos temáticos de textos precedentes: el destierro, experiencia que Moyano había vivido antes de dejar su patria; la opresión de los poderosos sobre los débiles, la injusticia, la violencia; pero también la esperanza y la alegría de las gentes simples. Hay una especial sensibilidad por la naturaleza en estos extraños personajes músicos, titiriteros, astrónomos muleros, enlazadores, modistas; y una relación armoniosa de estos hombres con el mundo, que les permite la lectura de sus signos: los vientos y las estrellas tienen una gramática que imparte sus leyes y rige sus movimientos. Quizá estos motivos

---

9. Daniel Moyano, *El vuelo del tigre* (Madrid: Legasa, 1981).

10. Daniel Moyano, *Libro de navíos y borrascas* (Buenos Aires: Legasa, 1983).

justifican la elección estética que conecta *Tres golpes de timbal* con la mejor tradición mítico-mágica de la literatura latinoamericana. Quizá esta novela sea el gran legado literario de Daniel Moyano; sin embargo, vista en conjunto, su obra da testimonio de una búsqueda incesante de perfección estética y de la firme decisión de prestarle oído (y voz) a los imperativos sociales y políticos de su tiempo.

En esa última parte de los años 80 estuvo empeñado también en corregir una porción importante de sus textos ya publicados, entre los que debe mencionarse la reescritura de *El trino del diablo*.<sup>11</sup> Además, debe señalarse que por esos años escribió varias de las memorias musicales que reunió bajo el título *Un silencio de corchea* y que no alcanzó a ver editadas.<sup>12</sup>

---

11. La experiencia de reescritura de textos ya publicados tiene quizá como el ejemplo más espectacular el trabajo realizado en *El trino del diablo y otras modulaciones* (Barcelona: Ediciones B, 1988). Además de la novela reescrita, en la edición aparecen un puñado de cuentos inéditos. Entre los documentos de archivo se encuentran una serie de cuentos reescritos. Señalamos en otros trabajos que la práctica de corregir los textos ya publicados no era una novedad: en *El monstruo y otros cuentos*, una antología publicada por el Centro Editor de América Latina en 1967, con textos seleccionados por el propio autor, ya se observaba esto: reaparecen de *Artistas de variedades* (1960), corregidos, los cuentos siguientes: “El monstruo”, “La puerta”, “La fábrica”, “Juan” (antes “Mi amigo Juan”), “Artistas de variedades” y “Una partida de tenis”; los restantes textos pertenecen a *La lombriz* (1964) y aparecen sin variantes: “El joven que fue al cielo”, “Los mil días”, “Nochebuena”, “El rescate”, “El milagro” y “La lombriz”. Curiosamente, Moyano declara muchos años más tarde: “...he empezado a reescribir algunos viejos cuentos. Ya he reescrito ‘La lombriz’, que antes estaba en tercera persona y ahora lo pasé a primera, conmigo mismo de personaje y ha cambiado totalmente. También reescribí ‘Los mil días’. [...] A mí me fascina esa tarea; es como superar viejas experiencias veinte años después. Y voy a reescribir todos los que merezcan ese trabajo, los que considere que se pueden salvar, remendar. [...] Un poco por deseo perfeccionista, sí. Y otro poco por algo que alguna vez me dijo Ricardo Piglia, hace muchos años, y tenía razón: ‘Qué desprolijo sos, Daniel, ¿por qué no revisás más tus cosas?’. Yo nunca las revisaba. Y ahora sí, con el ordenador de palabras con el que estoy trabajando, las reviso. Mis cuentos, la verdad, nunca habían sido revisados, y por eso yo decía que eran mejores en inglés o en otras lenguas, por mérito de los traductores”. [En M. Giardinelli, “Al cuento hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado...”. Verdades a medias, quizá como resultado de una actitud severamente autocrítica de Moyano, confróntese “El escudo” anotado, que se incluye en la sección “Otros textos” del Archivo digital (en el CD de la edición crítica de *Tres golpes de timbal*, 2012) que apareció en *Anuario del cuento rioplatense*, del Instituto General Electric de Montevideo en 1967, con la versión del mismo texto incluida en *Mi música es para esta gente* (1970). En este mismo sentido, merece revisarse el trabajo: Daniel Moyano, “Cuentos reescritos (edición crítica de Rogelio Demarchi)”, revista *Escritural*, No. 8, CRLA-Archivos (2015), disponible en: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/index.html>].

12. Daniel Moyano, *Un silencio de corchea* (Oviedo: KRK, 1999).

En cualquier caso, quizá la más reparadora de las experiencias para Moyano haya sido la de los talleres literarios, que comenzó a dictar en 1987: primero en Cádiz, luego en Móstoles y, por último, en Oviedo. Esta actividad le permitió reencontrarse con su condición de escritor, a más de ganarse un dinero en una ocupación mucho más gratificante que la de lijador de maquetas en una multinacional, trabajo que desarrolló en sus primeros años en Madrid.

Cuando la muerte anunciada ocurrió el 1 de julio de 1992, Moyano terminaba una novela que no alcanzó a revisar completamente, *Dónde estás con tus ojos celestes*,<sup>13</sup> que habla también del exilio desde el exilio. Igualmente, en 1992 terminó una novela breve que llamó *Un sudaca en la corte*,<sup>14</sup> que era un singular modo de estar presente en las celebraciones del quinto centenario de la conquista de América.

Los testimonios de esos años (catedráticos, alumnos, escritores, amigos y familiares) hablan de un escritor empeñado en recuperar un tiempo perdido y la confianza en sí mismo, y en mitigar el desarraigo, una de las secuelas del exilio. Estaba haciendo lo que tenía que hacer: escribir, lo que siempre hizo, lo que lo hacía verdaderamente necesario, aunque se hubiera distraído en tantos oficios subalternos que ejerció (músico, albañil, plomero, peón de fábrica, periodista y fotógrafo). Por fin, volvía a ser un escritor.

## **VOLVER AL ARCHIVO. LA EXPERIENCIA EN LA ESCRITURA**

Los archivos de escritores son valiosos, entonces, para hacer dialogar lo visible de una obra con aquellos aspectos del trabajo que permanecen ocultos en la intimidad: huellas de obsesiones, insistencias y pruebas. En el caso de Moyano, la capacidad creativa, con todas sus variantes, riquezas y curiosidades, es el resultado de ese singular recorrido experiencial, nutrido de tantos oficios. Moyano ha sido un escritor descolocado en varios sentidos: *fuera de lugar* por las diversas experiencias de exilio y desarraigo que vivió, y por luga-

---

13. Daniel Moyano, *Dónde estás con tus ojos celestes* (Buenos Aires: Gárgola, 2005).

14. Una primera versión del texto apareció en el diario *El País* de Madrid, bajo el título "Un 'sudaca' en la corte"; esta narración convertida en novela breve apareció en bable como: Daniel Moyano, *Un sudaca na corte* (Gijón: Llibros del pexe, 1993); forma parte también de *Un sudaca en la Corte* (Córdoba: Caballo Negro, 2012). Aquí la novela aparece junto a una serie de relatos breves que no habían sido recogidos en libro.

res simbólicos que ocupó y dejó en relación al mercado editorial y, por tanto, al público.<sup>15</sup>

Su descolocación puede verse también como una especie de malestar estético que caracteriza su producción y lo hace un escritor experimental: un escritor que se resiste a las fórmulas probadas y que amplía y diversifica su búsqueda narrativa; y ello de tal manera que cada texto –en especial las novelas– deja a los lectores la idea de que Moyano, lejos de todo conformismo, somete su repertorio narrativo a permanente revisión, tal como lo hemos señalado en otros trabajos.<sup>16</sup> Y este es un aspecto que se hace más evidente al explorar su archivo.

Si, como venimos sosteniendo, los archivos de escritores son valiosos para leer e interpretar, a lo largo de todo un recorrido de producción, la experiencia de escritura de un individuo que también define sus características como autor, aquí se hace evidente la condición experimental de Moyano que se consolida en las distintas aristas de su trabajo. Al respecto es conocido el método de escritura oral que practicaba: él mismo ha referido en numerosas entrevistas, con mayor naturalidad y menor admiración que los testimonios de sus alumnos, amigos y familiares, su costumbre de *decir* los relatos varias veces antes de *fijarlos* en la escritura.<sup>17</sup> Moyano narra sus cuentos, ante un público improvisado, para *probar* lo que estaba elaborando y así revisarlo: con la

- 
15. Es necesario señalar que, en los primeros años de la década del 70, Moyano había obtenido un aceptable reconocimiento de sus pares y de la crítica, y varios premios (amén de que ya contaba con una novela traducida al francés y publicada en 1969 por Gallimard: *Une lumière très lointaine*). Si bien es cierto que la literatura seguía siendo subsidiaria a otras actividades en la vida de Moyano –se ganaba la vida como ejecutante de viola, profesor de violín y periodista–, no hay duda de que la obtención de una beca Guggenheim para el período 1970-71 constituyó un aliciente que debió permitirle desarrollar su proyecto escriturario con relativa tranquilidad. Este proceso de posicionamiento tuvo su correlato en la industria editorial argentina que publicaba sus libros de manera regular: el golpe de Estado de 1976 provocó la partida del autor al exilio y puso fuera de circulación sus libros a través de los mecanismos de prohibición y censura que signaron la época.
16. Véase “Daniel Moyano, la industria cultural y la crítica”, en Marcelo Casarin, *Vicisitudes del ensayo y la crítica* (Córdoba: Centro de Estudios Avanzados / Alción, 2007); también: Marcelo Casarin, “El itinerario existencial y artístico de Daniel Moyano”, en Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal*.
17. Moyano ha señalado en varias entrevistas su reticencia a corregir y su costumbre de “contar” los cuentos antes de escribirlos. Véase Giardinelli, “Al cuento hay que tocarlo en un buen violín...”, revista *Puro cuento*; Alejandro Schmidt, “Tres golpes de timbal”, en *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, No. 11, Villa María, Córdoba (1990); Mario Benedetti, “El contador de cuentos”, *El País* (Madrid), 11 de julio de 1992.

recepción de esos escuchas definía la musicalidad de las palabras (un elemento central en su prosa), la tensión de las tramas, el balance del humor o los artilugios anímicos de sus textos.

Hay numerosos ejemplos registrados de esta práctica pero destacamos dos: cuando en 1983 visitó el país para presentar la novela *Libro de navíos y borrascas*, Moyano telefonó al escritor Juan José Hernández para pedirle que presentara el texto en público, con una salvedad: lo hizo apenas horas antes de la presentación. Hernández se negó a ejecutar semejante empresa porque no tenía tiempo para leer la obra, a lo que Moyano le respondió: “no importa, te la cuento por acá”. Y según afirman, así lo hizo, por teléfono.

En otra ocasión, Irma Capellino, su compañera de toda la vida, narró el origen de la escritura del relato “Un silencio de corchea”, publicado en el volumen homónimo. Moyano había narrado oralmente esa historia más de una vez, sin atender a sus receptores, hasta que terminó escuchando el relato de boca de un desconocido. Cuando le consultó al eventual narrador por esa historia, este le comentó que lo había escuchado, a su vez, de un tercero. Eso disparó la alerta, según Irma Capellino;<sup>18</sup> recién en ese momento Moyano se dispuso a escribirlo.

En el archivo del escritor hay una serie de casetes de audio que ilustran este procedimiento singular.<sup>19</sup>

Pero el procedimiento de revisión de los textos se expande con la escritura. Moyano ha dado muestras de ejecutar un programa de reescritura incesante, sobre todo una vez instalado en España. En su biblioteca personal, sus textos publicados e impresos ofrecen marcas y anotaciones que dan cuenta de un metarrelato de la experiencia escritural (el escritor como lector de sí mismo). Un rasgo singular de su procedimiento de corrección y reescritura ha sido el de trabajar sobre la textura del papel, en las páginas de sus libros; Moyano no solo realizaba anotaciones manuscritas en los márgenes, sino que hasta llegó a tapar con corrector líquido blanco varias líneas y a tipiar luego correcciones a máquina. Ese repertorio de marcas denota su inquietud infatigable, alimentada con voracidad en su memoria y materializada en los recuerdos narrados, siempre en busca de un mejor *decir*.

---

18. Irma Capellino de Moyano, comunicación personal, Madrid, 2013.

19. Puede consultarse esto en los registros de audio del Archivo Virtual Daniel Moyano: [http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/site\\_Moyano/Audio/frag3.mp3](http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/site_Moyano/Audio/frag3.mp3).

Ya mencionamos el caso de *El trino del diablo*, que reformuló y reeditó junto a algunos cuentos; y el programa de reescritura de antiguos relatos en el que estaba ocupado; pero también cabe como ejemplo *El vuelo del tigre*, publicado en 1981; Moyano nunca pudo recuperar aquel texto titulado *El salvador* y que unos curas amigos, según afirman, terminaron enterrando en la huerta de su casa de La Rioja, luego de su abrupta partida al exilio. No recuperó el texto original pero volvió a escribirlo, de memoria, quizá con modificaciones sustanciales que nunca habremos de corroborar.

## ARTEFACTOS DE ESCRITURA

Moyano no solo ha probado el enredo del lenguaje a partir de la narración oral para observar las reacciones de un público y poder evaluar la recepción de sus textos. No solo ha reescrito bajo un riguroso programa redaccional que, paradójicamente, pareció siempre provisorio, o al menos nunca establecido. También ese enredo dejó marcas en los objetos, en la experiencia de la escritura definida por los dispositivos técnicos. La manuscritura y la dactiloscritura han movilizado en él un gusto especial por el signo del “progreso” tecnológico que los documentos del archivo también ponen en evidencia, y que amplían este recorrido hermenéutico. La condición experimental también se refleja en la relación entre sus métodos de trabajo y la evolución de los dispositivos técnicos que utilizó para escribir.

Para la redacción de *Tres golpes de timbal*, Moyano ensayó un método poco frecuente en su rutina: la manuscritura. Si se atiende a los documentos prerredaccionales, la escritura propiamente dicha de la novela fue realizada en cuadernos y a mano.<sup>20</sup> Sin embargo, ha dejado huellas de que su método ha sido, en general, el tipiado a máquina, quizá condicionado por su labor como periodista, que llevó a cabo desde comienzos de la década de 1960 (año en que publicó su primer libro de cuentos: *Artistas de variedades*).<sup>21</sup> Los testimo-

---

20. Moyano acerca una revelación al respecto en un apunte de una pequeña libreta: menciona una conversación con Juan Carlos Onetti, de quien cita que él inventó Santa María para no estar condicionado por ningún lugar “real”, y le dice que ha escrito la mayor parte de sus novelas a mano, en un cuaderno, con birome. A propósito, Moyano le confía que está escribiendo, por primera vez, a mano y con pluma. Véase Archivo genético en DVD, Papeles/B. 1/ 11 en Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal* (edición crítica) (Poitiers: CRLA / Archivos, 2012).

21. Daniel Moyano, *Artistas de variedades* (Córdoba: Assandri, 1960).

nios y los documentos del archivo dan muestra de las numerosas máquinas de escribir y ordenadores que Moyano compró y vendió a lo largo de su vida. El archivo reúne un repertorio de materiales en distintos soportes que desnudan su inclinación a curiosear, en cada época, los productos del avance tecnológico. Así como la mayor parte de los documentos conservados son papeles (los manuscritos, versiones, correspondencia, notas y artículos periodísticos, apuntes de distinta naturaleza), también conservó disquetes de viejos ordenadores y huellas, entre los papeles, de sus aprendizajes informáticos. Desde resmas para impresoras de punto, de las que nacieron sus reescrituras en la década de 1980, hasta anotaciones en las que planeaba reemplazar un dispositivo por otro.

El “progreso” llevó a Moyano, entonces, de las máquinas de escribir convencionales a las eléctricas y luego a los ordenadores informáticos, cuyo primer exponente fue un Amstrad. Luego lo reemplazó por un modelo que se popularizaría durante la década de 1990: la PC, o computador personal.

El antecedente del Amstrad es valioso para detenerse en las reflexiones de archivo. Entre los materiales que conservó junto a sus papeles y anotaciones dispersas encontramos doce disquetes con rotulaciones referidas a sus obras. También encontramos el *Manual de Utilización del Amstrad*, con anotaciones manuscritas similares a las de sus libros publicados. En esos disquetes almacenó buena parte del trabajo escriturario de sus últimos cinco años: cuentos y novelas reescritas, inéditos, correspondencia.

La historia de la conformación de un archivo está marcada por el desafío de dar a conocer, estudiar e incorporar a un corpus existente nuevos documentos de obra ocultos, a veces sugeridos. En el caso de Moyano, esto ha implicado hasta la situación paradójica de develar, a partir de un soporte obsoleto, materiales que se incorporaron a un corpus previamente catalogado y digitalizado. El ordenador Amstrad, hoy un fósil en la historia vertiginosa de los avances informáticos, no puede ser conectado a redes globales ni locales de información, ni permite traducir los datos a otro *software* actualizado. La única forma de recuperar textos almacenados en esos disquetes es reproduciéndolos en pantalla o imprimiéndolos.

El trabajo con dispositivos obsoletos lleva a actualizar, de este modo, la discusión sobre soportes, formatos y formas de preservación del patrimonio intelectual. Exigió, en el caso del archivo Moyano, una revisión de las premisas metodológicas del trabajo genético. Acompañando el ritmo de las constataciones sobre su itinerario creativo, la experiencia de investigación nos ha

permitido amoldarnos a la experiencia escritural, en los distintos momentos de su vida. Y con singularidades como la de su derrotero en materia informática hemos renovado nociones hasta cierto punto establecidas como las de *original* y *borrador*, propias de la cultura impresa. Moyano conservó documentos en disquetes que por la brecha informática solo se pueden materializar luego de haberlos impreso o transcrito desde una pantalla; esos documentos, por tanto, pueden considerarse originales. Si existe una constatación, y una línea de acción para futuras investigaciones en este campo, es el hecho de que la tecnología y su repertorio de formatos de almacenamiento definen las características de un archivo, así como presuponen sus técnicas de abordaje, catalogación y análisis. El valor hermenéutico de un recorrido por la historia de los textos de un escritor involucra, con igual acento, la reflexión sobre la historia y los usos de las técnicas de producción y los soportes de almacenamiento. Eso también hace a su oficio y Moyano lo ha evidenciado.

### ARCHIVOS DENTRO DE ARCHIVOS. EL UNIVERSO DE LAS FOTOGRAFÍAS

Junto con el valioso archivo de la redacción de *Tres golpes de timbal* se destaca el universo de sus fotografías, del que hasta 2012 no se tenía conciencia de su existencia, dimensión y riqueza. Esto también hace a la condición experimental y descolocada del autor. La historiografía literaria y las reseñas biográficas que acompañan sus libros han coincidido en rotularlo como escritor, músico y periodista, pero, como mencionamos, entre sus oficios también se destacó el de fotógrafo. El corpus de fotografías que Moyano conservó habla tanto como sus textos de una búsqueda estética compuesta por una diversidad de acciones y de lenguajes.

El descubrimiento del archivo de fotos nos permitió acceder a más de 4000 negativos tomados, revelados y copiados parcialmente por Moyano en su laboratorio personal e itinerante, que comenzó a funcionar en La Rioja a caballo de su trabajo periodístico, entre los años 1960 y 1976, y luego se trasladó a Madrid hasta su muerte.<sup>22</sup> La revisión de los negativos permitió trazar

---

22. El proyecto denominado "Archivo Virtual Daniel Moyano: organización, catalogación, puesta en línea y análisis crítico del corpus fotográfico del autor (1960-1976)", del Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos y el Centro de Estudios Avanzados (UNC), implicó la recuperación de su corpus fotográfico y periodístico, que terminó dan-

vínculos entre las fotos y sus textos, pero sobre todo entre sus vivencias y lo que produjo en sus variantes expresivas el contacto con la realidad social de su provincia, La Rioja.

Uno de los sobres de negativos encontrados, por ejemplo, muestra una inscripción manuscrita que dice “Gracimiano”, algo que remite al cuento “Cantata para los hijos de Gracimiano”, publicado en *El estuche del cocodrilo* (1974).<sup>23</sup> En el cuento, una pareja muy humilde decide entregar sus hijos a otras familias por la falta de recursos para alimentarlos. En el sobre de negativos, una de las tres fotografías que contiene pone en evidencia la forma en que ese material funcionaba como disparador de sus tramas.

La fotografía fue publicada en una crónica del diario *Clarín* en julio de 1972, dos años antes de la publicación del cuento. Allí posa una pareja humilde con dos niños tomados de la mano, delante de una precaria vivienda. Todos miran la cámara. En *Clarín* fue publicada en blanco y negro, pero en el archivo de fotos aparece en diapositiva de color. “Típica familia de los llanos riojanos”, apuntó escuetamente Moyano en la crónica de *Clarín*; sin embargo, en el cuento la escena se expande y nos confronta a los datos empíricos que servirán luego para la invención de sus argumentos y para el desarrollo de sus ficciones. Si se atiende a las descripciones de la “Cantata para los hijos de Gracimiano”, es evidente que el autor utilizaba las imágenes capturadas en su tarea periodística para la ulterior caracterización de sus personajes ficcionales. Por este tipo de elementos que definen un proceso escriturario, con límites difusos entre la ficción y la obligación documental, es posible pensar en varias fotos de su archivo como documentos prerredaccionales. Apuntes que inspiraron la composición de lugar y los personajes.

Este ejemplo es solo uno de los tantos que sostienen la complementariedad de los discursos. Las fotos han introducido, renombrado o ampliado los tópicos que Moyano trabajó en cuentos y novelas. El registro contemplativo de la resistencia de sus personajes en ambientes hostiles, y del choque entre modos de vida y percepciones entre interior y capital, aparece con la misma

---

do como resultado el Archivo de Fotografías Daniel Moyano. Estuvo a cargo de Diego Vigna, quien inventarió, organizó y digitalizó más de 4.000 negativos del autor, hasta ese momento ocultos. A eso sumó una indagación de su prosa periodística: textos que Moyano escribió durante su etapa como corresponsal del diario *Clarín* en La Rioja, entre 1961 y 1976. El archivo de fotos, integrado al Archivo Virtual Moyano, se encuentra en preparación para ser publicado en línea.

23. Daniel Moyano, *El estuche del cocodrilo* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1974).

potencia expresiva en las fotografías, pero, naturalmente, en un lenguaje complementario, fortaleciendo aquella constatación paradójica de Roland Barthes: “Así es la foto: no sabe *decir* lo que da a ver”.<sup>24</sup> Los temas de sus narraciones, siempre entre el infierno y la salvación, ejercieron también un diálogo con las decisiones que tomaba el autor a la hora de disparar con la cámara.

Pero la articulación entre los materiales de la ficción y los fotográficos suman ese otro elemento para consolidar la organicidad del archivo: su trabajo como periodista, fundamentalmente en su tarea como corresponsal de *Clarín*. Los textos sobre la vida política, social y artística en La Rioja que redactó para el diario, y las fotografías que tomaba en sus coberturas, se ofrecen como aristas de un trabajo indisoluble. Moyano publicó en *Clarín*, y también en otros medios como *La Gaceta* de Tucumán o *El independiente* y *Sol* de La Rioja, un repertorio de noticias que alternaba con columnas de opinión y otras crónicas más extensas, sobre todo a fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. En el caso de las crónicas, más extensas, y a diferencia de los otros materiales, las fotos han ocupado allí un lugar tan importante como la prosa. Y son esos textos los que entablan un diálogo con las narraciones ficcionales.<sup>25</sup>

De este modo, las fotografías que acompañaron a las noticias, columnas y crónicas se ofrecen en otro lenguaje pero no confrontan con lo anterior. Frutos de la misma mirada, las fotos son hermanas de su poética, y han buscado fijar determinados retazos con los mismos ingredientes que conformaban primero sus relatos orales y luego los escritos. Esto remite a la definición de Susan Sontag de las fotografías como *artefactos*, una noción sustancial en la multifacética obra de Moyano. Fotos, artefactos que “trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de información”.<sup>26</sup> Así como decimos fotos, podemos decir textos, o máquinas. El establecimiento del material fotográfico, pocas veces visto en la obra de un escritor (de Juan Rulfo se conserva un corpus de fotografías), y la confección de su archivo dentro del archivo, no se desliga de los papeles o disquetes ya organizados, sino que consolida el valor interpretativo en la articulación de los distintos soportes y en la reflexión sobre la evolución tecnológica.

---

24. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

25. Al respecto, puede consultarse nuestro trabajo: Diego Vigna, *Los desvalidos. Fotografías, ficciones y textos periodísticos de Daniel Moyano*. Colección Cuadernos de Archivos, No. 2 (Poitiers: CRLA-Archivos, Université de Poitiers, 2015).

26. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Alfaguara, 2006), 103.

El abordaje de las fotos permitió ver que, en medio de sus tareas como periodista, el acto de encuadrar y capturar imágenes tenía la misma raíz que su impulso por narrar y por la construcción de escenas. Ejemplos como el de Gramsciano, además de otros tantos relacionados con sus crónicas y con su amplio registro de pobladores y paisajes, demuestran que el acto de tomar fotos fue para Moyano un germen creativo para su escritura tan decisivo como la memoria y las ideas. No puede pensarse el peso de la imagen y de su afición por la fotografía como algo escindido de sus manifestaciones poéticas y literarias.

## CONCLUSIÓN

Daniel Moyano es uno de los escritores más importantes de la llamada generación argentina del *posboom* y es un escritor del interior, que comenzó a publicar en la década de 1960. Augusto Roa Bastos<sup>27</sup> señaló tempranamente la valía de este narrador de provincias y lo puso en relación con otros narradores contemporáneos que no escribían desde Buenos Aires: Juan José Manauta, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, Héctor Tizón, Juan José Hernández y Tomás Eloy Martínez, entre otros. A esta lista agregaba que bajo las diferencias se advertía “la preocupación común por superar el regionalismo, en sus formas más epidérmicas y tópicas”.

A pesar de haber recibido numerosos premios por su obra y de una más que aceptable recepción en la crítica cultural y académica, la relación de Moyano con la industria editorial ha sido muy irregular y decepcionante para los lectores. La mayor parte de sus libros hoy son inhallables, tanto en Argentina como en España; en la actualidad, pequeñas editoriales independientes reeditan algunos títulos en bajas tiradas y con circulación restringida.

La propuesta de un recorrido por el archivo de un autor como Moyano permite, entendemos, construir hipótesis acerca de las relaciones entre la práctica escritural, la experiencia vital del escritor y los lazos con la época que le tocó vivir. También pone en tensión los límites entre ficción y crónica periodística, y entre textos verbales (escritos y orales) y fotográficos, que se entraman de manera muy particular en su obra, ya que sobreexpone las relaciones entre el mundo empírico y el de la ficción: esto supone un proceso de reelaboración de

---

27. Augusto Roa Bastos, “El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano”, en Daniel Moyano, *La lombriz* (Buenos Aires: Nueve 64, 1964), 7.

los datos de la realidad a través de una estilización que opera al pasar los acontecimientos por el tamiz del lenguaje poético. No se trata de “la realidad” sino de una nueva experiencia de esta, más compleja y consistente, que se vuelve la materia viva de sus narraciones.

El archivo da muestras claras de un proceso de distanciamiento de los referentes reales que se operan en la experiencia escrituraria de Moyano. El archivo muestra el envés de la escritura y al autor como escritor experimental: parte de la experiencia sensible del entorno social y político que, gracias a su particular manera de mirar el mundo, se convierte en un nuevo acontecimiento verbal, el que se sostiene entre las voces del narrador y de los actores.

Búsqueda incesante, escritura experimental: el archivo evidencia los trazos de la labor con el lenguaje, de la reelaboración de las tramas y del trabajo con la escritura. También de la especial relación que Moyano tenía con los artefactos tecnológicos, esos dispositivos que tradujeron su inquietud permanente a las *cintas* y el papel. Archivo multidimensional, el de Daniel Moyano es diverso en los lenguajes que comprende: textos (manuscritos y dactilografiados), audios y fotografías nos acercan al artista y al hombre. Y fundamentalmente nos pone frente a las vacilaciones, los ensayos y las cadencias del proceso de escritura de este escritor descolocado. \*

Fecha de recepción: 22 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2015

## Bibliografía

### *Del autor*

- Moyano, Daniel. *Artistas de variedades*. Córdoba: Assandri, 1960.
- . *Dónde estás con tus ojos celestes*. Buenos Aires: Gárgola, 2005.
- . *El estuche del cocodrilo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1974.
- . *El fuego interrumpido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- . *El oscuro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- . *El rescate y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- . *El trino del diablo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- . *El trino del diablo y otras modulaciones*. Barcelona: Ediciones B, 1988.
- . *El vuelo del tigre*. Madrid: Editorial Legasa, 1981.
- . *La lombriz*. Buenos Aires: Nueve 64, 1964.
- . *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1983.
- . “Los Llanos de Facundo y el Chacho: tierra de nadie para los argentinos”, *Clarín* (Buenos Aires), 27 de julio de 1972.
- . *Mi música es para esta gente*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

- . *Tres golpes de timbal* (edición crítica), Colección Archivos, vol. 64. Poitiers: CRLA-Archivos, 2012.
- . *Tres golpes de timbal*. España: Alfaguara, 1989.
- . *Una luz muy lejana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- . *Un silencio de corchea*. Oviedo: KRK, 1999.
- . *Un sudaca en la corte*. Córdoba: Caballo Negro, 2012.
- . *Un sudaca na corte*. Gijón: Libros del peixe, 1993.

### Otras referencias

- Archivo Virtual Daniel Moyano. Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, Université de Poitiers. Disponible en <[http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/site\\_Moyano/Audio/frag3.mp3](http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/site_Moyano/Audio/frag3.mp3)>.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Benedetti, Mario. “El contador de cuentos”, *El País* (Madrid), 11 de julio de 1992.
- Capellino de Moyano, Irma. Comunicación personal, Madrid, 2013.
- Casarin, Marcelo. “El itinerario existencial y artístico de Daniel Moyano”. En Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal* (edición crítica). Poitiers: CRLA-Archivos, 2012.
- . *Vicisitudes del ensayo y la crítica*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados / Alción Editora, 2007.
- Demarchi, Rogelio. “Cuentos reescritos de Daniel Moyano (edición crítica)”. *Revista Escritural*, No. 8, CRLA-Archivos (febrero de 2015). Disponible en <<http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/index.html>>.
- Giardinelli, Mempo. “Al cuento hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado...” (entrevista a Daniel Moyano). *Revista Puro cuento*, Buenos Aires (marzo-abril de 1988).
- Schmidt, Alejandro. “Tres golpes de timbal”. *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, No. 11, Villa María, Córdoba (1990).
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Vigna, Diego. *Los desvalidos. Fotografías, ficciones y textos periodísticos de Daniel Moyano. Cuadernos de Archivos*, No. 2. Poitiers: CRLA-Archivos, Université de Poitiers, 2015.

## **Crítica a la ciencia y a la tecnología en la obra de Juan León Mera**

**IVÁN FERNANDO RODRIGO MENDIZÁBAL**

Universidad de Los Hemisferios, Ecuador

### **RESUMEN**

El presente es el estudio de tres relatos que Juan León Mera escribiera en el contexto de la ficción científica, al parecer leída e imitada por ciertos autores ecuatorianos, tomando en cuenta las publicaciones literarias que aparecen en Europa, particularmente las de Julio Verne casi al final del XIX. Mera, en cierto modo, trata de usar el estilo de la ficción científica pero con fines más bien humorísticos para realizar una crítica al momento político y social que le toca vivir. Su preocupación de por qué la razón científica y tecnológica está penetrando la sociedad ecuatoriana, poniendo en cuestionamiento una cierta tradición cultural de la que Mera es defensor, también tiene que ver con la idea de progreso que tampoco comparte del todo. Los relatos, publicados en revistas literarias, son una clara expresión de su postura frente a lo que incluso el liberalismo parece proclamar: un cambio de época y un cambio de mentalidad de la mano de las ciencias. Aunque Mera admite que las ciencias son importantes y deben ser cultivadas, el uso político de estas, su mala administración porque no hay una escuela científica de por medio, hace peligrar, en efecto, cualquier motivación hacia el progreso humano que se quiera plantear.

**PALABRAS CLAVE:** Juan León Mera, ficción, ciencia, liberalismo, progreso, relato ecuatoriano, tecnología, divulgación.

### **ABSTRACT**

This is the study of three stories of Juan León Mera wrote in the context of science fiction, apparently read and imitated by certain Ecuadorian authors, taking into account the literary publications appearing in Europe, particularly those of Jules Verne near the end nineteenth century. Mera, in a way, tries to use the style of science fiction but rather more humorously to make a critique of the political and social moment that he has to live. His concern that scientific and technological reason is penetrating Ecuadorian society, calling into question a certain

cultural tradition of which Mera is the defender; it also has to do with the idea of progress that he does not completely share. The stories, published in literary magazines, are a clear expression of his stance against even what liberalism seems to proclaim: a new era and a change of mentality among the sciences. Although Mera admits that the sciences are important and should be cultivated, the political use of these, their mismanagement since there is no scientific school involved, threatens, indeed, any motivation to human progress he wanted to raise. KEYWORDS: Juan León Mera, Fiction, science, liberalism, progress, Ecuadorian story, technology dissemination.

EN EL ARTÍCULO “Una hoja de un árbol inmenso”, publicado en el semanario católico *El amigo de las familias* el 9 enero de 1879, Juan León Mera escribe lo siguiente:

En nuestros tiempos, visto está, se quiere doblar los muros de la materia para que no se trasluzca en la sociedad la luz de Dios. Por eso, cuanto más se busca libertad, más se aumentan los eslabones de las cadenas del porvenir, y cuanto más se condensan las tinieblas que caerán mañana sobre el mundo. No es el vapor el que ha de llevar a la humanidad a su postrero destino feliz, ni es la luz eléctrica la que ha de alumbrar su camino.<sup>1</sup>

¿Qué es lo que en esencia denuncia con esta breve afirmación? El artículo se refiere a los milagros de la Virgen de Lourdes, hecho que él mismo, cuando era gobernador de Tungurahua, parece haberlo comprobado, toda vez que el agua de Lourdes, que tenía guardada, salvó la vida de una muchacha que iba a morir por una enfermedad. La alocución, sin embargo, es interesante porque pone de manifiesto ciertos aspectos de la vida social de su tiempo, uno de ellos el materialismo que amenaza con el porvenir de Ecuador, el cual se vuelve cada vez más oscuro y más pesado; el otro es el referido al desarrollo científico y tecnológico de la sociedad donde sus artefactos más visibles, el vapor o la electricidad, no asegurarían el futuro de la humanidad.

Sus palabras son de hecho contundentes al denunciar a ese nuevo camino que se abre no solo para Ecuador, sino también para la humanidad. Demuestran que el liberalismo que impera en el mundo y que pugna todavía por ingresar fuertemente en Ecuador hacia 1879, niega el imperio de Dios sobre el mundo. Pero también son la viva manifestación de un contexto en el que Mera se reafirma, el del conservadurismo, frente a las tesis que intelectuales

---

1. Juan León Mera, “Una hoja de un árbol inmenso”, en *El Amigo de las Familias*, No. 13, trimestre II, 13 (9 de enero de 1879): 106.

y políticos abrigan alrededor del liberalismo, tesis que proclaman más bien la libertad y el progreso.

En cierto sentido Mera mira con recelo las ideas de progreso porque, anclado en la visión romántica, siente que hay una tradición y una cultura que están en riesgo. Mira todavía al paisaje natural y sus habitantes –los llama “salvajes” en ciertos pasajes de su obra– y cree que ellos son la traducción de un Ecuador que está siendo domesticado, los cuales están en peligro por los avatares de las ciencias y las tecnologías que en el siglo XIX van teniendo carta de ciudadanía en el mundo, al igual que en el país. Los periódicos de la época ya empiezan a hablar de ellas, de las innovaciones, de lo que pasa en Europa, al mismo tiempo que dichas publicaciones ya reseñan programas ligados al cultivo de las ciencias y que incluso podrían tener sus efectos en la política.

A finales del siglo XIX, Juan León Mera, entonces, es también testigo presencial de la introducción de tecnologías en el país y la discusión acerca del desarrollo en las ciencias. Preocupado por los cambios que estos suscitan, por cómo el liberalismo se erige también sobre la base de las innovaciones, plantea ciertas ideas respecto a lo que conllevan las ciencias y las tecnologías en el cambio de la vida en sociedad.

Quizá la expresión más concreta de su malestar son determinados relatos que bien pueden estar dentro de una corriente estética que también se empieza a escribir en Europa, el de la ficción científica. Pero en rigor no se trata de ficción científica lo que hace Mera, sino que usa ciertos recursos de esta para hacer una crítica de lo que ve.

¿En qué consiste este pensamiento? ¿De qué hablan estos relatos de Mera en tono de ficción científica, particularmente en los que aparece el Doctor Moscorroffio? ¿Cuál es la propuesta de Mera respecto al desarrollo científico? Estas son algunas preguntas que me planteo en la actualidad.

Diré inicialmente que Juan León Mera era un ambateño autoformado, pero no por ello uno de los intelectuales más lúcidos y más productivos que contó Ecuador en el siglo XIX. Su trabajo abarca diversos órdenes: desde la crítica literaria, el periodismo, la filosofía, la historia, hasta la creación literaria poética y de relatos. Tampoco se puede desconocer su trabajo político expresado en muchas publicaciones en este campo, además de ser diputado, con amplia identificación con el gobierno conservador de Gabriel García Moreno. Fue defensor en extremo del catolicismo y de preferir la continuidad de la hispanidad colonial aun en el Ecuador independiente. Juan Valdano, por ello, le califica de “anacró-

nico”<sup>2</sup> y Catalina León señala que gracias a su postura, muchos le han visto como alguien “antihistórico [...] defensor de una clase social, la aristocracia criolla, que luchó contra la razón histórica”.<sup>3</sup> Empero sus ideas reflejan un claro desencanto acerca del liberalismo, del contenido que parece traer esta corriente ideológica, sobre todo el materialismo que choca con los valores de la identidad nacional.

¿Cómo se perfila este desencanto? Para entrar en materia señalemos un relato: “Aventuras de una pulga contadas por ella misma”, publicado en la *Revista de la Escuela de Literatura*, No. 3, en julio de 1886.<sup>4</sup> Narra las peripecias de una pulga para tratar de sobrevivir. Una pulga gorda cuenta a una flaca que salta primero de un perro a una criada y desde esta al cuerpo de un militar; puesto que este debe ir a aplacar una insurrección, se despide de su amante; la pulga se pasa al cuerpo de la mujer, casi muere, pero se refugia en el cuerpo de un bebé, el hijo de la aludida; le pica, siente placer por la sangre nueva; al niño le da fiebre y pronto nos enteramos de que la madre está casada con alguien que trae a un médico. Al final, Pepe Tijeras, el mismísimo Juan León Mera, va a visitar a la familia y la pulga se adhiere a su cuerpo.

En todo este recorrido, Pepe Tijeras, el narrador, nos cuenta dos cosas: a) que él inventó un micrófono, el micrófono-tijeras, capaz de captar el lenguaje de los diminutos insectos, micrófono por el cual escuchamos las aventuras de la pulga referida; b) la vida de una pulga que, a su vez, nos delata la vida social de Ecuador en su momento.

Dejemos por un instante al invento, el micrófono, y vayamos a la cuestión sociológica. La historia de la pulga en realidad es el relato de alguien que se acomoda al modo de existencia de una clase. Pepe Tijeras nos cuenta:

- 
2. Juan Valdano, “Pecado y expiación en *Cumandá*”, en *Juan León Mera: una visión actual*, Julio Pazos Barrera, editor (Quito: Corporación Editora Nacional / Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1995), 40.
  3. Catalina León, *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 2001), 13.
  4. Aunque se señala la publicación original y el año de los relatos, para la presente exposición usaré las que fueron compiladas en *Tijeretazos y plumadas, artículos humorísticos*, libro publicado en 1903 en Madrid. Para el caso me referiré a: Juan León Mera, “Aventuras de una pulga contadas por ella misma”, en *Tijeretazos y Plumadas: Artículos humorísticos precedidos de una carta-prólogo de José de Alcalá Galiano, Conde de Torrijos* (Madrid: Ricardo Fé, 1903), 1-21; Mera, “Los prodigios del Doctor Moscorroffo”, en *Tijeretazos y Plumadas...*, 23-37; Mera, “El alma del Doctor Moscorroffo”, en *Tijeretazos y Plumadas...*, 40-51.

Es natural que estés curioso de saber qué lengua hablan los insectos; voy a decírtelo: usan la lengua de la gente con quien viven. Entre nosotros las pulgas de los indios, por ejemplo, se expresan en quichua, las de los cholos y chagras en quichua españolizado, las de la gente civilizada en español quichuizado excepto unas pocas que se han atrevido a meterse entre el pellejo y la camisa de los académicos correspondientes.<sup>5</sup>

De acuerdo a esto, Mera se refiere a quien se acomoda fácilmente en cualquier estrato de la sociedad. Pero es a través de este observador, de este mirón con sesgos de anarquista, que nos damos cuenta de la existencia de la criada, quien en su cuerpo tiene multitud de pulgas, a quienes enseña a armar huelgas por sus derechos; de un militar de alto rango, que es amante de la criada y también de la señora de la casa, además está casada; del periodista que interroga a las pulgas, las registra con su micrófono y les hace que hablen de la idea de libertad. Tres rasgos notados: la vida social en la urbe ecuatoriana es de quienes se acomodan fácilmente; pero sobre todo está latente –seguramente por las lecturas y los debates que suscitan los utopistas europeos– el anarco-liberalismo que proclama la libertad con la disolución de las bases de ciertos aspectos fundamentales a la vida social como la familia, la religión, etc.; y luego, el papel del periodismo militante que denuncia los males que afectan a la sociedad.

El breve diagnóstico que hace Mera es, de este modo, clave, pues es a través de un agente externo, la pulga, que viene a representar eso que Foucault denominara “el pensamiento del afuera”:<sup>6</sup> Embosca al anarco-liberal, le pone como sujeto hablante y habla sobre él. Dicho sujeto se ha apropiado del lenguaje, ha invadido los cuerpos y vive infundiendo ideas aunque de ellas no entienda nada, una de las cuales son las ciencias. Entonces este anarco-liberal (la pulga gorda), según Mera en el relato, parece/es un “empleado fiscal” que comparte sus ideas con la flaca, que, de acuerdo al autor, es “partidaria de la regeneración moderna”.<sup>7</sup>

En el relato “Los prodigios del Doctor Moscorroffio”, publicado en la *Revista de la Escuela de Literatura*, No. 5, de octubre de 1887 (pero antes había sido publicado en España en la revista *Raza Latina*, en 1880), Pepe Tijeras, o sea Mera, describe las andanzas del médico ecuatoriano Moscorroffio, de quien da fe por sus trabajos haciendo trasplantes y regenerando la vida.

---

5. Mera, “Aventuras de una pulga...”, 3.

6. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera* (Valencia: Pre-Textos, 1997), 8.

7. Mera, “Aventuras de una pulga...”, 4.

Por ejemplo, trasplanta las mandíbulas de un puerco a un caballero (y de este modo, sus nietos heredan sus facciones y características), le pone los sesos de un burro a un hombre dado su eterno dolor de cabeza (los nietos de este también heredan su vocación intelectual y obtienen títulos de doctores en leyes), también hace una operación a pedido del marido para que su esposa tenga el corazón de una oveja (los hijos de esta se vuelven militares) y finalmente pone tinta azul como sangre en las venas de una mujer para que pueda ser reconocida en los círculos de sociedad.

Nuevamente, en el relato hay una descripción de la sociedad. Esta vez el ámbito de referencia es algún Quito de inicios de la República. Los trasplantes se refieren a lo que diversos sectores sociales adquieren para formar parte de la nación.

En *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* de 1868, Mera hace un diagnóstico del porqué Ecuador está atrasado. Su percepción se mantiene en 1887. En aquel libro escribe:

Las aulas de nuestros establecimientos científicos y literarios son bastante concurridas. Quien ve dirigirse a ellas esa multitud de jóvenes con el vade o el libro bajo el brazo y a pasos ligeros, creería que acuden ansiosos a beber en las abundantes fuentes de las ciencias los variados y sólidos conocimientos que se necesitan para ser útiles á la sociedad, tirando luego cada estudiante por diverso camino; mas no es así. En nuestra república no hay más que tres malos caminos y un despeñadero; la jurisprudencia desacreditada, el sacerdocio profanado, la medicina mal entendida y peor aplicada, y la vagancia.<sup>8</sup>

Pues bien, Mera comprueba, en efecto, que Ecuador solo ha trasplantado los males de ese mundo que progresa, a saber: la jurisprudencia, que en el caso del relato de Moscorroffio se relaciona con los burros doctores que hacen leyes; los sacerdotes profanos que pueden asumirse como los puercos; los médicos que malentienden las leyes de las ciencias (entre ellos el mismo Moscorroffio); y la vagancia, expresada en esa sociedad disoluta que mira los títulos, el color de la piel, la genealogía de la sangre, pero que además se pasea en Europa.

Moscorroffio es el científico que le sirve a Mera para, a través de sus expresiones, desnudar la sociedad de su tiempo. En el sentido foucaultiano, el

---

8. Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (Barcelona: Impr. de J. Cunill Sala, 1893), 394.

pensamiento de Moscorroffio que es del afuera, sirve a Mera para explicar que el liberalismo es importado. El propio Moscorroffio es un científico que hace cosas pero que las ha asumido sin un profundo razonamiento. En otras palabras, Moscorroffio es la mala conciencia del liberalismo, o sea la mala conciencia de un Ecuador liberal que obra sin saber las consecuencias de las transformaciones.

En el relato “El alma del Doctor Moscorroffio”, publicado también en la *Revista de la Escuela de Literatura*, No. 5, de octubre de 1887, justamente a continuación de “Los prodigios del Doctor Moscorroffio”, este médico viene del infierno con permiso de Satanás para entrevistarse con Pepe Tijeras. El científico dice que en el infierno las mujeres de los demonios pueden procrear hasta “cuatro [hijos] de una ventregada”,<sup>9</sup> logrando la existencia de abundantes diablos, quienes salen al mundo de los hombres. Pero Moscorroffio cuenta que antes tales vasallos se educan en todos los planos: en lo artístico, lo industrial y lo científico. Se preparan para ser abogados, médicos, filósofos, políticos e incluso teólogos. Lo que estudian es cómo lograr, mediante tales profesiones, que los hombres mientan creyendo que dicen verdades.<sup>10</sup> También aprenden cómo diseminar modas, lujos materiales, a romper familias, a crear luchas: su finalidad es crear al “hombre-materia”.<sup>11</sup> Moscorroffio además le cuenta a Tijeras que los diablos son hábiles husmeadores del presente y del porvenir, por lo que practican la política, la filosofía y otras ciencias, haciendo “teorías que ni ellos mismos comprenden y [...] sistemas absurdos, que hacen pasar como maravillas del ingenio humano”.<sup>12</sup> Gracias a ellos, entonces, hay “progreso”, pero que en el caso ecuatoriano no se da del todo, hecho que les preocupa a los demonios, no obstante el “éxito de los montoneros de la Costa”.<sup>13</sup>

En síntesis, con Moscorroffio encontramos algunos aspectos que son interesantes de apuntar: a) que es un médico y científico liberal pero con mala conciencia, por lo que ha hecho en nombre del progreso y la libertad, que, como mentiras que aparecen como verdades, abrazó cuando estaba vivo; b) si él ayuda a hacer transformaciones, su obra es en el plano social, pues crea cuerpos y mentalidades serviles al proyecto liberal que le hacen famoso; c) al darse cuenta de que detrás de su discurso está Satanás, trata de expiar su conciencia, anuncia a Tijeras las preocupaciones de por qué no cuaja el liberalismo, aun-

---

9. Mera, “El alma del Doctor Moscorroffio”, 45.

10. *Ibíd.*, 46.

11. *Ibíd.*, 47.

12. *Ibíd.*, 48.

13. *Ibíd.*, 50.

que alerte alguno que otro éxito de combate de las huestes de Eloy Alfaro, que en su momento se dan en la Costa (particularmente en 1880) con los montoneros radicales, facción si se quiere guerrillera formada para combatir al gamonalismo y al Estado conservador.

Pero hay algo más. Mera reconoce que la política, la filosofía, etc., son todas ciencias, o como señala Josefina Di Filippo –refiriéndose al desarrollo científico del XIX y sus representaciones que afectan a la vida política–, que aquellas son ciencias de la sociedad,<sup>14</sup> las cuales, bien entendidas y aplicadas tendrían que ser en beneficio del buen gobierno. Tenemos, por lo tanto, un aspecto a discutir, las ciencias de gobierno; pero estas en el pensamiento de Mera no están desligadas de la literatura; es decir, la literatura y el buen gobierno van de la mano. Cuando Mera le escribe a su hijo José Trajano Mera, en una carta publicada por la *Revista Ecuatoriana*, No. 5, del 31 de mayo de 1889, dice que hay tres tipos de literatura: la filosófica, la científica y la religiosa, cada cual no excluyente de la otra y cuya armonía impide el error y la ignorancia, además de ser causas para que entre la luz en la inteligencia humana. Pero luego dice que la literatura religiosa es la que transmite la verdad.<sup>15</sup> Y en *La Dictadura y la Restauración en la República del Ecuador: Ensayo de historia crítica*, libro póstumo, afirma contundentemente que “la voluntad de Dios es fuente de todo poder legítimo y de todo buen gobierno”.<sup>16</sup>

Catalina León apunta que este pensamiento está influenciado por las tesis de Rousseau, para quien el progreso, si trae un cambio en lo material, se encuentra desvinculado de la ética y la moral. Tal mundo secularizado pintado por Rousseau en *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* de 1755, se asemeja a ese cuadro que repite Mera en sus cartas a Juan Varela o en sus textos literarios como “El alma del Doctor Moscorroffio” acerca del lujo, la moda, la vestimenta estrambótica de hombres y mujeres, es decir, del hombre materialista. Entonces, León dice que para Mera

---

14. Josefina Di Filippo, *La sociedad como representación: paradigmas intelectuales del siglo XIX* (Buenos Aires: Siglo XXI / Universidad de Belgrano, 2003), 12.

15. Juan León Mera, “Carta a mi Hijo J. Trajano Mera”, en *Juan León Mera*, Biblioteca Ecuatoriana Clásica, vol. 36 (Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1995), 601-602.

16. Juan León Mera, *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ensayo de historia crítica* (Quito: Ecuatoriana, 1932), 101.

esto es consecuencia de que la sociedad ecuatoriana se ha desviado de la razón divina.<sup>17</sup>

Otra cuestión también importante es la relación de la ciencia y la tecnología. Moscorroffio es, si se quiere, una especie de Frankenstein ecuatoriano. Pepe Tijeras, cuando lo presenta, dice de él que supera a un peruano, un tal doctor D. Tomás Cevallos, apodado “el doctor de la muerte” pero curiosamente salvador de alguien a quien vuelve a unir el tronco con la cabeza. Empero, no tiene la misma dimensión poética del Frankenstein de Mary Shelley, sino que en este caso Moscorroffio viene a ser el representante más feo de las ciencias materialistas, desvinculadas de lo ético y la razón divina. Su nombre precisamente alude a eso: “persona fea”, voz que se usaba sobre todo en la región colombiana desde el XIX.

Y Moscorroffio, dado su potencial, digamos creativo al hacer trasplantes y transformaciones de cuerpo y de mente, es para la sociedad quiteña un “semidiós”,<sup>18</sup> quien llega de lo sobrenatural a la ciencia y aprovecha el aire de descubrimientos e innovaciones del XIX para mostrar su “poder de mil poderes”.<sup>19</sup> Las ciencias, por lo tanto, para Mera son un poder de mil poderes, un fuego terrible que en manos de científicos irresponsables pueden hacer cambios terribles, peor si las ciencias están atadas a teorías utópicas.<sup>20</sup> Mera, en efecto, no reniega de las ciencias como tales, en su naturaleza, pero sí se muestra desencantado, se muestra “descreyente” de su aplicación porque, para comenzar, no hay en Ecuador, en ese tiempo, científicos natos, y luego los que pertenecen a las ciencias de la sociedad (abogados, médicos, políticos, etc.) nunca comprendieron en sí las ciencias, dada la inexistencia de laboratorios, de instrumentos, de recursos, hecho que lleva a que incluso quienes claman el progreso, mal apliquen los pocos principios que pudieron intuir,<sup>21</sup> tal como lo demuestra en su *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* antes mencionada. Y algo nuevo que vale la pena indicar: en dicho libro de 1868, al analizar la poesía quichua, observa que antes había ciencias y que los españoles las aniquilaron durante la colonización dado que no comprendieron el espíritu inca. Es evidente que las ciencias de ese entonces no se podrían equiparar con las nuevas del XIX.

---

17. León, *Hispanoamérica y sus paradojas...*, 25.

18. Mera, “Los prodigios del Doctor Moscorroffio”, 24.

19. *Ibíd.*, 25.

20. Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana...*, 403.

21. *Ibíd.*, 404.

Las ciencias desatan también tecnologías. Mera no emplea esta palabra. Él habla más bien de “máquina”. Por ejemplo, en la *Ojeada histórico crítica* dice que una mujer sin educación es una máquina sin esencia;<sup>22</sup> en *La dictadura y la restauración* comenta de la máquina que mueve la política nacional y también de la máquina social que bajo un buen gobierno van hacia el progreso tomadas de la mano de lo material y lo moral;<sup>23</sup> en *La escuela doméstica*, escrita en 1880, se refiere al soldado ignorante por cuya causa es un ciego autómatas y máquina de matar.<sup>24</sup> En otras palabras, intuye a la máquina corporal (la de la trabajadora), a la política (la del Estado), a la social (el ciudadano) y a la del poder (la militar). ¿No son acaso los constituyentes del capitalismo de cara al siglo XX y los aspectos que comienzan a problematizar a la sociedad con el industrialismo, cuestión que sociólogos como Emil Durkheim estaban planteando en la época de Mera?

Habría que decir que Mera intuye estos aspectos, aunque no los desarrolla del todo: su mirada romántica le impide ver claramente y con justicia lo que viene, más aún cuando está el imperativo de la fe cristiana que defiende. Por ello, en cierto sentido se puede decir que sus tesis sobre la ciencia y la tecnología están dentro de lo que se conoce como determinismo tecnológico, donde aquellas impactan, determinan y transforman la sociedad. Luis Alfonso Chávarro señala que la idea del determinismo se colige de las tesis de Karl Marx cuando este habla de las máquinas como base de la producción y de las relaciones económicas, discurso que influye a los pensadores del XIX, sobre todo a los que tratan de impulsar las tesis del progreso.<sup>25</sup> Y luego cita a Robert Heilbroner, quien apunta:

El determinismo tecnológico es, pues, especialmente un problema de una determinada época histórica –concretamente la de alto capitalismo y bajo socialismo– en la que se han desatado las fuerzas del cambio técnico, pero en la que aún son rudimentarias las agencias para controlar y orientar la tecnología.<sup>26</sup>

---

22. *Ibíd.*, 258.

23. Mera, *La dictadura y la restauración...*, 100.

24. Juan León Mera, *La escuela doméstica: artículos publicados en El Fénix* (Madrid: Est. Tip. de Ricardo Fé, 1908), 162.

25. Luis Alfonso Chávarro, “El debate sobre el determinismo tecnológico: de impacto a influencia mutua”, *Sistemas y Telemática*, No. 4 (2006): 124.

26. *Ibíd.*, 126.

En este contexto, se puede decir que Mera también está empezando a comprender el avance del capitalismo que pretende entrar a Ecuador. En “Comentario a una fábula”, publicado en 1881 en forma de folleto, respecto a un texto de Hartzembusch anota que la civilización que trae nuevos estilos de vida es apenas una pretendiente,<sup>27</sup> mas no la novia o la esposa con la que uno quisiera casarse. En tal sentido, advierte que se debe observarla y hacerla hablar.

Y he aquí la tecnología de observación y de hacerle hablar a la amenaza. En “Aventuras de una pulga contadas por ella misma”, Pepe Tijeras habla de un descubrimiento y una invención maravillosa hecha por él: el micrófono-tijeras. Dice: “¡Qué luz la que con él voy a derramar en el mundo científico, y qué impulso recibirá el progreso universal, gracias al éxito casi increíble de mi asiduo trabajo de dos mil días con sus noches!”.<sup>28</sup> Mera-Tijeras se vanagloria de haber inventado una máquina para escuchar el diálogo de las pulgas, es decir, de los demonios liberales que chupan la sangre de la sociedad ecuatoriana. No solo es una máquina de escucha, sino también el medio que luego permite escribir la crónica de la decadencia social y política, hecho que lo concreta con los relatos que analicé.

La máquina maravillosa sirve para escuchar. Pero si nos detenemos en esta palabra, nos damos cuenta de que también está presente en ella el término auscultar, que en medicina alude a observar a un paciente y también diagnosticarlo. Mediante tal tecnología, entonces, Mera-Tijeras escucha la confesión de unos liberales y sus andanzas. Pero no solo eso: trata de describir el proceso de adaptación y de selección natural de Charles Darwin.

Por otro lado, en los relatos sobre Moscorroffio, Mera-Tijeras testimonia las confesiones del Frankenstein ecuatoriano, como si este estuviera arrepentido porque ha ido a parar al infierno, donde conoce la verdadera máquina de producción del capitalismo liberal, máquina compuesta por un aparato de gestación, una escuela formadora, un sistema de propagación y de adaptación a los medios todavía vírgenes. Pero la tecnología que tiene para sí Moscorroffio pasa de ser maravillosa a terrorífica; no se trata de alguien que hace trasplantes o ayuda a gestar demonios; Mera está hablando de la biotecnología. Cuando se refiere a que los nietos de los pacientes de Moscorroffio heredan las características cambiadas que produjeron sus intervenciones, se refiere a la genéti-

---

27. Juan León Mera, “Comentario a una fábula”, en *Juan León Mera*, Biblioteca Ecuatoriana Clásica, vol. 36 (Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1995), 516.

28. Mera, “Aventuras de una pulga...”, 2.

ca, posiblemente en diálogo con Gregor Mendel; pero cuando informa de la naturaleza de los trasplantes, está puntualizando seguramente los aspectos de la medicina experimental de Claude Bernard, sobre todo lo que tiene que ver con la fisiología.

Mediante sus relatos y las sugerentes entradas en sus textos, Mera trata de no mostrarse científico pero habla de ciertos aspectos que circulan seguramente en los salones literarios. En el fondo, quiere describir las máquinas que están presentes en el ideario liberal, máquinas generadoras de ideología, de producción de vida material, de trabajo en función de la explotación de la vida social, de transformación de sociedades (como la ecuatoriana), que Mera ve como amenaza.

Algunos analistas, entre ellos Oswaldo Barrera,<sup>29</sup> Gálvez Acero<sup>30</sup> o Sevilla,<sup>31</sup> han reafirmado el carácter de los relatos que se analizaron como “humorísticos”. Con Henri Bergson constatamos que la risa es un gesto social y es el producto de lo cómico, estrategia que sirve para que la sociedad se percate de los absurdos que se viven cotidianamente. El absurdo, en este caso, es el medio por el cual salta a la vista lo que no había sido percibido. Pero cuando ese absurdo invierte lo ya conocido, aparece la sátira donde, en efecto, está la ironía y el humor. Entonces Bergson nos advierte que el humor es el revés de la ironía y tiene un tono “científico” porque “se recarga para descender cada vez más hacia lo hondo del mal y anotar sus particularidades con una indiferente frialdad, cada vez mayor”.<sup>32</sup>

En este contexto, si se miran los relatos de la pulga y de Moscorroffio como humorísticos, nos damos cuenta de que Mera es además un incisivo auscultador de la realidad, un crítico que señala lo mal que se practican las ciencias, porque en definitiva se las desconoce en su momento en Ecuador; un denunciador de cómo las tecnologías de las que quiere servirse el liberalismo son promesas falsas. Por ello dice en el folleto “Observaciones sobre la situación actual del Ecuador”, publicado en Ambato en 1887: “Los progresos del mundo material, hijos de la inteligencia y del activo trabajo del hombre,

---

29. Oswaldo Barrera, “*Tijeretazos y Plumadas*”, en *Juan León Mera: una visión actual*, Julio Pazos Barrera, editor (Quito: Corporación Editora Nacional / Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1995), 121-136.

30. Marina Gálvez Acero, “*Los Tijeretazos y Plumadas de Juan León Mera*” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010), <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z7n9>>.

31. Ana María Sevilla, “*Análisis de Tijeretazos y Plumadas*” (tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2005).

32. Henri Bergson, *La Risa* (Buenos Aires: Tor, 1946), 102.

excelentes y utilísimos son; pero es preciso tomarlos como auxiliares de la civilización, y no como su esencia”.<sup>33</sup>

Quisiera concluir con unas breves líneas acerca de la ficción científica, discurso del que, como dije al inicio de este trabajo, se vale Mera en los cuentos analizados.

De este modo, diré con Estrella López Keller que un camino seguido por la literatura de ficción científica, sobre todo a finales del XIX, es la utopía negativa o distopía, camino que rebate la idea de un modelo de sociedad perfecta. Si la utopía se presenta como un sueño de orden justo y verdadero, producto de una mentalidad de época que empieza siglos atrás con la modernidad, la distopía refleja el sentir de sociedades que entran en una contradicción acerca de sus deseos, pues miran al pasado que se desmorona; además, presienten que las ciencias han rebasado las expectativas y los sueños a una velocidad no pensada. Así, el apareamiento de la utopía negativa empieza como sátira humorística donde el pesimismo está de fondo; pesimismo frente al progreso que no cuaja, al maquinismo y al cientificismo que embiste la sociedad. La utopía negativa, entonces, señala lo que si bien hace desarrollar a la sociedad, al mismo tiempo la deteriora. Un factor de crítica es el uso político de la ciencia. Es este el corazón de la distopía.<sup>34</sup>

Los relatos de Mera, en el contexto de la ficción científica, aluden a cuestiones de la ciencia, a hechos deterministas logrados por el mal cultivo de la tecnología, a contradicciones sociopolíticas producto de que Ecuador copia y no produce nada nuevo. Bajo el tono del humor, esboza unos paisajes distópicos plagados de seres oportunistas que destruyen la tradición y la familia. Moscorroffo, por lo tanto como el Frankenstein nacional, es la representación de un nuevo mundo que se va perfilando monstruoso. \*

Fecha de recepción: 28 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2015

## Bibliografía

Barrera Valverde, Oswaldo. “*Tijeretazos y Plumadas*”. En Julio Pazos Barrera, editor, *Juan León Mera: una visión actual*. Quito: Corporación Editora Nacional / Pon-

---

33. León, *Hispanoamérica y sus paradojas...*, 26.

34. Estrella López Keller, “Distopía: otro final de la utopía”, *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 55 (1991): 7 y s.

- tificia Universidad Católica del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1995.
- Bergson, Henri. *La Risa*. Buenos Aires: Tor, 1946.
- Chávarro, Luis Alfonso. “El debate sobre el determinismo tecnológico: de impacto a influencia mutua”. *Sistemas y Telemática*, No. 4 (2006): 121-143.
- Di Filippo, Josefina. *La sociedad como representación: paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI / Universidad de Belgrano, 2003.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Gálvez Acero, Marina. “Los *Tijeretazos y Plumadas* de Juan León Mera”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z7n9>>.
- León Pesántez, Catalina. *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 2001.
- López Keller, Estrella. “Distopía: otro final de la utopía”, *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 55 (1991): 7-23.
- Mera, Juan León. “Aventuras de una pulga contadas por ella misma”. En *Tijeretazos y Plumadas: artículos humorísticos precedidos de una carta-prólogo de José de Alcalá Galiano, Conde de Torrijos*. Madrid: Ricardo Fé, 1903.
- . “Carta a mi Hijo J. Trajano Mera”. En *Juan León Mera*, Biblioteca Ecuatoriana Clásica. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1995.
- . “Comentario a Una Fábula”. En *Juan León Mera*. Biblioteca Ecuatoriana Clásica. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1995.
- . “El alma del Doctor Moscorroffo”. En *Tijeretazos y Plumadas: artículos humorísticos precedidos de una carta-prólogo de José de Alcalá Galiano, Conde de Torrijos*. Madrid: Ricardo Fé, 1903.
- . *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ensayo de Historia Crítica*. Quito: Ecuatoriana, 1932.
- . *La escuela doméstica: artículos publicados en El Fénix*. Madrid: Est. Tip. de Ricardo Fé, 1908.
- . “Los prodigios del Doctor Moscorroffo”. En *Tijeretazos y Plumadas: artículos humorísticos precedidos de una carta-prólogo de José de Alcalá Galiano, Conde de Torrijos*. Madrid: Ricardo Fé, 1903.
- . *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. 2a. ed. Barcelona: Impr. de J. Cunill Sala, 1893.
- . “Una hoja de un árbol inmenso”, *El Amigo de Las Familias*, No. 13, trimestre II (enero 9, 1879).
- Sevilla, Ana María. “Análisis de *Tijeretazos y Plumadas*”. Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2005.
- Valdano, Juan. “Pecado y expiación en *Cumandá*”. En Julio Pazos Barrera, editor, *Juan León Mera: una visión actual*. Quito: Corporación Editora Nacional/Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1995.

---

## RESEÑAS

---

**MAIPINA DE LA BARRA**  
**VIUDA DE COBO, *Mis impresiones***  
***y mis vicisitudes en mi viaje a***  
***Europa pasando por el***  
***estrecho de Magallanes y en***  
***mi excursión a Buenos Aires***  
***pasando por la cordillera***  
***de los Andes,***

Santiago de Chile,  
Editorial Cuarto Propio, 2013

Llegó a existir ese momento único en la historia de la literatura de viajes donde el testimonio escrito era el medio principal para conocer otras culturas, lo que implicaba una enorme importancia en lo que dichos testimonios pudieron significar en el reconocimiento de esos países y continentes solo posibles de traducir en el dibujo de un párrafo.

Este fue el tiempo de Maipina de la Barra, una mujer de convicciones autónomas que no encajaban del todo en la sociedad chilena de finales del siglo XIX. Su testimonio viajero es el único libro publicado por una mujer en Chile en este momento. Maipina proviene de orígenes acomodados; sin embargo, luego de la muerte de

su esposo se dedica a enseñar piano y a cuidar de su hija, intentando siempre mantener una economía independiente a través de clases y recitales de piano. Es en compañía de su hija Eva y a los treinta y nueve años que realiza su viaje a Europa, respectivamente por Italia y Francia, testimoniando en la primera parte de este libro.

La viajera expone en su libro párrafos de rica y minuciosa diversidad descriptiva, donde priman atmósferas, situaciones expuestas con detalle y estilo narrativo. Desde el ambiente social parisino: sus teatros, museos y parques —donde se cumple con la debida comparación, muy usual en los viajeros latinoamericanos del momento, entre un lugar de origen siempre en desventaja y la Europa progresista y culta—, hasta una apuesta por descripciones de paisajes locales latinoamericanos, expuestos a partir de la mitad del libro, donde se testimonia su viaje a lomo de mula por la cordillera de los Andes hasta Argentina.

Bajo un ambiente menos acomodado Maipina emprende este viaje hasta Argentina casi como un recurso de huida y de búsqueda de alivio a sus angustias del momento; estos relatos son ricos en anécdotas y epi-

sodios muy comunes en estos tipos de viaje por caminos y montañas nada fáciles. La viajera recrea sus aventuras con un tinte de curiosidad compasiva por ese mundo propio que ella considera merece una posibilidad de avance educativo, social y cultural.

Maipina posee una potestad en la palabra y en sus verdades personales que hacen de su testimonio de viaje un precedente de libertad y soltura social. Sobre todo, cuando se trata de hablar sobre la necesidad, imperiosa para ella, de educación para la mujer. Sin duda, el viaje es asumido, tanto al extranjero como a las montañas andinas, como una fuente de estímulo y de potencia creadora, donde se hace evidente en ella premisas de expansión y conocimiento: “Al salir de América, vamos viendo que el mundo es tan diferente cual nunca creíamos; comprendemos que todo se puede esperar, que nada debe admirarnos y que nunca es tarde para aprender, pues el saber es una parte muy necesaria de nuestra vida” (p. 71).

En el libro de Maipina de la Barra es reiterativo el pedido de la autora de educación para sus congéneres: “Ved si no será justo que se le proteja, que se le trate con cordura, que se le instruya; en una palabra: *que se la eduque...*” (p. 163); hasta convertirse en una causa personal que se hace visible primero en el testimonio viajero, y más adelante, como cuenta su historia de vida, en charlas y conferencias públicas tanto en Chile como en España, donde encuentran asidero y exclamación en “voz alta”. Por esto, no es deliberado que haya dedicado este libro a las mujeres: “queridas lectoras”. Muy seguramente Mai-

pina espera que sean las mujeres sus receptoras directas; pues finalmente es a las mujeres de su tiempo a quienes Maipina desea influir.

Y como lectores y lectoras actuales, este texto nos invita a hacernos de nuevo algunas preguntas en un intento por socavar las temporalidades históricas que se atraviesan entre la primera publicación del libro de Maipina y su nueva reedición en el 2013. ¿Se ha cumplido en su totalidad la tarea de educar a la mujer en nuestros países latinoamericanos? ¿Continúan las mujeres sometidas a una economía precaria y dependiente? ¿Están todas las mujeres, sin importar su estrato económico, educadas? Si igual que nuestra viajera entendemos la educación como eje primordial del desarrollo del pensamiento y la libertad individual, por lo mismo, debemos aceptar que aún nos queda mucho por avanzar y comprender en nuestras sociedades latinoamericanas acerca de la inclusión femenina en el campo educativo e intelectual. De esta manera, Maipina y sus progresistas afirmaciones de educación y cultura para la mujer están aún construyéndose, no son un camino andado a pesar de los cambios y accesos educativos que gozamos hoy día las mujeres.

Este testimonio viajero escrito por una mujer en el conservador Chile del siglo XIX es aún un fresco material de refuerzo; nada obsoleto, nada añejo. Todo lo contrario: es un libro para recrearnos en cómo se ha ido construyendo la inquietud intelectual en las mujeres; de cómo el viaje y la escritura entregan su aporte en la historia de esa lucha femenina por en-

contrar un espacio social e ideológico en el mundo. Porque como bien dice nuestra viajera Maipina de la Barra en su capítulo XVIII titulado “Educación”: “*La educación bien entendida de nuestros hijos, y especialmente de nuestras hijas, para no volver jamás a ser pequeñas*” (p. 164).

Este libro nos llega luego de casi un siglo de olvido gracias a la historiadora chilena Carla Ulloa, quien hace una reedición crítica del original de 1878 publicado en la ciudad de Buenos Aires. Además, cuenta con un prólogo amplio y esclarecedor, realizado por la misma editora, luego de una larga investigación histórica que duró cuatro años. En este prólogo se contextualiza a cabalidad la vida de Maipina de la Barra, el momento histórico donde se forja y se publica este importante testimonio de viaje.

**ANGÉLICA GONZÁLEZ OTERO**  
UNIVERSIDAD LA GRAN COLOMBIA  
BOGOTÁ

**MARÍA PAYERAS GRAU, EDITORA,**  
***Desde las orillas. Poetas del***  
***50 en los márgenes del canon,***  
Sevilla, Renacimiento, 2013, 274 p.

La pertenencia a una de las generaciones más valiosas de la poesía española contemporánea, la del 50, ha opacado el valor literario de un grupo de mujeres que ha permanecido en los márgenes del canon literario. Ahora recuperadas sus trayectorias en este libro misceláneo, que aglutina las ponencias del seminario celebrado en 2012 en Palma de Mallorca (España), estas poetas abandonan el plano secundario al que han sido relegadas y logran una visibilidad, fruto del rigor de sus poéticas.

José Jurado Morales analiza las colaboraciones radiofónicas de Gerardo Diego en Radio Nacional de España (1947-1978), que se produjeron a razón de una por semana y con una duración de cinco minutos cada una, haciendo las veces “de centinela, de impenitente observador del devenir de las letras” y siempre destacando el componente religioso de los versos comentados. Jurado se detiene en la gallega Luz Pozo y el comentario a su libro *Ánfora* (1950), influenciado por Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre; en la andaluza Pilar Paz y en sus libros *Maza* (1951) de una poesía triste y doliente, abrumada de vagos recuerdos, *Del abreviado mar* (1957) de corte moral y *Violencia inmóvil*, cuyo peso temático recae en el mar y en el amor divino y conyugal; en la valenciana María Beneyto (poeta con “acento y matiz propios”) y *Eva en el tiempo*, poemario “flexible en su libertad rítmica”, así como *Tierra viva*; en María

Elvira Lacaci y su Adonais por *Humana voz*, libro de poesía social de emoción honda y estremecida, que nos “comunica el profundo candor y el asombro de un alma herida en su lucha cotidiana con la bajeza”; en María de los Reyes Fuentes y sus *Sonetos del corazón adelante* y *Elegías de Uad-El-Kebir*, este último de “versos sentenciosos y memorables”; y en Sagrario Torres, quizá la autora que más ha trascendido de todas ellas, y el comentario a su libro de sonetos *Catorce bocas me alimentan*, influido por Juan Alcaide, de “violencias desaforadas”, “impudor en las confesiones” y “atrevimiento en las metáforas”.

María Payeras aborda la discriminación sufrida por las poetas, quienes, a pesar de los contratiempos, no cesaron de reivindicar la equiparación entre hombres y mujeres y reafirmar su vocación intelectual y sus méritos. Payeras se centra en Gloria Fuertes, autora “puente” entre la primera y la segunda generación de posguerra, que combatió con ironía dicha discriminación de género y se equiparó con otros marginados sociales. Las voces poéticas de Fuertes, Pilar Paz, Angelina Gatell, Cristina Lacasa, Julia Uceda, Dionisia García (estudiada en este volumen por Díez de Revenga), Elena Andrés y Francisca Aguirre se identifican con el compromiso social. Todas ellas “entienden la poesía como una vocación exigente y la asedian con una rigurosa conciencia de estar construyendo una trama de sentidos cuyo reverso guarda las señales de su propio ser”. Precisamente el libro de Pilar Paz *Del abreviado mar* es objeto de análisis por Empar Bosch. Paz refleja en sus versos los dos modelos de mujer existentes en el franquismo: el de la mujer sumisa in-

culcado por la sociedad imperante y el antagonico que ella persigue; todo ello desprovisto de un tono dramático o reivindicativo y dotado de un cariz íntimo.

María José Porros analiza la labor de Concha Lagos al frente de la revista *Cuadernos de Ágora*, que daba cabida en sus páginas a la poesía escrita por mujeres españolas. Por su parte, Blas Sánchez se adentra en las voces de mujer recogidas en las antologías de la generación del 50, mientras que Sharon Kefee explica por qué la figura de Ofe- lia ha cautivado a autoras como Elena Andrés, Teresa Barbero, Aurora de Albornoz, María Beneyto y María Victoria Atienza. A la última poesía (*Las contemplaciones* y *El hueco*) de esta escritora dedica su artículo Xelo Candel, poesía caracterizada por una contenida dicción que sobrecoge por sugerente, una fusión del yo lírico con la naturaleza, una capacidad para llenar de trascendencia los espacios cotidianos y para entender el recuerdo como un presagio. A su vez, Lorena Culebras aborda *Espejito, espejito* de Francisca Aguirre, donde la poeta narra su infancia y sus vivencias durante la posguerra, entrelazando las narraciones con versos de su producción poética, aquellos mediante los que intenta curar su heridas y contar su historia para deshacerse del dolor.

Concepción Bados se decanta por la figura de la barcelonesa Nuria Parés, autora de tres poemarios y encuadrada en la segunda generación del exilio republicano asentado en México. Parés aún un mismo lenguaje, una misma tradición, una identidad trasatlántica, pero dos espacios diversos: México y España. La escritura se presenta como terreno ideal para la reconstrucción de una identidad escindida por el exilio,

con un espacio consciente que evita el olvido.

El libro es completado por dos textos sobre César Simón y Fernando Quiñones, firmados respectivamente por Almudena del Olmo y Díez de Castro, que rompen la tónica femenina del volumen, pero que tienen cabida entre sus páginas por su condición de orillados de la generación del 50. En el primero, se recuerda que la escasa difusión de los dos primeros y tardíos libros de Simón, de singular propuesta poética, y su condición de poeta de la periferia contribuyeron a su exclusión de la generación del 50, marginalidad que Simón asumió con independencia estética, aquella que configura al ser como el epicentro de la creación poética, donde la ebriedad de la consciencia reclama la vida contemplada en su esencialidad primigenia; el yo poético viaja del arrebatado consciente a la plena consciencia de la nada sin patetismo alguno, pero con un estupor que conmueve y una singularidad que emociona. En el segundo, la obra de Quiñones es definida como la “isla con abundantes riquezas” de un poeta “moral e intimista”, “erudito y prosaico”, “epigramático y erótico” que exalta el instante y que ejercita el realismo existencial. Díez de Castro hace especial hincapié en los libros de la serie de crónicas, que abarcan desde 1968 hasta 1998, año de fallecimiento del poeta.

En definitiva, estamos ante un acercamiento a la obra de los integrantes menos encumbrados de la generación del 50, pero no por ello menos válidos, aunque esa decisión queda en manos del lector.

**CARLOS FERRER**

**JUAN CARLOS MOYA,**  
***Caballos en la niebla,***  
Quito, Seix Barral, 2014

El retorno de la idea acerca de la esencia de la Naturaleza al pensamiento occidental viene de la mano con el Romanticismo, que en contraposición al racionalismo preponderante de la Ilustración, plantea su negación a “dominar a la naturaleza”, como defendían los iluministas, sino más bien lograr una comunión con ella. Rafael Argullol afirma que esta relación más que religiosa o científica tiene que ver con su sentido mágico, con lo enigmático; al escritor romántico le fascinaba la naturaleza tanto como le inquietaba. Recordemos las caminatas de Wordsworth por los campos ingleses (“Sea cual sea su misión, no hallará la leve brisa/gratitud mayor que esta mía, escapado al fin/ de la gran ciudad en que, insatisfecho/ languideciera...”), o los llamados “años de peregrinaje” de Liszt por los bosques de Suiza e Italia buscando inspiración, o el panteísmo de Hölderlin afirmando “...y el espíritu de la Naturaleza, el que viene de las lejanías./ el dios se nos muestra de nuevo, pausadamente entre nubes doradas”. Todos ajenos a la vulgar realidad de las ciudades industriales y burguesas que estaban en pleno apogeo.

Al leer la novela de Juan Carlos Moya *Caballos en la niebla* podríamos vernos tentados a identificar completamente el pensamiento romántico con la actitud del protagonista, Lucas; él también huye de la ciudad, del contacto social, busca algo que no encuentra en la urbe. La diferen-

cia –diferencia que es una marca de la modernidad, sucesora y a la vez destructora del espíritu romántico– es que en la huida de este personaje hacia la naturaleza, no halla la armonía, la calma, el sosiego; el bosque andino no se constituye como un refugio contra la crueldad de la sociedad sino más bien, como lo irá experimentando el personaje, será un doloroso enfrentamiento con su soledad, un encararse a sí mismo. La naturaleza que, a través de los elegantes trazos de la prosa de Moya se representa, se mira como un escenario en cierta manera ideal para el pensamiento, por medio de la mirada y del sentir de Lucas se configura en un cuestionador espejo con el que debe enfrentarse.

La primera parte de la novela nos deja ver a Lucas, quien, junto a su entrañable perro Apache, intenta reconciliarse consigo mismo en un escenario natural, apacible en su incierta promesa; con habilidad Moya recrea las sensaciones que despierta el bosque: el movimiento de los animales, el sonido de riachuelos, los olores y sonidos de los árboles, el silencio nacido de la ausencia de civilización como una música de fondo en este paisaje. La naturaleza es parte de su presente existencia, el pasado es un recuerdo más bien difuso o incómodo en último lugar. La muerte de su padre es el recuerdo más presente y vívido, pero es un recuerdo de dolor, no de gozo; las memorias felices no existen para él, por eso es tan fácil desprenderse de su pasado e internarse en el bosque en una búsqueda tan indeterminada como inútil.

La otra línea de la novela nos presenta a tres personajes: Loco, Abel y

León, quienes arman un desquiciado viaje de pillaje, violencia y muerte. Lo notable de esta sección es el cambio de ritmo narrativo respecto a la sección anterior. Mientras el devenir de Lucas es pausado, lento, reflexivo, visualmente detenido, el de la triada salvaje es rápido, dialógico, de indetenible cadencia. Estos dos ritmos se emparejan y contagian consiguiendo un final intenso y muy bien calibrado.

La correcta caracterización de los personajes, muy bien definidos y dibujados, hace que uno de los efectos de ubicarlos en un bosque sea más radical: cada uno de ellos tiene sus señas y rasgos particulares, y aun así, la naturaleza los va a nivelar. Mientras que la ciudad marca diferencias sociales, económicas, culturales, la naturaleza iguala a estos personajes, infunde su fuerza y somete a sus personalidades, impone su rasero, su llamado instintivo, nadie queda a salvo de una marca, de una mancha. Así, Lucas, que se asquea de que el Árabe le haya robado a Mankell todo lo que pudo –personaje este que está refugiado en el bosque por alguna vergonzosa falta– matará a dos personas, quienes, a su vez, han asesinado a otros en su peregrinación sanguinaria. En un juego simbólico con el que Moya finaliza la novela, Lucas, luego de su batalla, ve la que tienen un lobo y una yegua por la vida de un potrillo, nadie es inocente, nadie es culpable; la naturaleza, esa compañera habitual de todos ellos, se los traga en plena igualdad.

Algunos de los actos que presenciemos en la novela, tanto de los animales como de las personas, son violentos, pero la violencia no es un

tema accesorio, casual; la violencia es el bosque en sí, es el estado natural de los seres que lo penetran o habitan, las reacciones de los personajes tienen algo de las conductas del lobo y de la yegua, pero en ellos al no poder obedecer de manera natural a ese “llamado de la selva”, como diría London, ese llamado del bosque diría yo, ya sea por su nivel de conciencia, sea por los últimos resquicios de un sentido humanitario, su conflicto se ahonda y se expresa con fuerza y violencia desmedida. Tal vez ese sin sentido que ronda a Lucas solo es mediatizado en los demás personajes en los actos despiadados que les vemos ejecutar.

Otro elemento que Juan Carlos Moya trabaja de manera profunda es el dolor. La vida lleva aparejado el dolor. Lucas asume la tragedia del suicidio de su padre como una impronta de la que no puede o no quiere desprenderse, tan es así que él mismo piensa en suicidarse; queda la sensación de que si bien el dolor físico es insoportable, es el dolor psíquico, ese sentido de orfandad que lo marca, la causa real de la búsqueda de la aniquilación. La enfermedad lo somete, lo desgasta, lo torna débil, pero cuando tiene que cobrar venganza se fortalece su energía, la enfermedad no lo imposibilita en el ejercicio divino de la venganza; su cuerpo volverá a desfallecer seguramente, pero su alma ha quedado transformada, tanto es así que no sabemos si volverá a pensar en suicidarse o empezará un viaje sin retorno guiado por un nuevo sentido de vitalidad, o de simple reconocimiento de que la vida está más allá, la vida se abre paso ante el dolor, la muerte, la enfermedad.

Podría parecer anacrónica la elección de un escenario rural para una novela en estos tiempos, pero como ya la historia de la literatura nos ha dejado ver, no es en dónde se actúe o se desarrollen las vidas lo que importa sino cómo lo hacen; sería descabellado decir que el ambiente no nos marca, no es así, pero las conductas humanas se desbocarán aquí o allá, en la ciudad o en campo, en la urbe o en el bosque. En la novela de Moya, Lucas cuando habita en la ciudad ya es un ser torturado, y esa condición no cambia por variar de escenario, es más bien ahí donde se profundiza su desamparo y su extravío existencial.

De cierta manera, y para volver al inicio, miro a Lucas como la configuración de un héroe trágico, como lo veían los románticos, enfrentando al mundo y sus reglas; el problema radica en que este personaje, Lucas, es hijo de la contemporaneidad; los principios que animaron a Byron, Shelley, entre otros, ya son solo polvo y recuerdo. El mundo actual nos somete a la indefinición y a la duda; la incertidumbre es la regla, por eso sentimos más su desamparo, pero aun así me lo puedo imaginar repitiendo, luego de mirar a los caballos salir de la niebla, lo que Hölderlin le hace decir a uno de sus personajes: “¿Es que en la muerte se me enciende, al fin la vida?”.

**CÉSAR CHÁVEZ**

CENTRO CULTURAL

BENJAMÍN CARRIÓN, QUITO

**JORGE VELASCO MACKENZIE,**  
***Hallado en la grieta,***  
 Manta, Mar Abierto, 2013

La disposición narrativa de las voces que constituyen esta novela “extraña”, chocan y resbalan por entre las agudas rocas de las islas encantadas. Los oleajes de voces de este relato, que es una suma de relatos que han transitado las islas, emerge de *las grietas* insulares galapaguinas, recorren los laberínticos acantilados del infierno de sol, piedra e incomunicación. La pareja de protagonistas de este eco narrativo del drama sartreano *A puerta cerrada*, refrendan desde coordenadas ecuatoriales, que el infierno son los otros. Ayleen y Valdemar han ido a las islas pretendiendo encontrar alguna señal que dé sentido al odio radical que los mantiene unidos; sus vagos intentos de aproximarse son refrendados por el narrador, que con frecuencia nos hace partícipes de su propio desconcierto frente a la plenitud de odio que habita entre los personajes y el vacío de significado con que lo viven, siempre nostálgicos de un pasado que pudiera remediar su imposibilidad de comunicación. El narrador, y la figura del escritor mismo que se inscribe en el texto como hacedor del relato, dan cuenta también de los repetidos gestos por construir una significación sobre todo el odio que habita en la totalidad de las microhistorias con que esta narrativa construye las islas.

Una vez más el tiro de dados no ha abolido el azar, ni las islas lanzadas sobre el azul mar ecuatorial, ni las redes narrativas que las cruzan, logran darnos cuenta de la insignificancia, de la carencia de significado con que se ligan todas las historias que dan forma a *Hallado en la grieta*. La forma lingüística que toma este reducto final de condenados es la de la roca punzante y el agua infinita. Las palabras por oleadas levantan los acantilados en que transcurren las abominables historias de los presos, de los piratas agonizantes, de los navegantes extraviados y los colonos inadvertidos que con la mediocridad de nuestras ilusiones, hemos pretendido escapar de la totalidad de “lo real” y seguir al narrador y a los personajes por las islas desiertas, amparados como ellos en una secreta confianza simbólica que explique un sentido de esa desolación. Los títulos de cada capítulo levantan las murallas de este laberinto cretense en el corazón de la zona tórrida, al que nos conduce el narrador para ofrecernos en sacrificio: “El infierno del paraíso”, “El ascenso a los infiernos”, “Las grietas”, “Tiempo de piedras”, “Muro de llantos”, “Corona del diablo”, “El silencio de la ola”, “Última roca”. Cada uno simula una lápida en el cementerio marino con el que Velasco tributa un homenaje a Valery y Mallarmé, al levantar sobre esta isla hecha de lenguaje un microuniverso que parecería reunir el dolor y el odio del mundo. Esos títulos como lápidas son cada cual una isla y “cada isla es una celda”, dirá el narrador, y de celda a celda,

únicamente las historias penosas del pasado hacen de puentes para pasar de unas y otras.

Al igual que las islas, las historias han sido lanzadas sobre ellas por el puro azar que las vincula: los lbakushas japoneses sobrevivientes de la bomba atómica, las historias de violencia de los reclusos en el presidio de mediados del siglo pasado, los abusos de los colonos ligados al primer proyecto progresista con el que se atentó contra el silencio de roca y agua, libre de nuestras palabras y proyectos que “dan sentido”.

Las elipsis y los saltos temporales, los cruces de las voces y los cruces de los distintos relatos que textualizan a las islas, se confunden de manera entrecortada y producen una suerte de totalidad caótica que recorta detalles y condensa una suma de historias individuales que también se apelmazan sobre la roca y restallan con el oleaje y con la luz quemante:

Julián, así se llamaba el muchacho guía, se alejó con Amanda, desaparecieron en una ruta perdida y casi totalmente llena de greda. Podían verse huellas del paso de animales y ninguna humana. ¿Cuánto tiempo habrían tardado en cruzar las bestias convertidas en seres vivos? De pronto cayó sobre ellos el más fuerte rescoldo, la cruel meridiana que descubría los insectos más mínimos, los espinos sin frutos, o los frutos secos. Mirar hacia arriba significaba perder la vista por un momento y el alma, descubierta por esa luz cenital quemante y pegajosa” (85).

Es la “cruel meridiana” que acelera ese devenir pura materialidad, la fusión de roca, huellas, luz, insectos, espinos y frutos, es en el choque de la mirada que asciende y la luz cenital que cae cuando la ceguera permite la fusión del todo; es bajo el signo de lo equinoccial que el presidio infernal de las islas emerge como contrapartida de otro relato ecuatorial. Con *Hallado en la grieta*, de este modo, Velasco Mackenzie completa un recorrido por el espacio nacional, que iniciara con la novela *En nombre de un amor imaginario*, de 1997, e incorpora las Galápagos a su cartografía nacional. En ninguna de las dos novelas el espacio nacional es una simplicidad estandarizada o el motivo de una jerga patrioter. Leída a contrapunto de *En nombre de un amor imaginario*, *Hallado en la grieta* cierra el ciclo equinoccial abierto en 1997. Aquella novela produjo una narrativa que discurría en los linderos del racionalismo y la locura para ficcionalizar la vida de la guayaquileña Isabel Casamayor de Godin, y su tránsito por las tres regiones continentales del país; su cercanía a La Condamine y las peripecias de la Primera Misión Geodésica Francesa. En ese relato era la voz deshilvanada de Isabel, que ha perdido la razón, la que entra en disputa con el discurso enciclopedista de los geodésicos, para reformular desde sus desvaríos en la selva ecuatorial, los fundamentos y las posibilidades de un nuevo relato nacional.

*En nombre de un amor imaginario* fue publicada en el momento

mismo en que se iniciaba la aguda crisis de gobernabilidad del Ecuador a fines del pasado siglo, al mismo tiempo que revisitaba los orígenes de la nacionalidad, las marcas del colonialismo, y desde un relato que se descentraba de sí mismo, convocaba al lector a asumir la necesidad imperativa de entender el Ecuador como una realidad compleja, pluricultural y plurihistórica que exigía desmitificar sus orígenes, para generar nuevas mitificaciones identificatorias en las que se integraran otras voces y otros relatos. En medio del dramatismo que implicaba la historia de Isabel de Godin y también del drama identitario que empezaba a enervar a la frágil conciencia nacional, la construcción narrativa de la novela creó un espacio para pensar en “una nación de imaginantes”. El ser habitantes de la línea imaginaria posibilitaba la existencia de un espacio para construir una creencia en lo ecuatoriano fundada en la vitalidad de lo ecuatorial geográfico y simbólico.

Contrapunto de ese optimismo narrativo de la novela de 1997 es *Hallado en la grieta*. Novela que de diversas formas complementa y cierra una circularidad latente en la anterior. Primero el recorrido simbólico por el espacio nacional que hiciera Isabel de la Costa a la Sierra y de la Sierra a la Amazonía, se complementa con este relato que se afinsa en las Galápagos como único espacio de la geografía nacional que no había sido visitado en la narrativa de Velasco Mackenzie. Y si bien la condición geográfi-

ca de lo equinoccial es igualmente importante en ambas novelas, en *Hallado en la grieta*, esa condición aparece obstinadamente ligada a un entorno de muerte, y a un horizonte en que la ilusión de los imaginantes construyendo una nación parecería haber quedado muy lejana: “Las islas aún se hallaban lejanas y el tiempo se terminaba. Eran esas islas encantadas y malditas que atraían a turistas de todas partes del mundo; ellos venían aquí a morir, o a ser felices antes de que esa fatalidad los alcanzara” (p. 11).

Si la historia de Isabel de Godin se encuadraba en un espacio en que toda adversidad, en último término, encontraba un sentido vital que regeneraba la vida como en las selvas tropicales en donde el personaje enloquecía; en contraparte, *Hallado en la grieta* mata inclusive la noción de que en el espacio isleño se preserve una vida antigua en esas especies de otra era, lo que ven los personajes y el narrador son residuos de una vida pasada al límite de la extinción.

El recorrido que hacen Ailyn y Valdemar por las islas “encantadas-malditas” es contrapunto del recorrido de Isabel en pos de un amor imaginario. Ailyn y Valdemar regresan a las islas unidos por un lazo de odio y desamor que funciona en perfecta especularidad con el recorrido del relato de los 90. De modo que si en la novela alusiva a los orígenes de la República se perfila la sombra de una serie de traiciones que debilitan a la patria naciente; ahora en *Hallado en la grieta*, al completar el trazado lite-

rario del mapa nacional, de su geografía poética, Jorge Velasco Mackenzie nos confronta a una relación no únicamente cruzada por la traición sino sobre todo construida sobre el desamor y la imposibilidad de comunicación.

En esa especularidad que trabaja entre las dos novelas, el autor aguza su sensibilidad de intérprete de los tiempos. Si la novela de los 90 auguraba la llegada del tiempo de reanimar la utopía de la “nación de imaginantes”, *Hallado en la grieta* parecería dar cuenta del lado oscuro de esa misma utopía, del momento límite en que la convivencia alcanza lo más hondo de sus fisuras. A la luminosidad del lenguaje de la narración de Isabel y los geodésicos, la opacidad de las voces y las historias de los navegantes desencantados del Archipiélago son un contraste radical.

Las dos novelas tienen en común la estructura fragmentada. El rasgo más notable y el primero que se detecta en la estructura de la novela es que el narrador establece un paralelismo entre la fragmentación de las historias que se cuentan y la fragmentación de las islas y su dispersión en medio del océano inmenso. No sin antes haber aludido en la primera línea de un epígrafe de Melville a la condición del Archipiélago de estar cruzado por la línea del ecuador. Los fragmentos geográficos de la nación ecuatoriana en las islas parecerían estar unidos únicamente por esa línea que simbólicamente las enlaza a la República imaginada por lo viajeros franceses del siglo XVIII. Ahora, en

el presente, el autor las vincula a la historia a través de otro viajero y naturalista, Darwin. Pero nuevamente usando un recurso de espejo, pues las islas “malditas” como las llama no son el lugar de origen de la vida, como Darwin figurara a las Galápagos, sino como el sitio de muerte, el espacio en que la luz cenital todo lo calcina. De modo que esos fragmentos narrativos, geográficos y humanos que en suma hacen la novela, si logran cerrar una totalidad es solo en torno a la idea de la muerte.

Ahora bien, si *En nombre de un amor imaginario* trabajaba en una síntesis del tiempo como anticipación del futuro, en una acumulación de pasados que el presente absoluto de la demencia de Isabel recuperaba en perfecta simultaneidad al tiempo que facilitaba la “imaginabilidad” de un deseo, haciendo posible un presente para la nación de los imaginantes, en *Hallado en la grieta* son, por una parte, el esfuerzo de fundir las historias con la roca y el agua, y, por otra, el empeño también del narrador por hacerse visible en el proceso de contar la historia, de inscribir el proceso de escritura del relato, los mecanismos por los que nuevamente el presente anticipa un futuro y viabiliza un final imprevisto en que los antiimantes, en un gesto animal de supervivencia, se permiten una posibilidad de encuentro en un acto lejano al amor, pero que en suma es un abrazo a la totalidad del presente, con su odio, con su muerte, con su radical incomprensión del devenir. El abrazo al presente de

una materialidad perfecta que aúna el agua, la roca, la carne herida, la palabra poética y la conciencia del dolor.

Herederio de la mirada de Melville sobre las Encantadas, Velasco Mackenzie en *Hallado en la grieta* no hace el menor intento de pulir las cortantes aristas rocosas de las islas; la renuncia del relato a permitir ningún tipo de edulcoración y consentir que la mirada caiga seducida por las intensidades del color marino o de las arenas fulgurantes, son una suerte de ejercicio ascético para desengañarse de la función paradisiaca. Esas islas literarias son un laboratorio de la experiencia humana, es el espacio en que se puede jugar con las variables de nuestros comportamientos para intentar abrir accesos que mejor nos permitan abrazar sin comprender el hecho de nuestra condición insignificante:

El atardecer fue estrangulando la tarde en Tortuga Bay. Los cuatro se sintieron sobrevivientes. Yo estaba con ellos todo el tiempo, oculto como siempre en los laberintos y abismos de esta historia. Lo que había sucedido entre nosotros se prestaba a tantos misterios, uno más no importaba. No es el mismo viaje, y esa palabra que Ailyn trazó con el madero en el malecón de Santa Cruz, el día del arribo: Palabras, era la palabra ¿Por qué ella había escrito eso? ¿Qué significaba? ¿Palabras labradas? ¿Labrar las palabras como una roca? Ahora era peor, el mayor marco para este final sangrante, Juan Antúnez desaparecido. Yo dispuesto a quitarme la máscara de polizonte y Valde-

mar Ventura amenazado de muerte (183).

El abrazo con el presente tiene el signo de esas palabras labradas y de la voluntad de desenmascaramiento del narrador y del escritor en proceso de creación del universo que nos sostiene, ese al que nos han llevado las palabras materia, las palabras isla, las palabras piedra, las palabras agua, las palabras idea, las palabras encantadas, las palabras palabras. El gesto del narrador de hacerse visible en su condición de testigo peculiar, omnisciente, dispuesto a contar las infidencias no del personaje sino de los artilugios por los que el escritor sostiene el universo narrativo, viene a convertirse, este gesto, en una advertencia acerca de la fragilidad de la frágil condición en que habitamos. El tránsito de la narración equinoccial de *En nombre de un amor imaginario* al de *Hallado en la grieta* implica un recorrido total por todas las formas de la ilusión y el desengaño y del abrazo último en que ambas se hacen una como cerrando la circunvalar imaginaria que nos sostiene.

**ESTEBAN PONCE**

UNIVERSIDAD LAICA ELOY ALFARO  
ECUADOR

---

## REFERENCIAS

---

### *de publicaciones*

**Jennie Carrasco Molina,**  
***Confesiones apocalípticas,***  
**Quito, Shakti Libros de Mujeres, 2011, 141 p.**

Sostiene Daniel Gómez sobre este poemario que en 2012 mereciera el Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade: “La revelación de los secretos más profundos y oscuros, expuestos de una forma descomplicada, producto de una vida estremecida, es lo que nos trae Jennie Carrasco en esta ocasión. Un torrente de sentimientos desbordantes que rompen con la tediosa genética de sumisión y liberan demonios muchas veces omitidos. Con luz lóbrega, la escritora ambateña nos transporta a un laberinto de versos que desenmascaran una sociedad evidentemente inconforme y a punto de estallar en miles”.

**Marcelo Báez Meza,**  
***Lienzos y camafeos,***  
**Quito, Velásquez & Velásquez Editores, 2011, 207 p.**

Esta obra, constituida por 61 textos, está organizada en dos partes muy marcadas: lienzos donde el autor compara sus relatos con pinturas que incluyen formas, pinceladas y matices; y Camafeos, pequeñísimas narraciones por las cuales al pintor-narrador se le escapa la realidad. En todas estas historias, el autor reflexiona, desde múltiples perspectivas, sobre el oficio del escritor; sobre las dificultades del proceso creativo; sobre la levedad de la escritura y la posibilidad de que no sobreviva a ese tamiz inexorable del tiempo; sobre la necesidad de desacralizar al escritor y reducirlo al nivel de simple mortal. Todo esto en medio de ese amplio y sugestivo contexto que constituye para todo autor: la música, la pintura, el cine, los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías de la comunicación.

**Alex Schlenker,**  
***Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario,***  
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,**  
**Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012, 128 p.**

¿Cómo debemos entender el fenómeno del asesinato por dinero? En las últimas décadas, la compleja figura del sicario ha sido analizada por expertos que remiten el fenómeno al surgimiento del negocio ilícito de las drogas. En este libro se revisan algunas de las más importantes investigaciones que se han aproximado a la figura del sicario y a su relación con los carteles de la droga.

Los relatos desarrollados en torno al sicariato son leídos aquí como discursos que circulan en los distintos espacios en los que se configura el canon sobre la violencia. Tales textos han sido agrupados en tres cuerpos: en el primero están los que provienen de la academia, publicados por sociólogos, politólogos, antropólogos, comunicadores y culturalistas; en el segundo, y con el afán de problematizar aquello que el discurso académico dice del oficio de asesinar por encargo, se han seleccionado obras testimoniales recopiladas y editadas por escritores, periodistas y cronistas, y obras de ficción publicadas por autores que trabajaron con la figura del sicario; un último cuerpo lo compone una serie de películas de cine y televisión que se ocupan de las distintas formas de representar al sicario y a su entorno a través de un lenguaje audiovisual.

Esta investigación puede ser leída como un mapeo de aquello que se ha dicho del sicario y su realidad socioeconómica, y de la esfera simbólica en la que sus distintas representaciones adquieren una suerte de “visualidad de orden cultural”.

**Nial Binns, editor,**  
***Ecuador y la guerra civil española.***  
***La voz de los intelectuales,***  
**CALAMBUR, Madrid, 2012, 581 p.**

Dicen que Miguel de Unamuno, en su fatídico discurso del 12 de octubre de 1936, afirmó que “la nuestra es solo una guerra incivil”, y la verdad es que la guerra que desgarró España entre julio de 1936 y abril de 1939 no era incivil ni española. Cada país de Occidente reaccionó al conflicto con una intensidad difícil hoy de imaginar. En la lejana retaguardia de Hispanoamérica, sobre todo, la guerra se vivió y se sufrió como si fuese en carne propia. Cinco años de republicanismo habían convertido la antigua madre patria en un espejo donde se veían reflejados muchos de los temores y aspiraciones de las repúblicas hispanoamericanas, y cada país se escindió en disputas airadas, apasionadas, en torno a la guerra y a las no-

ciones de la sociedad y del ser hispano defendidas y encarnadas por los distintos bandos: republicanos, socialistas, comunistas y anarquistas, por un lado; monárquicos, católicos y fascistas, por el otro. Nunca se había escrito tanto sobre España: poemas, narraciones, obras dramáticas, testimonios, crónicas, ensayos, artículos periodísticos y panfletos.

El presente libro, preparado por el escritor e investigador inglés Niall Brins (Londres, 1965) es el primero de la Colección Hispanoamérica y la guerra civil, estudia y muestra el impacto que tuvo la guerra en los intelectuales de Ecuador, un país que estaba viviendo un momento de verdadero esplendor en su literatura. La guerra civil trastornó el campo intelectual ecuatoriano, impulsó un encendido diálogo sobre los deberes del escritor y se convirtió en un tema casi ineludible para todos los intelectuales.

**Daniel Moyano,**  
***Tres golpes de timbal***  
**(edición crítica), Marcelo Casarin, coordinador,**  
**Poitiers, CRLA-Archivos / Córdoba, Alción Editora, 2012, 410 p.**

*Tres golpes de timbal* –anota Marcelo Casarin, el coordinador de esta edición– retoma algunos tópicos que están en las dos novelas precedentes de Daniel Moyano: lo más notable es la presencia de personajes músicos (Triclino, el violonista de *El trino del diablo*, y la familia Aballay en *El vuelo del tigre*). Este detalle cobra especial relieve en la novela que nos ocupa: no solo los personajes músicos son importantes, sino que la música y sus derivados (el piano, la canción del gallo blanco) forman parte sustancial de la trama. El nombre de la novela, además de la obvia mención del instrumento de percusión, tiene un aire de familia con el “concierto para violín Opus 61” de Ludwig van Beethoven, que comienza con cuatro golpes de timbal.

Además, en *Tres golpes de timbal* retoma otros núcleos temáticos que están en varios de sus textos precedentes: está el exilio o, mejor, el destierro que es una experiencia que Moyano ha vivido antes de dejar su patria (como hombre del interior, de la Argentina profunda) y que ha puesto en el centro de algunas de sus ficciones; la opresión de los poderosos sobre los débiles, la injusticia, la violencia; pero también la esperanza y la alegría de las gentes simples: hay una especial sensibilidad por la naturaleza en estos extraños personajes músicos, titiriteros, astrónomos muleros, enlazadores, modistas... Y una concepción ecológica del universo, que postula una relación armoniosa de los hombres con su entorno, y la lectura de los signos cósmicos: los vientos y las estrellas también parecen tener una gramática que imparte sus leyes y rige sus movimientos. Estos motivos justifican la elección

estética que conecta esta novela con la mejor tradición mítico-mágica de la literatura latinoamericana.

El valor de la palabra, la palabra dicha. La palabra escrita y la memoria: la función simbólica del arte en general y de la música en particular son elementos fundantes de este texto. Moyano ha trabajado como un poeta: su prosa no es la prosa elegante y sobria del narrador; es una prosa rítmica y sugerente de quien conoce los secretos musicales de la lengua y los ofrece en esta narración de una manera persistente y discreta a la vez, al punto de que en el texto la poesía no obtura el relato: al contrario, le da su carnadura.

**Fernando Iwasaki,**  
***Papel carbón,***  
**Madrid, Páginas de Espuma, 2012, 266 p.**

Este volumen reúne los primeros libros de relatos de Fernando Iwasaki –*Tres noches de corbata* (Lima, 1987) y *A troya, Helena* (Bilbao, 1993)–, dos títulos donde los lectores del narrador peruano podrán reconocer los temas, el humor, la prosa coruscante y las múltiples referencias culturales que caracterizan las obras de uno de los autores fundamentales del cuento contemporáneo en lengua española.

*Tres noches de corbata* es un libro que dialoga con los precoces volúmenes de relatos de un pequeño grupo de escritores españoles y latinoamericanos nacidos en la década del 60, como *Alguien te observa en secreto* (1985), de Ignacio Martínez de Pisón; *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad; *Los laberintos invisibles* (1986), de Guillermo Busutil; *Debería caerse la cara de vergüenza* (1986), de Sergi Pámies; *El móvil* (1987), de Javier Cercas; *Veinte cuentos cortitos* (1989), de Iban Zaldúa; *Infierno grande* (1989), de Guillermo Martínez; y *Cuentario* (1989), de Jorge Eduardo Benavides, todos teclados a máquina y todos copiados con papel carbón.

**Michael J. Horswell,**  
***La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales,***  
**Quito, Abya-Yala, 2013, 402 p.**

Este libro escrito por Michael J. Horswell examina paradigmas alternativos de género y sexualidad del mundo colonial andino. El autor estudia cómo sujetos andinos de un tercer género, ni hombres ni mujeres, simbólicamente representaban un espacio liminal y mediaban entre las esferas masculinas y femeninas de la cultura andina indígena. Al deconstruir figuras literarias empleadas en el discurso colonial, lo

que él llama tropos de sexualidad *queer*, Horswell provee una historia alternativa de los indígenas referidos en las crónicas e historia coloniales como “sodomitas”. Este estudio revela cómo los valores de la sexualidad masculina dominante de la Iberia medieval viaja a los Andes a través de la literatura e historiografía para emplearse retóricamente en la justificación de la conquista y la colonización de los Incas y otros pueblos de las Américas. Como consecuencia, la heterogeneidad prehispánica en las formas de expresión del género y la sexualidad se redujo a formas de expresión aceptables para el Catolicismo ortodoxo y el Humanismo literario de la temprana modernidad. Por lo tanto, este trabajo intenta recuperar ese conocimiento subalterno de mediación que informaba muchas de las tradiciones y ceremonias de los Andes precolombinos.

**Carlos Vásconez,**  
***Los días a tu nombre,***  
**Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo**  
**por el Libro y la Lectura, 2013, 166 p.**

Después de haber leído todos los libros policiales –o lo que él considera que son todos los necesarios–, Truman Fabara, en un arrebatado quijotesco, a la manera de los personajes de Paul Auster, descubre que puede cometer el crimen perfecto, que para hacerlo solo debe poner empeño en la empresa. Abandona sus libros, y por las calles de una ciudad sin nombre emprende la búsqueda de su víctima perfecta, la misma que lo llevará a una lapidaria verdad: nadie es perfecto.

Esta es la edición consagratória de *Los días a tu nombre*, la reciente obra de Carlos Vásconez, una *nouvelle* que encarna al género policial desde una suerte de vacío metafísico, cumpliendo con aquella teoría acerca de que el personaje debe descender a las simas del mundo y romper los sellos de los recintos sagrados.

**Marialuz Albuja Bayas y Sandra De la Torre Guarderas,**  
***Cuando cierro mis ojos. Poemas para hablar con Dios,***  
**ilustraciones de Eulalia Cornejo, Colección Escalera,**  
**Quito, Rascacielos, 2013, 48 p.**

*Cuando cierro mis ojos* –apunta la crítica Alicia Ortega Caicedo– es un libro de oración especialmente pensado para niños y niñas de todas las edades. Son poemas cortos que invitan a ser leídos en voz alta por su rica sonoridad y creativo juego de palabras. El propósito fundamental del libro es despertar en el público infantil el sentimiento de emoción ante el milagro de la vida. Saber dar las gracias, conjurar el miedo y la tristeza, aprender a soñar, comprender las pérdidas y celebrar

lo que tenemos, son experiencias que las autoras comunican a través de la poesía y la sensibilidad mística.

**Guillermo Cordero,**  
***La novela policial en Ecuador,***  
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,**  
**Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2013, 84 p.**

A pesar de que la narrativa policial fue considerada en sus inicios un género menor, no hay duda de que también se ha manifestado a lo largo de su historia en obras de trascendente envergadura literaria. Superando este estigma, este texto parte del presupuesto de que este género constituye una matriz perceptiva, tan válida como las otras, a través de la cual se puede analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma.

Hasta casi finalizado el siglo XX, la narrativa policial, salvo contadas excepciones como “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio, o la novela *El destino*, de Pedro Jorge Vera, no se cultiva en Ecuador. Sin embargo, desde el año 1997 hasta nuestros días aparecen novelas que siguen las convenciones del género, entre ellas: *La Reina Mora y Condena Madre*, de Santiago Páez; *Anillos de serpiente*, de Juan Valdano; *La muerte de Twayne Power en el monumental del Barcelona*, de Miguel Donoso Pareja; *El caso de los muertos de risa*, Leonardo Wild; *El cadáver prometido*, de Rocío Madriñán; y *El último caso del guatón Ramírez*, de Leonardo Escobar.

Este estudio de Cordero pretende rastrear las huellas que, hasta el momento, ha dejado el género policial en Ecuador, determinar sus antecedentes y analizar cómo y con qué fines estas obras adaptan, juegan o parodian las formas narrativas, los elementos y las convenciones policiales.

**Raúl Serrano Sánchez, editor**  
***El ensayo ecuatoriano de entre siglos,***  
**La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2013, 406 p.**

Esta selección de veintiséis ensayistas ecuatorianos de los siglos XX y XXI, de Editorial Arte y Literatura, se preparó y presentó en el contexto de la Feria Internacional del Libro de La Habana 2014, en la que Ecuador fue país invitado de honor.

Según el antólogo Raúl Serrano Sánchez: “Esta antología del ensayo literario ecuatoriano de entre siglos busca ser una exploración, a la vez que un muestrario de lo que en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI han

reflexionado y releído los escritores y escritoras del país respecto a su tradición desde las diversas posibilidades que el género les permite abordar. Todos los autores convocados asumen al ensayo en su más amplio y democrático sentido: como un territorio de libertad que jamás está reñido con el rigor, sin que en ningún momento sus textos se conviertan en piezas cerradas o meros informes clínicos. Todos participan de lo que en términos históricos y de la tradición, tanto en Ecuador como en América Latina, significó e implica el género desde el siglo XIX”.

Los autores y textos incluidos en este volumen son: Agustín Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”; Humberto E. Robles, “Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y práctica narrativa”; Fernando Tinajero, “El extraño exiliado”; Juan Valdano, “El realismo objetivista de Pedro Jorge Vera”; Bolívar Echeverría, “¿Cultura en la barbarie?; Alfonso Carrasco Vintimilla, “Demetrio Aguilera Malta, *Siete Lunas y siete serpientes*”; Alejandro Moreano, “Benjamín Carrión: las paradojas del Ecuador”; Abdón Ubidia, “El *Éxodo de Yangana*: la novela total”; Vladimiro Rivas Iturralde, “Un acercamiento a *Hélice*”; Diego Araujo Sánchez, “Dos textos fundacionales de la crítica del relato ecuatoriano”; Jorge Dávila Vázquez, “Icaza: un lenguaje mestizo de vanguardia”; Javier Ponce, “Un siglo de poetas solitarios”; Iván Carvajal, “El desgarrado panerotismo de Francisco Granizo”; Cecilia Ansaldo, “Adoum en varios tiempos”; Wilfrido H. Corral, “Ordenamiento de los relatos de Salvador: los del artista, y mucho después...”; Raúl Vallejo, “Miguel Donoso Pareja: Tránsito de una escritura sin concesiones”; María Augusta Vintimilla, “La crítica de poesía en el Ecuador”; Fernando Balseca, “Los ríos profundos de José de la Cuadra”; Rut Román, “Enseñarte a ser mujer o lo que la Balmora dejó”; Alicia Ortega, “Pablo Palacio: Descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”; Esteban Ponce, “El usurpador de la palabra: la agonía de dios en la poesía de César Dávila Andrade”; Cristóbal Zapata, “La ruta de los novísimos”; Marcelo Báez “*Pictura et Poiesis*: la transcodificación en la poesía de Medardo Ángel Silva”; Leonardo Valencia, “¿Cuánta patria necesita un novelista?”; Yanna Hadatty Mora “*Boletines de mar y tierra*. Jorge Carrera Andrade y las letras ecuatorianas en 1930”; María Helena Barrera-Agarwal, “Bruna, Soroche y los tíos: entre Balzac y Saroyan”.

**Enrique Ayala Mora,**  
***El oficio de historiar. Estudios sobre historiografía nacional,***  
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,**  
**Sede Ecuador / Ediciones Abya-Yala, 2014, 264 p.**

Este libro –anotan los editores– es el resultado de más de dos décadas de labor de Enrique Ayala Mora en la historia ecuatoriana. Contiene trabajos escritos

con profesionalismo y sentido crítico que aportan al conocimiento de la producción historiográfica nacional.

La obra recoge estudios sobre autores representativos, comentarios sobre aportes bibliográficos especializados relativos al Ecuador, textos que enfocan el ámbito intelectual o profesional de personas relevantes en la cultura del país, y pronunciamientos sobre los aspectos más destacados de la evolución de la Nueva Historia del Ecuador.

El autor estudia las diversas dimensiones de la producción de destacados autores como Alfredo Pareja Diezcanseco, Óscar Efrén Reyes, José María Vargas, Leopoldo Benites Vinueza, Jorge Pérez Concha, Alfonso Rumazo González, Isabel Robalino, Fernando Velasco Abad, Agustín Cueva, Manuel Chiriboga, Patricio Ycaza, Catalina León Pesántez, entre otros.

Ayala Mora, concluyen los editores, es el historiador más representativo de la actual historiografía ecuatoriana. En este libro confluyen el resultado de su notable formación profesional y su vasta experiencia como investigador y docente.

## UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Enrique Ayala Mora  
RECTOR

Ariruma Kowii  
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426  
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

## CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)  
FUNDADOR

Simón Espinosa  
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega  
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2015  
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12  
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

# KIPUS

## REVISTA ANDINA DE LETRAS

### VALOR DE LA SUSCRIPCIÓN BIANUAL \*

Ecuador: US \$ 48,80  
América: US \$ 140,80  
Europa: US \$ 149,80  
Resto del mundo: US \$ 165,80  
Valor del ejemplar suelto:\* US \$ 12,20  
\* Incluye 14% del IVA.

Dirigirse a:  
KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS  
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558  
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org  
www.cenlibrosecuador.org

### C A N J E

Se acepta canje con otras  
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:  
CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA  
UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Apartado postal: 17-12-569  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094  
Fax: (593 2) 322 8426  
biblioteca@uasb.edu.ec  
www.uasb.edu.ec

## CRÍTICA

Facundo **GÓMEZ**

*Los que se van*: texto de vanguardia

Marcelo **CASARIN** y Diego **VIGNA**

Daniel Moyano, archivo y experiencia de escritura

Iván **RODRIGO MENDIZÁBAL**

Crítica a la ciencia y a la tecnología  
en la obra de Juan León Mera

## RESEÑAS

Angélica **GONZÁLEZ OTERO**

*Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa  
pasando por el estrecho de Magallanes y en mi excursión  
a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes,*  
testimonio de Maipina de la Barra viuda de Cobo

Carlos **FERRER**

*Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon,*  
antología, María Payeras Grau, editora



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS

