

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



41 I SEMESTRE
2017

ISSN: 1390-0102

DOSSIER

Seis miradas al cuerpo y al deseo
de una poética latinoamericana
desde hace cinco siglos

Mariagusta Correa

Confesión, culpa y penitencia: construcciones de la
alteridad. Una lectura a “La tercera orilla del río”

Adlin de Jesús Prieto Rodríguez

“Cadáveres”: La puesta en escena de una memoria
doliente

Edison Lasso Rocha

Como ser un sujeto perfecto de su majestad.
Un análisis a partir del concepto de edad
y juventud en textos jurídicos y poéticos de la colonia

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).

Diagramación y corrección: Journals & Authors

Cubierta: diseño y arte, Journals & Authors

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 41, enero-junio de 2017

ISSN: 1390-0102

KIPUS

REVISTA ANUAL
DE LETRAS

41 enero-junio, 2017

ISSN: 1390-0102

DOSSIER

- Seis miradas al cuerpo y al deseo de una poética latinoamericana desde hace cinco siglos** 7
- MARIAGUSTA CORREA** 11
Confesión, culpa y penitencia: construcciones de la alteridad.
Una lectura a “La tercera orilla del río”
- ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ** 25
“Cadáveres”: La puesta en escena de una memoria doliente
- EDISON LASSO ROCHA** 41
Como ser un sujeto perfecto de su majestad.
Un análisis a partir del concepto de edad y juventud en textos
jurídicos y poéticos de la colonia
- SANTIAGO RUBIO CASANOVA** 57
Los cholos-perros: lo grotesco en los cuentos cholos de
Ecuador
- JOSÉ LUIS GALVÁN** 77
“El Buscapié.” O el casticismo de Montalvo
- PEDRO ARTIEDA SANTACRUZ** 95
Antonio Alvares de Azevedo: fractura la voz poética masculina
durante la conformación de la nación en Latinoamérica

RESEÑAS

- Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza.* 107
Crítica revisada, ensayos de Wilfrido H. Corral
Francisco José López Alfonso
- Personal e intransferible*, poemario de Jorge Dávila Vázquez 112
Felipe García Quintero
- El regreso y otros relatos*, cuentos de Calvert Casey 114
Carina González
- El lobo*, novela de Sandra Araya 117
Abdón Ubidía
- El silenciero*, novela de Antonio Di Benedetto 119
Galo Galarza
- Hoteles del silencio*, novela de Javier Vásconez 121
Iván Rodrigo Mendizábal
- La vida exterior*, novela y *Jardines Lewis Carroll*, cuentos, 126
de Carlos Vásconez,
Salvador Izquierdo

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 129

KIPUS

REVISTA ANUAL
DE LETRAS

41 enero-junio, 2017

ISSN: 1390-0102

DOSSIER

- Six looks at the body and the desire for a latin american poetic over five centuries** 7
- MARIAGUSTA CORREA** 11
Confession, guilt and penance: constructions of alterity.
A reading to “La tercera orilla del río”
- ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ** 25
“Cadáveres”: The staging of a sorrowful memory
- EDISON LASSO ROCHA** 41
How to be a perfect subject of his majesty.
An analysis based on the concept of age and youth in legal
and poetic texts of the colony
- SANTIAGO RUBIO CASANOVA** 57
The cholo-dogs: the grotesque in the cholo stories of Ecuador
- JOSÉ LUIS GALVÁN** 77
“El Buscapié”: Or the casticism of Montalvo
- PEDRO ARTIEDA SANTACRUZ** 95
Antonio Alvares de Azevedo: fractures the masculine poetic
voice during the conformation of the nation in Latin America

REVIEWS

- Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza.* 107
Crítica revisada, essays by Wilfrido H. Corral
Francisco José López Alfonso
- Personal e intransferible*, poems by Jorge Dávila Vázquez 112
Felipe García Quintero
- El regreso y otros relatos*, stories by Calvert Casey 114
Carina González
- El lobo*, a novel by Sandra Araya 117
Abdón Ubidia
- El silenciero*, novel by Antonio Di Benedetto 119
Galo Galarza
- Hoteles del silencio*, a novel by Javier Vásconez 121
Iván Rodrigo Mendizábal
- La vida exterior*, novel and *Jardines Lewis Carroll*, short tales, 126
by Carlos Vásconez
Salvador Izquierdo

REFERENCES OF PUBLICATIONS 129

Seis miradas al cuerpo y al deseo de una poética latinoamericana desde hace cinco siglos

Quienes formamos parte de la segunda promoción del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, hemos reflexionado en torno al cuerpo y al deseo, en torno a cómo estos han sido representados en la ficción hispana. Este constante ejercicio de pensamiento, tornado-trastornado en una suerte de obsesión, nos ha llevado a proponer diferentes lecturas sobre varios escritores emblemáticos de la región, muchas veces escapados del canon. El placer, el dolor, la culpa o el goce, constituyen ejes transversales en una poética que ha marcado la narrativa del hemisferio.

En este proceso de reflexión se plantean varios diálogos entre investigadores, académicos y artistas que han abordado la condición humana y su diversidad. Los hilos de sus propuestas se entrecruzan formando tejidos y puntos de intersección.

María Augusta Correa, por su parte, profundiza en la psicología del protagonista de *La tercera orilla del río*, de Joao Guimaraes Rosa, cuyo deseo (inconsciente) se encuentra anclado en un sentimiento de culpa que puede llevar al martirio. Su condición de ser humano es, entonces, puesta en cuestión. Un cuerpo sufriente que habita en la mezquindad del mundo. Y, claro, en este proceso la relación con el padre es clave. Una propuesta leída, también, a través de claves freudianas. Por el mismo hilo del dolor transitan las reflexiones de Adlin Prieto, quien disecciona Cadáveres de Néstor Pérlonger, dando cuenta de cómo, a través de una estética propia

-neobarrosa, por cierto- de los restos corporales, estos pueden constituir formas de contestación a los regímenes totalitarios. En su análisis es fundamental el tema ligado al ordenamiento político de los cuerpos. Con respecto a esos cuerpos-cadáveres, Prieto se plantea: “¿qué ocurre ‘En Cadáveres’ (1981) con la representación misma?”

Edison Lasso se aferra a la historia trasladándose a los siglos XVI y XVII. Cuestiona que, si bien durante la Colonia la edad constituía un esencial en las personas (rasgo civilizatorio), este hecho no ha sido representado ampliamente en las letras de la época. Su propuesta refresca textos pertenecientes a distintas categorías. En su análisis aborda el manuscrito de carácter legal *Relación de Méritos y servicios*, de Baltazar Dorantes; así como dos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, mismos que ponen en tensión a la juventud y a la vejez; a la vida y a la muerte (el cuerpo joven y deseante en su máxima valoración). Para Santiago Rubio la preocupación gira por esos cuerpos dolientes y maltratados de los indígenas representados en el Realismo Social. En un diálogo con el cholaje boliviano reflexiona en torno a la violencia y a cómo los autores de entonces retrataron de manera descarnada las variaciones de la esclavización laboral. Textos publicados entre 1930 y 1950 son leídos para hablar del “cholo-animal, el cholo-perro”, con énfasis en la cuentística de Jorge Icaza.

Juan Montalvo es el pre-texto que empuja a José Luis Galván a escribir sobre cómo el autor ecuatoriano defiende el idioma español – de España– a rajatabla, rechazando el lenguaje popular. Para sostener sus planteamientos analiza “El Buscapié”, prólogo de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Allí, sostiene Galván, Montalvo defiende apasionadamente el español de España, el español de la Academia y de los grandes escritores del siglo de Oro. La lengua de Cervantes se ha tornado, entonces, en el ideal de escritura para Montalvo, quien, a su vez se afana en la construcción elegante de su propia ficción. El brasileño Antonio Alvares de Azevedo constituye, por su parte, una de las voces poéticas del siglo XIX que no formaron parte del ideal del poeta latinoamericano: heroico, aguerrido y varonil. Desde mi punto de vista, Azevedo rompe con el estereotipo masculino (prejuicio) que José Martí se encargó de reforzar y que estaba vinculado a una sexualidad binaria, que durante la conformación de las naciones se reforzó en América Latina. Mi propuesta dejar ver, entre líneas, otras masculinidades, cuerpos y deseos que, entonces, no estaban considerados y que aún siguen siendo cuestionados.

Estos trabajos que se presentan a continuación fueron escritos en los distintos seminarios de quienes somos ahora Candidatos a Doctores

de la UASB. Constituyen parte del esfuerzo de una nueva generación de pensamiento que dialoga en un mundo contemporáneo, en el cual los paradigmas con respecto al cuerpo, el deseo y la sexualidad han ido cambiando.

Pedro Artieda Santacruz
Coordinador dossier

Confesión, culpa y penitencia: construcciones de la alteridad. Una lectura a “La tercera orilla del río”

Confession, guilt and penance: constructions of alterity.
A reading to “La tercera orilla del río”

MARIAGUSTA CORREA*
Universidad de Cuenca
mariagustacorread@yahoo.com

Fecha de recepción: 14 enero 2017
Fecha de aceptación: 30 marzo 2017

RESUMEN

El artículo analiza estos tres motivos: la confesión, la culpa y la penitencia, en el cuento “La tercera orilla del río” del libro *Primeras historias* (1962), de João Guimarães Rosa (1908-1967), para plantear el asunto de la construcción de una alteridad únicamente posible, después del acto sacrificial, y dentro de una economía de la penitencia, que precisa una ruptura con su forma de vida anterior, a propósito de reafirmar la trascendencia asociada a la idea de la mortificación, y simbolizada en la perpetuidad del río en el que navega el padre y en el que también anhela navegar el hijo. La identificación de la culpa a través de la confesión, y la penitencia y su severidad hacen evidente la transformación de uno de los personajes, e impulsan la dinámica confesión/penitencia que precisa padre e hijo

* Mariagusta Correa. Ecuatoriana. Se graduó de Ingeniera Comercial, Licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales; y Magíster en Estudios Latinoamericanos, con Mención en Literatura, en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la Universidad de Cuenca. Actualmente, cursa el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Fue La esfera de Penélope, en el año 2011, su primera publicación en poesía. Luego aparecieron el cuentario *Al ras de la memoria* (2012), que obtuvo Mención de Honor en el Premio Joaquín Gallegos Lara, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito; los microcuentos *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013); un segundo poemario, *Mestiza* (2014); y *Trastienda* (2014), un estudio sobre el personaje homosexual del cuento ecuatoriano del Siglo XX, editado por el Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla. Es miembro de la Sección Académica de Literatura de la Casa de

para resignificar su condición de seres humanos, precisamente, a partir de, por un lado, el reconocimiento de sus faltas, como condición para la propia expiación, y, por otro, a través de la producción de una trama en la que se entrecruzan los signos de la tradición judeocristiana, el ejercicio de la memoria y la reconstrucción de los hechos.

PALABRAS CLAVE: Brasil, cuento, João Guimarães Rosa, confesión, culpa, penitencia, judeocristianismo, memoria, hechos.

ABSTRACT

The article analyzes these three motives: confession, guilt and penance, in the story “La tercera orilla del río” of the book *Primeras historias* (1962), by João Guimarães Rosa (1908-1967), to raise the issue of construction of an alterity only possible after the sacrificial act and within an economy of penance, which requires a rupture with its previous form of life, in order to reaffirm the transcendence associated with the idea of mortification, and symbolized in the perpetuity of the river in which the father sails and in which the son also wishes to sail. The identification of guilt through confession, and penance and its severity make evident the transformation of one of the characters, and drive the dynamic confession/penance that father and son need to re-signify their condition as human beings, precisely, from, on the one hand, the recognition of their faults, as a condition for the own expiation, and, on the other, through the production of a plot in which the symbols of Judeo-Christian tradition are interwoven, the exercise of memory and the reconstruction of the facts.

KEYWORDS: Brazil, story, João Guimarães Rosa, confession, guilt, penance, Judeo-Christianity, memory, facts.

El personaje del relato “La tercera orilla del río”, usuario de un tono confesante y melancólico, cuenta su historia familiar a un receptor desconocido y silencioso, que pareciera conocer a esos “nosotros” (los hijos), a quienes hace referencia durante su alocución. Así, como intentando no ignorar ningún detalle, el personaje busca reconstruir límpidos recuerdos, comentarios, juicios de terceros, e imágenes, y desentraña con ellos, un sentimiento de culpa que finalmente lo interpela. En ese instante, va a reflexionar sobre su condición: “¿Soy hombre, después de este perjuicio? Soy el que no fue el que va a callar”.¹ Y en las líneas que siguen, confirma su culpa y la condena de “concluir [mi] su vida en la mezquindad del mundo”.²

El narrador debe reconstruir un episodio importante de la vida del padre para afrontar su culpabilidad, y en virtud de ese afán, recurre a su memoria y pone en evidencia un desplazamiento de la identidad de su progenitor hacia una alteridad que se configura a través de ciertos rasgos que

la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Pichincha. Un trío de antologías nacionales recogen su poesía, mientras que sus cuentos han sido antologados en Colombia y Estados Unidos.

1. João Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, en *El audaz navegante y otras historias* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986), 45
2. *Ibid.*, 45.

incluyen renunciaciones, alejamientos y transformaciones. El cuento “La tercera orilla del río” (del libro *Primeras historias*, 1962), de João Guimarães Rosa (1908-1967), es un texto que, por un lado, coloca una historia breve en el escenario rural, –recordemos que el autor ha escenificado algunos de sus relatos en el sertón brasileiro–, y por otro, privilegia como en varias narraciones suyas (en *Mi tío el jaguareté*, por ejemplo), el asunto de la confiabilidad de la voz de uno de sus personajes para que este asuma el estatuto de narrador y para que además, se convierta en la voz única que predomina en la historia.

El plano existencial resulta ser la primera alternativa para leer este texto, sobre todo, si se presta atención a la clave que el personaje facilita hacia el final de la historia. Téngase presente que entre las lecturas que este relato ha motivado, algunas repasan la idea de la navegación entre la vida y la muerte. Súmese a estas, la apuesta de Heloisa Caldas por el psicoanálisis, cuya oferta consiste en entender esa relación inconclusa del hijo con la figura del padre y esa incapacidad de sustituirlo, que luego se convierte en una suerte de angustia culposa. Otra lectura es la de Alicia Montero Morillo, quien a través de la comparación de este cuento con *La metamorfosis*, de Franz Kafka, se propone indagar en el absurdo y mirar las alegorías de transformación de los protagonistas de estos dos relatos, desde las nociones de monstruosidad y maquinismo. Quizá, el contenido del relato que acepta esta lectura asociada a la monstruosidad pueda ser mirado desde la idea del “salvaje”, explorada por Roger Bartra, en *El salvaje artificial*.

En efecto, el voto de silencio que comentaré en páginas siguientes, empata con un rasgo revisado por Bartra, y que tiene que ver con el hecho de que el salvaje “originariamente no tenía el don de la palabra”,³ –esto, recordando a Calibán, el salvaje más célebre creado por el pensamiento europeo, a partir de la versión del caníbal de Montaigne, y a propósito del rastreo que emprende el autor, a ese apareamiento del salvaje en los escenarios ingleses–. De otro lado, la navegación por el segmento central y desolado del río hace contacto con ese lugar, también desolado, que fuera el privilegiado para escenificar los mitos de los salvajes europeos –los salvajes del bosque u *homo sylvestris*, o el salvaje Cardenio de Don Quijote en la serranía⁴. La asociación entre locura y penitencia con el estatuto de lo salvaje se explica ya sea por una forma pecaminosa o perversa de ser o por una penitencia capaz de expiar el pecado. Luego, recordemos que el salvaje conserva sus propias “metáforas (fuerza bruta, garrote, alimentos

3. Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 183.

4. *Ibid.*, 207

crudos, cuerpo monstruoso o cubierto de vellos, etc.)”⁵, y miremos el devenir del disidente de esta historia, que cambió tierra por agua: “se había vuelto greñudo, barbón, con uñas grandes, enfermo y flaco, negro por el sol y por los pelos, con aspecto de bicho, casi desnudo, aunque disponía de piezas de ropa que de cuando en cuando se le proporcionaban”.⁶

La fortaleza y el vigor del padre para navegar y controlar que la canoa no se volcase ni flotara sin pulso, pese a su envejecimiento y a las enfermedades, y a la flacura, que han sido nombradas sin detalle por el hijo en su relato, denotan esa metáfora de la fuerza del salvaje. Su cuerpo oscurecido por el sol y los pelos, su aspecto greñudo y barbón, y las uñas grandes remiten a la idea del cuerpo monstruoso. Este modesto ejercicio asociativo permite la construcción física del personaje que ha devenido en un salvaje, y que tiene a su cargo el poner en evidencia “el contrapunto entre la cultura y la naturaleza”.⁷ El asunto del aislamiento voluntario puede buscarse en el texto de Ferécates, *Los salvajes* (Agrioi), que ilustra la versión del hombre civilizado buscando el retorno a la naturaleza para evitar la corrupción de la ciudad. Otra conexión del estatuto de lo salvaje es la locura, ya que en algunos casos, el salvajismo es descrito como una fase de demencia, mientras que en otros, es una forma pecaminosa o perversa de ser, o una penitencia impuesta para expiar un pecado⁸. Siguiendo lo anterior, la propuesta de Bartra dejaría mirar una asociación entre la figura del salvaje que él rastrea y la representación del padre en el cuento de Guimarães Rosa.

Retornemos, sin embargo, a mirar esa que llamo clave entregada hacia el final del relato, y que tiene que ver con la insinuación del asunto de la muerte y con el miedo que esta suscita en la frágil experiencia humana:

Él me escuchó. Se levantó. Manejó el remo, en el agua, de proa hacia acá, conforme. Y yo temblé, hondo, de repente: porque antes, él había erguido el brazo y hecho un saludo —el primero, después de tantos años transcurridos. Yo no podía... Con pavor, erizados los cabellos, corrí, hui, me arranqué de ahí en un

5. *Ibid.*, 202

6. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 42.

7. R. Bartra, *El mito del salvaje*, 216. A propósito de esta oposición, Eduardo Viveiros de Castro comenta que “Lévi-Strauss siempre fue un naturalista, siempre tuvo, en un cierto plano, una concepción unitaria de la naturaleza. Y la oposición naturaleza/cultura es, para Lévi-Strauss, interna a la naturaleza. [...] la naturaleza es lo universal, la cultura lo particular”. Más, véase Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio* (Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2013), 220. La percepción de Lévi-Strauss nos dejaría pensar, por tanto, en una búsqueda de lo universal, a través de la experiencia del desplazamiento del padre de esta historia, de un espacio a otro, que pone en evidencia la configuración de mundos opuestos por una serie de binarismos: agua/tierra, intemperie/albergue, espontáneo/artificial, orden natural/orden humano, no civilizado/civilizado.

8. R. Bartra, *El mito del salvaje*, 202.

proceder desatinado. Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá. Y estoy pidiendo, pidiendo un perdón.⁹

En efecto, el personaje cuenta que al mirar que el padre se acercaba, de pie, a bordo de la canoa, proveniente de ese desconocido “más allá”, decidió huir, desatinadamente. Su testimonio descubre un sentimiento de culpa, que tal como suele suceder con frecuencia, acepta su traducción en castigo. El hijo consiente su permanencia final en la sordidez del mundo, y guarda la esperanza de que “al menos, [que,] en el capítulo de la muerte, [me] lo agarren y [me] lo depositen también en una simple canoa”.¹⁰ Además, hace suya una condición sufriente, al tiempo que apela a la benevolencia del destino.

Lo anterior permite pensar en que si la interpretación del cuento en relación con el asunto existencial se centra en la articulación vida / muerte, entonces, olvida un tanto, otros datos que proporciona el personaje desde el inicio de su relato, y que son aquellos sobre los que quiero movilizar este otro acercamiento a esa *tercera orilla*. Veamos: la voz que cuenta es la del hijo, plegada a un tono de recordación y a un aparente diálogo con un receptor desconocido, silencioso, indefinible, que inclusive, podría terminar siendo él mismo. Aquello que motiva este acto que reconstruye la historia del padre, y de algún modo, sus subjetividades –la del padre y la del hijo–, es la sensación de culpa arraigada en su traición.¹¹

La revisión de la historia familiar nos deja saber que el padre, un buen día, había decidido callar: “Solamente quieto. Era nuestra madre la que mandaba y quien a diario regañaba a mi hermana, a mi hermano y a mí. [...]. Nuestro padre no hablaba”.¹² Atendiendo a esta cita, se podría mirar, más que el cambio de roles dentro de la familia, que es uno de los significados de la renuncia a la figura paterna; más que las transferencias del poder; más que la construcción de la autoridad dentro del espacio familiar, a partir del uso de la palabra, una elección existencial y voluntaria que propone, también a través del silencio, a un sujeto otro. Esa elección

9. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 45.

10. *Ibíd.*, 45.

11. La construcción de esta ficción en torno a los motivos de la culpa, la traición, el castigo o la penitencia nos remiten a la tradición judeocristiana. La culpa, por ejemplo, nos recuerda al codicioso Judas Iscariote que traiciona al hijo de Dios. La traición junto al efecto de la culpa que lo asedia y lo lleva al suicidio atraviesan un lugar en la economía de la redención, a través del sufrimiento. Luego, revisaremos el asunto del reconocimiento de la culpa, funcionando como argumento de la penitencia, o lo que es lo mismo, miraremos cómo en la aceptación del error (al que con frecuencia suele llamársele pecado), entonces, puede cobrar sentido la posibilidad del perdón y del arrepentimiento.

12. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 38.

tiene que ver con un distanciamiento que antecede a un retiro que es la expresión de una búsqueda espiritual.

La negación del don de la palabra significa para el padre la posibilidad de allanar el camino para otras dimisiones y otros desplazamientos. Su voto de silencio representa una renuncia a la comunicación, al contacto, al lenguaje, y en buena cuenta, a la palabra. Pero, es además, el primer rasgo que se nos concede sobre la alteridad de un sujeto que precisaba abandonar la tierra a cambio del río y la canoa, que buscaba el distanciamiento de lo social en sus formas de familia y comunidad, que quería renunciar a los hábitos cotidianos del trabajo y la alimentación, y que mudaría su apariencia física, debido al abandono de los actos más elementales de la costumbre.

Volvamos por un momento al motivo del silencio. Dentro del relato, la única voz predominante que es la del hijo, no puede dar cuenta de frase alguna que hubiera sido pronunciada por el padre, cosa que si bien tendría relación con esas imposibilidades de gestionar la memoria en la edad infantil, tiene mucho más que ver con la configuración de un proceso en el que se va a construir una subjetividad particular. La negación de las posibilidades lingüísticas para la comunicación y la elección que hace el personaje con respecto a un silencio que ha de potenciar lo gestual, se constituyen en la estrategia de su primer distanciamiento. Recordemos que, llegado el momento de emprender su partida, tomando el río, el adiós del padre se sostuvo en un gesto de despedida; en la bendición al hijo, otra vez recurriendo a la gestualidad (y haciendo una alusión a la tradición cristiana, que resulta importante para auspiciar esta lectura); y en la mansedumbre de su mirada, que significaron para el personaje narrador, la expresión de un código silencioso, con el que era posible, levantar desde el pasado, los episodios útiles para alimentar su testimonio. Pero además, el silencio es la condición propia del retiro, pues asegura la paz necesaria para el encuentro espiritual y la imitación de actos fundamentales.

En relación al alejamiento del padre, merece especial atención el encargo de la construcción de una canoa, motivo que además, marca un punto de giro en la historia, “Pero ocurrió que, cierto día, nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa”.¹³ Se trataba de una embarcación pequeña, unipersonal, en la que solo podía haber el remero. Había sido construida de un material que lograra una fortaleza tal, que pudiera permanecer veinte o treinta años navegando en el agua. Una vez terminada, el padre inició su mudanza hacia el río que estaba ubicado a menos de cuarto de legua de su casa, y que era tan “Ancho, de no poder verse la otra

13. *Ibíd.*, 38.

orilla”.¹⁴ Fíjese especial atención en esa imposibilidad de mirar el otro borde del río. Resta un espacio, y hay algo que está colocado en él y que queda marginado a la invisibilidad. La tercera orilla, entonces, pasaría a representar ese lugar por el que el padre recorrería sobre su canoa, una banda intermedia del río, anterior a esa segunda orilla que no puede ser definida ni traspasada porque habría significado el abandono de una práctica purificadora, de ahí que “Solo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más”.¹⁵ El fragmento medio de ese torrente “grande, hondo, callado siempre”¹⁶ es el lugar de retiro que remite a la idea del paraje solitario y libre, en el que el agua fluye en constante nomadismo, y en el que el hombre desde la barca, evita la caída hacia las cascadas. El río se convierte en su hábitat. Y la canoa, en su recinto. Allí, ya nadie podría alcanzarlo ni contactarlo. Se instaura una nueva condición que acepta compararse con aquella del anacoreta¹⁷ que, en el caso del relato de Guimarães Rosa, busca en “el desierto” “del río”, un territorio para el refugio, la redención, o la contemplación, dada su vaciedad, que es un carácter que nunca desordena ni perturba el espíritu del navegante de esta historia.

Este retiro, aceptado como búsqueda de la trascendencia, en efecto, representa una versión que “mortifica”¹⁸ el cuerpo y que lo purifica, alejándolo de la comodidad y de la habitual satisfacción de las necesidades primordiales, a cambio de la intemperie, el hambre, la soledad, y el silencio. La supervivencia del padre resultaba sorprendente e inexplicable, dadas las condiciones climáticas, a veces, tan hostiles, las intensas lluvias o las temperaturas extremas, sin ninguna protección, “Lo duro era no entender, de ninguna manera, cómo él aguantaba”.¹⁹ El padre no se acercó nunca más a tierra, ni tampoco volvió a prender fuego ni a frotar fósforos para

14. *Ibíd.*

15. *Ibíd.*, 39.

16. *Ibíd.*, 38.

17. El mito de los anacoretas salvajes (Egipto de mediados del siglo IV d.C.) relataba el viaje de un asceta hacia el desierto, después de una visión premonitoria, para buscar a un ermitaño cristiano. Después de enfrentar penalidades, el asceta llega hasta un lugar agradable (oasis o cueva en la montaña), donde vivía un anacoreta muy viejo, desnudo, cubierto por el pelo canoso y largo de su cabellera y por el vello que le había crecido en todo el cuerpo. Luego habría de contarle cómo, asediado y sin más alimento que hierbas y raíces, había alcanzado un estado de perfección. Más al respecto, véase en R. Bartra, *El mito del salvaje*, 61.

18. “ca, 227-340 St. Paul of Thebes is commonly called the first Christian hermit. For ninety years Paul lived in a cave, dedicating himself to prayer and mortification in quest of purity of heart. His life was an expression of longing for the innocence of Paradise before the sin of Adan”, en “Chronology of the desert fathers 150 B.C. – 400 A.D.” Más, véase en Helen Weddell, “Chronology of the desert fathers 150 B.C. – 400 A.D.” *The Desert Fathers* (Nueva York: Vintage Books, 1998), XXVII.

19. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 41.

que se hiciera la luz. Su alimentación corría por cuenta del hijo, y hasta de la madre y su complicidad silenciosa que facilitaba los alimentos para que él se los llevara: “Lo que comía era un casi; aun de lo que uno depositaba entre las raíces de la gameleira o en la gruta de la barranca, él recogía poco, ni lo suficiente”.²⁰ Después de la última vez que miró al padre en el río, el narrador no da cuenta de qué fue lo que sucedió con la habitual entrega de sencillas provisiones para su alimentación. Pese a ello, la subsistencia del padre, además de inaudita, debe suponerse cierta.

La mortificación se entiende como parte de la penitencia, “una vez que se ha roto con el mundo”.²¹ A propósito del silencio y de la mudanza hacia el río sobre la canoa, se puede pensar en dos asuntos de la tradición judeocristiana. El primero tiene que ver con el retiro de Jesucristo durante cuarenta días al desierto. Según el Evangelio de San Mateo, 4:1 -11, Jesús fue llevado por el Espíritu Santo al desierto para ser tentado e iniciar su ministerio, solamente después de cumplida esta prueba. Retomando el análisis de Bartra sobre el simbolismo del desierto en la tradición judeocristiana, que alude a su dualidad, ya como abismo y oscuridad (tentación y pecado), o ya como paraíso y esperanza (beatitud contemplativa), y también asociado a la noción del salvajismo, la analogía desierto / río podría entenderse desde estas percepciones:

La idea hebrea de desierto o de espacio salvaje llegó a formar un concepto moral: era la naturaleza que se vaciaba de sentido, como castigo, como prueba, o como el inmenso espectáculo de la ira desencadenada del dios vengativo.²² [...] el desierto en el Antiguo Testamento era el espacio de la prueba, la tentación, el pecado y el castigo; pero también –al mismo tiempo– un territorio para la contemplación, el refugio y la redención”.²³

¿Por qué el padre opta por su retiro a la soledad del río? ¿Cuál es esa nostalgia que inspira su desplazamiento? El relato no nos concede certezas sobre el motivo y la búsqueda del personaje, que además darían forma a la culpa que inspira su penitencia. El solitario e incansable navegante privilegia su retiro hacia el agua y su distanciamiento de la tierra, es decir, su alejamiento de la familia, la comunidad, y las formas de organización y convivencia. En este punto, precisamente, cobra fuerza el argumento sacrificial, en la medida en que se patentan una renuncia a

20. *Ibíd.*, 42.

21. Marek Starowieyski, “La penitencia en los apotegmas de los padres del desierto,” en *Reconciliación y penitencia: V Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (Navarra: Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1983), 284.

22. R. Bartra, *El mito del salvaje*, 52.

23. *Ibíd.*, 57.

una vida anterior, en favor de otra vida absolutamente distinta, en la que experimenta el sosiego, la soledad, el ayuno, la intemperie, y la sensación de destino ineludible.

El segundo asunto de la tradición judeocristiana tiene que ver con la cesta que flotaba sobre el Nilo, transportando al pequeño Moisés (uno de los Padres del Desierto), profeta y legislador del pueblo hebreo. Ese episodio tiene que ver con el momento en el que se efectúa la salvación del pequeño niño que luego, habría de liberar a su pueblo, para conducir su Éxodo a la Tierra prometida y recibir en las tablas, los diez mandamientos. El Éxodo 2:1-10 da cuenta de esa salvación: “3 Cuando ya no pudo ocultarlo, tomó una cesta de papiro y la impermeabilizó con betún y pez. Después puso en ella al niño y la dejó entre los juncos, a orillas del Nilo. 4 Pero la hermana del niño se quedó a una cierta distancia, para ver qué le sucedería”.²⁴ El embarco y la navegación se articulan a los valores del agua, que corre, lo lleva, lo purifica, y lo entrega al flujo de su destino, y además, hace referencia a un espacio exterior útil para la experiencia de exclusión del pasajero sobre el río. En efecto, se trata de un viaje constante entre dos orillas a las que el navegante ha negado su pertenencia. Un borde y otro borde, la segunda orilla replica las posibilidades de la primera (tierra firme y civilización); ambos bordes son evitados por el navegante con su movilización restringida, únicamente, al fragmento medio y desolado del río.

La práctica del retiro como una forma radical de buscar la ascesis conecta con la posibilidad de encontrar el conocimiento sobre la naturaleza del hombre y sobre Dios. El padre era “hombre cumplidor, de orden, positivo”.²⁵ Obediencia y norma contactan con la concepción aristotélica de la virtud (moral o contemplativa) como medio de alcanzar la felicidad,²⁶ aluden al componente virtuoso y ético de obrar (es decir, de hacer lo correcto), y refieren a esa coincidencia entre lo individual y lo colectivo. Los informantes del narrador personaje, que son reconocidos como “personas sensatas”²⁷ describen a un sujeto civilizado y respetuoso del orden (de la *diké*). Aquel sujeto que es el padre, luego, abandona “el orden” y “el cumplimiento”, y toma distancia de la ley de los hombres, para buscar otra ley, u otra manera de obrar correctamente, que lo hace partícipe de un proceso paulatino de distanciamiento de lo mundano y civilizado.

24. La Biblia, “Antiguo Testamento”, 84, <http://www.bibliacatolica.com.ar>, Consulta: 10.01.2017.

25. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 38.

26. Pedro Simón Abril, Prólogo, en *La ética de Aristóteles* (Libros en la red: Dipualba. 2001), 12-19, <http://www.dipualba.es>>Libros>EticaAris Consulta: 14.01.2017.

27. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 38.

Retornemos a los motivos del silenciamiento voluntario y la renuncia temporal al don de la palabra que deben ser leídos tanto como un acto de abandono, cuanto como una búsqueda de la trascendencia, “Y jamás habló palabra con persona alguna. Nosotros, tampoco, hablamos más de él. Solo pensábamos. No, nuestro padre no podía borrársenos”.²⁸ Dicho distanciamiento activa una mirada diferenciante que singulariza al personaje que ha renunciado a la tierra firme a cambio del agua: “Nuestra madre avergonzada, se portó con mucha cordura por eso todos atribuyeron a nuestro padre el motivo del que no querían hablar: locura”²⁹. Su ambigua permanencia, a corta distancia y a la vez, lejos de su casa y de su familia propició la proliferación de rumores: “Unos consideraban que podría tratarse del cumplimiento de alguna promesa o que, nuestro padre, tal vez, por escrúpulo de alguna enfermedad, como ser la lepra, desertaba para otra suerte de vida”,³⁰ “Solo las falsas habladurías [...] decían: que nuestro padre había sido el elegido como Noé, y que, por lo tanto, con la canoa se había anticipado”.³¹ Sin embargo, la experiencia del padre tiene que ver con una búsqueda ascética, y en torno a ella interesan los asuntos de la confesión de la culpa y la penitencia. En especial, el pecado, es decir, la culpa, eran necesarios para la ascesis, puesto que “Dice Moisés, uno de los padres del desierto, que, en tanto que un hombre no siente en su corazón que es pecador, Dios no lo escucha”.³² La penitencia como virtud es el medio para vencer el pecado, en la medida en que se abandona todo, a cambio de la sumisión completa a Dios. Además, los padres del desierto no dudan en afirmar la superioridad de un pecador penitente sobre un justo y la importancia de la penitencia, cuyo límite no son las acciones externas.³³ De ahí, que la grandeza de la penitencia, por tanto, se encuentre en el cambio profundo que produce en el alma del penitente.

Tal vez, el padre de esta historia debió haber reconocido su pecado como una auto confesión, sin embargo, aquella culpa no nos es revelada en el relato, pero sí, su entrega a la penitencia después de haber quebrantado su relación con el mundo. El hijo, por su parte, confiesa su culpa en el acto de traición a su padre, al haber rehuido a tomar su lugar en la canoa, es decir, convertirse en un penitente que busca la trascendencia espiritual. La traición es un motivo presente en el Nuevo Testamento: Judas Iscariote, uno de los doce apóstoles vendió a Jesús por treinta

28. *Ibíd.*, 42.

29. *Ibíd.*, 39.

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*, 43.

32. M. Starowieyski, “La penitencia en los apotegmas de los padres del desierto” 283.

33. *Ibíd.*, 285.

piezas de plata, que era el valor de los esclavos. Su arrepentimiento, luego, provocaría la devolución de esas monedas y, según el Evangelio de Mateo, su suicidio. Resulta entonces, interesante la posibilidad de identificar y enlazar motivos de la tradición judeocristiana en la historia de “La tercera orilla”, en especial, estos que tienen relación con las nociones de la culpa y la penitencia. De ahí que el hijo, haga expreso su deseo de terminar sus días en una canoa, lo que también significa asumir el legado de su padre. Estos episodios del relato confirman un acto de fe en la penitencia y en su eficacia, pero también verifican la idea de la conmutación de la culpa, y la de la inexistencia de un pecado irremisible, si se antepone el arrepentimiento y la conversión en la penitencia.

La culpa del hijo proviene de la negación de su solidaridad, que en la tradición de la pedagogía de la penitencia es fraterna, ya que “Los grandes abades emprendían a menudo largos viajes para mover a algún hermano a la penitencia [...] Entre los eremitas egipcios se advierte un profundo sentimiento de solidaridad y comunión, una verdadera dimensión social de la penitencia.³⁴ Padre e hijo, finalmente, aceptan la ruptura radical con su vida habitual y confirman la actitud de un pecador que asume la confesión de la culpa y su expiación como dones y purificación que permitan su trascendencia. Es más, el hijo ansía ese destino que fue experiencia del padre.

La mudanza a la canoa y la navegación sobre el río desolado configuran el espacio y la severidad de la penitencia, que se define por los actos de distanciamiento y mortificación. Dicha severidad provoca un devenir en el sujeto penitente hacia una alteridad que se pertenecía a las aguas de ese río que solo él conocía, y del que nunca más volvería para rozar la tierra, “Nuestro padre pasaba a lo largo, entrevisto o desleído, cruzando en la canoa, sin dejar que se acercase nadie a la mano o a la voz”.³⁵ La penitencia además de ejercicio espiritual de trascendencia atraviesa el cuerpo del penitente, es decir, el cuerpo del padre, que se silencia, que se distancia, y que se coloca a la intemperie, intentando un desplazamiento hacia la coordenada de la diferencia. Este cuerpo ha extinguido para sí, las posibilidades de la interacción humana y se acerca a una condición de supervivencia que supere los límites de lo humano, a expensas del entorno. Este mismo cuerpo plantea la discontinuidad de dos mundos agua/tierra y humano/sobrehumano, al tiempo que pone en evidencia una contradicción: la fortaleza espiritual y la fragilidad de su especie, que pudo haber renunciado a su permanencia en la tercera orilla, a condición de que fuera el hijo quien lo sustituyera en el acto sacrificial de la penitencia,

34. *Ibíd.*, 289.

35³⁹. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 41.

“Padre, usted está viejo, ya cumplió lo suyo... Ahora, usted viene, no precisa más... Usted viene, y yo, ahora mismo, cuando quiera, los dos de acuerdo, ¡yo tomo su lugar, el de usted, en la canoa...!”³⁶

La idea de ese “cumplimiento” activa la concepción hebrea del desierto como el lugar de purga y el de la aproximación de una promesa: “El desierto era un hueco en la naturaleza que abría las puertas de un delirio religioso peculiar: el generado por el encuentro entre la oscuridad de la culpa y la luz de la promesa”³⁷. La actitud del padre, acercándose con su canoa hacia el hijo, explicita su voluntad de retorno, aunque este no se consolide, finalmente. Ese deseo de retornar quizá tenga que ver con ese “cumplir” resuelto, y ese “haber cumplido” tal vez tenga que ver con la trascendencia espiritual o con la finitud de la existencia, que se asocia a la incapacidad del cuerpo envejecido y desgastado de sobrellevar ese estado de retiro, sobre el río, en la canoa. La imposibilidad / derrota que se articula hacia el final del relato, también guarda relación con la impotencia del hijo de asumir, oportunamente, ese lugar de penitencia, metaforizado en la canoa, y guarda relación con el terror que infundió en él, la coordenada insospechada (en el “más allá”), en la que supuso había permanecido el padre, durante varios años, que se contaban desde el nacimiento del hijo de su hermana y el desplazamiento de todos los miembros de la familia, incluida su envejecida madre, hacia la ciudad:

¿Si él no se acordaba, ni quería saber más de nosotros, por qué, entonces, no subía o bajaba el río, hacia otros parajes, lejos, en lo no encontrarle? Solo él sabía. Pero mi hermana tuvo un niño, ella porfió que quería mostrarle el nieto. Fuimos todos al barranco, fue un lindo día, mi hermana con vestido blanco, el del casamiento; ella levantaba en los brazos la criaturita, el marido sostuvo, para protegerlos, la sombrilla. Nosotros llamamos, esperamos. Nuestro padre no apareció. Mi hermana lloró, nosotros todos lloramos, allí, abrazados.³⁸

La cancelación de la penitencia y su severidad encuentran su metáfora en el cuerpo vulnerado por el tiempo, un tiempo cuyo simbolismo se arraiga al río, tal y como otras lecturas sobre este relato de João Guimarães Rosa, ya lo han propuesto. El funcionamiento de este simbolismo está asociado a aquello que fluye, es imparable y eterno. En torno a lo perpetuo, el hijo confiesa a su receptor anónimo, que heredó la tristeza del padre para sus palabras (una primera perpetuidad, el legado). Y luego, sugiere la ausencia del padre “¿De qué tenía yo tanta, tanta culpa? Si mi

36. *Ibíd.*, 44.

37. R. Bartra, *El mito del salvaje*, 57.

38. J. Guimarães Rosa, “La tercera orilla del río”, 43.

padre siempre ponía ausencia: y el río –río- río, el río –ponía perpetuidad”³⁹, (una segunda perpetuidad, el río y la ausencia). Lo anterior demuestra la existencia de un algo pendiente que debe ser resuelto, y que empata con la angustiada sensación de culpabilidad que tortura al personaje, sensación que solo hallaría sosiego en “una simple canoa, en esa agua, que no cesa, de extendidas orillas”,⁴⁰ es decir, en su propia experiencia penitente. Nótese cómo la canoa que había representado un elemento importante para definir un punto de giro en la historia, se convierte en la posibilidad de un lugar de remanso y de eternidad para el hijo, quien envejecido, recuerda estos episodios, mientras presente la muerte cercana, y entre tanto, el río incesante, reafirma su sentido de lo inexorable.

Retorno al asunto del cuerpo y su movimiento que ya no es en sí mismo, sino que se ha conjugado con el de las aguas del río, y con esto último, con la idea renacentista de que es también el movimiento del espíritu. El cuerpo ausente de su vida anterior se ha desprendido de las cosas del mundo, y por tanto, de la posibilidad de vicios y pecados capitales, en una cotidianeidad distinta, caracterizada por la repetición del acto de navegar en un espacio desolado. La condición virtuosa del padre se resuelve en esta continuidad que articula su retiro, su mortificación y su sosiego; y es la misma condición que su hijo anhela. “La tercera orilla del río” plantea un devenir en una alteridad otra, que pone en juego una transmutación recíproca, porque el hijo, con el tiempo, y como para no olvidar al padre, se iba pareciendo cada vez más a él; y el padre iba dejando de ser tal, para alcanzar su trascendencia. Pero la desaparición del padre supone el desdibujamiento de esa tercera orilla, que se bosquejaba con la permanencia de su cuerpo penitente, en la canoa; y que se propiciaba con la porfía del navegante, con la negación de aquello que está articulado a esa tierra, en la que finalmente, el personaje narrador aguarda apelando a la gestión de su memoria, y bajo los efectos de la culpa, su muerte y su descanso eterno sobre la perpetuidad del río y dentro de la canoa, como única posibilidad de restitución de ese sujeto que ansía la penitencia en una tercera orilla, que según sugiere la historia relatada, se va difuminando con la ausencia del padre navegante.

39. *Ibíd.*, 44.

40. *Ibíd.*, 45.

Bibliografía

- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Guimarães Rosa, João. “La tercera orilla del río”. En *El audaz navegante y otras historias*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, 38-45.
- Starowieyski, Marek. “La penitencia en los apotegmas de los padres del desierto”. En *Reconciliación y penitencia: V Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Navarra: Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1983: 283-291.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2013.
- Weddell, Helen. “Chronology of the desert fathers 150 B.C. – 400 A.D”. En *The Desert Fathers*. Nueva York, Vintage Books, 1998, XXV-XXIX.

Citas virtuales

- Abril, Pedro Simón. Prólogo. En *La ética de Aristóteles*. Libros en la red: Dipualba. 2001. 12-19, <http://www.dipualba.es>Libros>EticaAris> Caldas, Heloisa. “Un margen para el padre” <http://virtualia.col.org.ar>
- La Biblia*: “Antiguo Testamento”. <http://www.bibliacatolica.com.ar>, Consulta: 10.01.2017.
- Montero Morillo, Alicia. “Transformación, alegoría y absurdo en “La tercera orilla del río” de João Guimarães Rosa y *La Metamorfosis* de Franz Kafka” <http://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article>view/18622>

“Cadáveres”: La puesta en escena de una memoria doliente

“Cadáveres”: The staging of a sorrowful memory

ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ*

Universidad de Las Américas, UDLA-Quito
adlin.prieto@udla.edu.ec, adlinpri@gmail.com

Fecha de recepción: 16 enero 2017

Fecha de aceptación: 20 marzo 2017

RESUMEN

En América Latina hay diversas prácticas estéticas que problematizan la experiencia de la pérdida, del dolor y abordan la materialidad de los restos corporales como espacio de contestación de los regímenes que norman la vida: el cadáver es en ellas el protagonista de la experiencia vivida, el motor de las interrogantes y formulaciones estéticas, así como el horizonte de apuestas políticas. A partir del abordaje de un texto fundacional de la poesía neobarrosa y de la temática del cadáver en América Latina: “Cadáveres” (1981) de Néstor Perlongher, este artículo plantea una reflexión sobre cómo la estética, desde lo poético, puede dar cuenta de un duelo en suspenso y puede hacer una práctica de memoria doliente que confronte el arbitrario ordenamiento político de cuerpos.

PALABRAS CLAVE: Néstor Perlongher, poesía, neobarrosa, memoria, biopolítica, duelo, política, cadáver, “Cadáveres”

*

Venezolana. Doctoranda en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar y Licenciada en Educación mención Lengua y Literatura por la Universidad de Carabobo, graduada con honores (Cum Laude). Formó parte del cuerpo profesoral de la Universidad Simón Bolívar (2004-2015), de la Universidad Nacional Experimental Politécnica de la Fuerza Armada (2002-2004) y de la Universidad de Carabobo (2000-2001) en Venezuela. Actualmente, es profesora de la Universidad de Las Américas en Ecuador. Las líneas de investigación a partir de las cuales ha desarrollado su trabajo académico son: la escritura de la memoria, discursos del yo, la violencia política, estudios del cuerpo, la literatura latinoamericana y la cultura venezolana. Formó parte del Consejo Editorial de la revista literaria *El Hablador* (www.elhablador.com). Perteneció al

ABSTRACT

In Latin America there are various aesthetic practices that problematize the experience of loss, pain and address the materiality of bodily remains as a space for the response of regimes that regulate life: the corpse is in them the protagonist of the lived experience, the motor of questions and aesthetic formulations, as well as the horizon of political bets. From the approach of a founding text of neo-muddy poetry and the theme of the corpse in Latin America: “Cadáveres” (1981) by Néstor Perlongher, this article proposes a reflection on how aesthetics, from the poetic point of view, can give an account of a bereavement in suspense and can make a practice of mourning memory that confronts the arbitrary political ordering of bodies.

KEYWORDS: Néstor Perlongher poetry, neo-muddy, memory, biopolitics, mourning, politics, corpse; “Cadáveres”

...la poesía solo abre la boca cuando tiene para decir algo paradójal. Porque lo que quiere, ya sea haciendo trabajar el oxímoron o simplificando hasta el grado cero las posibilidades literarias de la lengua, es poner en fecha lo real. Intentar decir ese indecible a toda costa, es el modo que tiene la poesía de aportar siempre, pero sobre todo en tiempos desérticos, una prueba de vida.

Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*.

I. Lo que dice el poema (y cómo lo dice)

“La poesía abre la boca cuando tiene para decir algo paradójal...” menciona Tamara Kamenszain¹ al plantear su reflexión en torno a la poesía, su potencialidad política y su dimensión testimonial. Sobre este asunto, de algún modo, ya habían reflexionado otros poetas desde la poesía misma. Pienso por ejemplo en el alemán Hans Sahl que en su poema *Wir sind die Letzten* (1976) expresa que “...los poemas... vuelven a ser posibles hoy si solo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción.”;² así como el francés Nelly Sachs quien en su “Ton corps en

Programa de Investigación del Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Bolivariana de Venezuela (2009-2016). Sus libros más recientes se titulan *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana* (Adlin Prieto, Alexis Uscátegui y Edison Lasso, coordinadores, San Juan de Pasto: Editorial UNIMAR, 2017) y *Del testimonio a la autobiografía*. Ángela Zago y su proyecto de escritura (Editorial Académica Española, 2012).

1. Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (Buenos Aires: Norma, 2007), 13.
2. Hans Sahl citado por Jean Luc Nancy, *La representación prohibida. Seguida de La Shoah, un soplo* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006), 15.

fumée à travers les airs” (1999) dice: “... el ángel [que] recoge / lo que vosotros habéis desechado es el poema mismo”.³

Esta escogencia de la poesía para dar cuenta de *lo desechado*, de *lo que burla toda descripción*, de *lo indecible* responde, desde mi perspectiva, a la necesidad de decir y de oír aquello que escapa a la representación. A la necesidad “... de escuchar esa exigencia en el sonido ronco y el aliento entrecortado de[1]... poema...”⁴, un *allá* donde “[1]os poetas no olvidan.”⁵ Un *allá*, el del espacio poético, que se contrapone al coto cerrado y que se desplaza hacia la apertura, hacia una dirección del sentido abierto e incumplido de la herida del significante.

Tal vez sea la poesía de todos los materiales estéticos la que mejor dé cuenta, desde su corporeidad textual, de algunas experiencias indecibles, dolorosas, inefables de la vida humana por “... lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver – sentir – decir – conocer – pasar por la existencia”.⁶

II. Estética y duelo

En América Latina hay diversas prácticas estéticas contemporáneas recientes que problematizan la experiencia de la pérdida, del dolor y abordan la materialidad de los restos corporales como espacio de contestación de los regímenes que norman la vida: el cadáver es en ellas el protagonista de la experiencia vivida, el motor de las interrogantes y formulaciones estéticas, así como el horizonte de apuestas políticas. En esas prácticas hay producciones estéticas heterogéneas como, por ejemplo: el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán (2010), las instalaciones de la artista mexicana contemporánea Teresa Margolles como por ejemplo el envío que hizo México a la Bienal de Venecia del 2009 titulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, “La parte de los crímenes” de 2666 de Roberto Bolaño (2004) y “Cadáver” de Martín Gambarotta (1996) por nombrar solo algunas. Aunque son disímiles en su materialidad y forma, todos estos textos pueden ser leídos como poéticos a partir de la propuesta de Roberta Iannamico según la cual la poesía no es el género literario, sino “... lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver – sentir – decir – conocer – pasar por la existencia”.⁷ Lo que está detrás de eso antes de que se convierta en material estético.

3. Nelly Sachs citado por Nancy, *La representación prohibida*, 16.

4. *Ibid.*, 70.

5. Salvatore Quasimodo, *Ibid.*, 70-71.

6. Roberta Iannamico citada por Kamenszain, *La boca del testimonio*, 139-140.

7. *Ibid.*

Esta tradición estética en la que la restitución del cuerpo a través de la materialidad del cadáver interpela, interrumpe y disloca un régimen de sensibilidad que pasó por la puesta en práctica de un determinado tipo de violencia que se inscribió en ese cuerpo que devino cadáver, trae a colación un tema álgido que se concentra en él: el del ordenamiento político de cuerpos.

Y justo para pensar sobre cómo la estética, desde lo poético, puede dar cuenta de un duelo en suspenso y puede hacer una práctica de la memoria doliente que confronte ese arbitrario ordenamiento de cuerpos, abordaré un texto fundacional de la poesía neobarrosa y de la temática del cadáver en América Latina: “Cadáveres” de Néstor Perlongher.

III. “Cadáveres”

“Cadáveres” es un poema escrito por el argentino Néstor Perlongher (1949-1992)⁸ durante su desplazamiento en bus rumbo a San Pablo en 1981 cuando inició su *exilio sexual*, luego de haber sido detenido y golpeado en una comisaría argentina; un exilio que finalizaría en esa misma ciudad con su muerte a causa del SIDA. Apareció inicialmente en el único número de la *Revista de (poesía)* en Buenos Aires en abril de 1984 y luego fue incluido en su segundo poemario *Alambres* (1987) editado en Buenos Aires por Último Reino, libro con el que obtuvo el premio Boris Vian de literatura argentina⁹. Estos [a]lambres, estos hilos de metal, dúctiles, de aplicaciones varias serán los hilos que tejerá Perlongher, hilos conductores de significado que se enrollan y despliegan para oponerse a los alambres de espinos, de púas, que obstaculizan, cercan, creados en la Argentina de 1866 y que fueron colocados en toda ella en las décadas de 1970 y 1980 por el terrorismo de Estado de la Junta Militar. Hilos de sentido que se alzan, que se tienden, en un gesto de construir, de tejer, un

8. Néstor Perlongher (Avellaneda, Argentina, 1949-San Pablo, Brasil, 1992). Fue poeta, sociólogo, antropólogo, militante trotskista, luego libertario y uno de los principales referentes del Frente de Liberación Homosexual (FLHA) en la Argentina, en la década del '70. En enero de 1976 fue detenido y procesado penalmente, su detención y enjuiciamiento marcó el fin de la actividad del FLHA. Su militancia era una que podría considerarse dual y que Perlongher veía como una sola: una militancia del deseo tanto en lo sexual como en lo político. Una militancia que se hizo escritura y que se resume en una palabra: cuerpo, vocablo en el que, según él, se concentra toda experiencia política.

Para más detalles sobre esta militancia del deseo, véase: Marcelo Manuel Benítez, “Néstor Perlongher: un militante del deseo”, *Ícaro Digital*, Año II: N° 6 (2002),

<http://www.icarodigital.com.ar>, Consulta: 7 de enero de 2017.

9. El premio fue otorgado por un grupo de escritores entre los que estaban Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez y Nicolás Rosa, intelectuales y opositores del terrorismo de Estado que imperó en Argentina en las décadas de 1970 y 1980 y que al igual que Perlongher se exiliaron. Leo en esta premiación un gesto político, gesto que amerita una lectura aparte y detallada.

cuerpo o como diría Perlongher “... de *hacer un cuerpo* [en el plano de la escritura]”.¹⁰

Ahora bien, ¿cómo es ese espacio donde se hace un cuerpo cuando ese espacio es el poético?, ¿qué tipo de cuerpo se *hace* en el poema?, ¿cómo se pone en juego la representación del cuerpo allí?, ¿qué ocurre en “Cadáveres” con la representación misma? Estas son las preguntas que me hago al escuchar/leer los “Cadáveres” de Perlongher y que intentaré responder.

*

Aunque “Cadáveres” fue escrito durante la dictadura militar en Argentina de Jorge Rafael Videla, aparece publicado en el marco de la postdictadura. Un marco que delimitaba un paisaje signado por “... *los dilemas de la representación* (¿cómo recordar el pasado convulso y sumergido: mediante qué lenguajes?)” y por “...*las tensiones críticas entre memoria e indiferencia* (¿cómo desafiar la insensibilidad de los medios que anestesian cotidianamente la mirada?) en un paisaje de la postdictadura mediatizado por infinitas técnicas del olvido.”¹¹. Para contextualizar históricamente este paisaje tensionado y dicotómico, es necesario recordar que durante la Guerra Sucia en Argentina (1970-1983) desaparecieron alrededor de 30 mil personas y muchos de los cuerpos jamás fueron encontrados. La dictadura negó sistemáticamente las desapariciones. Abrió una incógnita ante ellas: “...es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no pueden tener ningún tratamiento especial... no tiene entidad, no está muerto ni vivo”.¹²

Ante una política estatal que usa la desaparición del cuerpo del delito como forma de poder, ¿cómo procesar y dar cuenta del hecho de que el poder estatal argentino decidiera sobre 30 mil ciudadanos, 30 mil personas, que ya no tienen entidad, que no son, que devienen en una *no-persona* y que pierden su carácter de *bios*?¹³ Este perder a un sujeto, que acá tiene una cifra determinada, se expresa como “pérdida de objeto” en

10. Néstor Perlongher, *Prosa plebeya (Ensayos 1980-1992)* (Buenos Aires: Colihue, 2008), 140.

11. Nelly Richard, “El drama y sus traumas: memoria, fotografía y desaparición”, en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña, ed. (Pittsburgh: University of Pittsburgh / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002), 195-196.

12. Declaración del dictador argentino Jorge Rafael Videla transcripta por *Clarín* el 14 de diciembre de 1979. José Ignacio López. “Videla y una explicación tenebrosa: ‘Ni muerto, ni vivo, está desaparecido’”, *Clarín*, Buenos Aires, (14, diciembre de 1979), <https://www.youtube.com/watch?v=Cg-DFSQUJgP0&feature=youtu.be> Consulta: 07 de enero de 2017.

13. “... la distinción entre *persona* y *no-persona*: ‘persona’ no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar; *la no persona*, la vida no personal, en cambio, aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo ‘meramente’

una marcada situación de “duelo”. Es una experiencia sufriente, dolida¹⁴. Una experiencia que tiene la herida de la desesperación del recuerdo, un recuerdo que demanda la restitución de una memoria que ha sido tachada: la aparición social del recuerdo de su desaparición.

Dentro de este paisaje tensionado, doliente, sufrido, en el que pugnan ciertos materiales culturales donde está grabado lo más tembloroso del recuerdo en las pocas superficies de reinscripción sensible a la memoria emerge una escena de producción de lenguaje: la del cadáver. Una escena diseñada para contrarrestar el aplastamiento de la posibilidad representativa del régimen dictatorial y someter a la (re)presentación a la prueba de sí misma: “...dar presencia a lo que no es del orden de la presencia”.¹⁵ Para dar cuenta “[d]el motivo y [d]el móvil de toda la representación: la muerte como apertura a la ausencia y lo au-sentido [*absens*], o a la finitud como apertura al infinito”.¹⁶

* *

El largo poema “Cadáveres” está compuesto, casi en su totalidad, por estrofas de cinco versos. En ellos, destacan tres procedimientos formales: el estribillo “Hay Cadáveres” al final de cada estrofa, el inicio de los versos con una preposición y la extensa enumeración de la que da cuenta. Son versos donde priman la irregularidad y un tratamiento muy particular de la escritura en sí, un tratamiento otro del lenguaje —que va de lo cotidiano, pasando por lo sexual, hasta llegar a lo escatológico—, de la sonoridad de la palabra, de la puntuación y del espacio de la página en blanco.

“Cadáveres” es un texto poético construido a partir de una extensísima enumeración de circunstanciales de lugar articulados en torno a un estribillo. Un estribillo que le da cohesión, ya que compone el último verso de cada estrofa y se constituye como el núcleo del poema al ser el eje alrededor del cual orbitan todos los demás significantes. El poema se centra en estas dos palabras: “Hay cadáveres”.¹⁷

La pregunta que nunca es enunciada en el poema ¿dónde están

biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil.” Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Ca dencia, 2014), 200-201.

Para más detalles sobre la categoría de persona y no-persona, véase Roberto Esposito, *El dispositivo de la persona* (Buenos Aires: Amorrortu, 2011).

14. Alberto Moreiras, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural* N°7 (1993): 27.

15. L. Nancy, *La representación prohibida*, 33.

16. *Ibíd.*, 64.

17. Sonia Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”: Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 4, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña. coord. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 473.

los cadáveres? tiene respuesta en él. Están en lugares cotidianos y ubicables relacionados con el mar (*canales, muelles, ollilla, fiordos*), el campo (*matas, pajonales, cañaverales, pantano*) y el país en cuanto territorio (*provincia, estado, país, Quilmes, La Boca*). Los cadáveres están en el cuerpo, en lo que ese cuerpo exuda y lo resguarda (*manos, ano, teta, ovarios, dientes; gargajo, escupitajo, saliva, orina, caca; bombacha, sudario, pantalones, sábanas, enagua*). También se encuentran en los sustantivos de acciones diversas que posibilitan jugar con las acepciones de los vocablos que pueden aludir a actividades cotidianas y/o violentas, como por ejemplo trillar y despanzurrar. Además, se hallan en los sujetos que constituyen el país, bien sea como personajes sociales (*matrona, padre, hijo, hermanita, novia, novio, marido, puta*) o como fuerza activa en el ámbito laboral (*dueña de la fábrica, obreras, campesinas, lustrabotas, enfermeras, modistilla, gauchos*).¹⁸ Los cadáveres inundan todos los espacios físicos y simbólicos; se salen de ellos, los desbordan y se multiplican. Perlongher al trasladar en y con su escritura la ubicación de los cadáveres a espacios otros “(...) parece estar diluyendo y a la vez cuestionando la agencia de los actores sociales y su responsabilidad ante las desapariciones”.¹⁹

Además de ese espacio en el que dentro del poema son (re)ubicados los cadáveres, hay otro también movedizo y en desplazamiento: el espacio oscilante de la textualidad del poema. Un poema que no responde a la versificación tradicional, que da cabida a una prosa cargada de oralidad y posibilita la inclusión de ciertas voces que *hacen hablar al poema*:²⁰

18. La lectura que presento de “Cadáveres” sigue parcialmente la de Sonia Montes Romanillos quien lee este poema desde lo lingüístico y al “[...] estilo neobarroco como lenguaje, desde sus niveles constituyentes: los sonidos, las palabras, las oraciones, los significados.” De ahí que sea crucial para ella determinar las frecuencias de las palabras, delimitar campos semánticos y correlacionar las palabras. *Ibid.*, 469-473.

19. *Ibid.*, 474.

20. El peso de la oralidad y en especial de los tonos en la obra de Néstor Perlongher es abordado por Javier Gasparri quien hace una conceptualización bien interesante sobre los tonos. En ella concluye que “[...] pese a la heterogeneidad desplegada en los tonos y sus puntos de vista, lo que es preciso remarcar es que todos señalan puntos de fuga y son, por tanto, modos de disolver [...]: disolución de la ley, de la lógica que la sostiene, disolución del ritmo canónico del poema, disolución de sí, disolución del flujo de sentido aprensible?”. En este punto de la disolución, Gasparri y Montes Romanillos coinciden.

Javier Gasparri, “Los tonos de Perlongher”, en *Actas del III Congreso de Estudios de Literatura Argentina*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, ed. (Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 2009), 12. www.celarg.org/int/arch_publico/gasparri_javier.pdf Consulta: 07 de enero de 2017.

Era: “No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta”
 O: “No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho”
 Acaso: “No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta”
 Aún: “Hoy asaltaron a una vaca”
 “Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
 ...y listo”
 Hay Cadáveres²¹

Verbos que dan cuenta de una acción y temporalidad, conjunciones que denotan una diferencia, adverbios que complementan... son las palabras que introducen esas otras voces tomadas de fragmentos de conversaciones sobre cualquier cosa, voces que permean el poema, voces de los que se saben vigilados, observados y por eso hablan de todo menos de lo que “...no conviene que se diga /... no se diga que no piensa... /... no se dice que se sepa...”²²

Es justo de eso, lo que *no se dice*, de lo que *no se* puede hablar, de esa *estupefacción* de lo *innombrable*²³ que causa la represión ilegal, la violencia indiscriminada, las persecuciones, la tortura sistematizada, la desaparición forzada de personas, la manipulación de la información y las demás formas que empleó el terrorismo de Estado en Argentina (1970-1980), lo que hace decir/oír este poema. Un decir/oír que desea inspirar, alentar, la movilización de la verdad en el silencio de los archivos.²⁴ Un decir/oír que desde la perversión de la letra y desde la irregularidad de la estructura versal hace un gólem en el poema, un gólem hecho de disoluciones...²⁵

La idea de la disolución como estrategia es uno de los puntos centrales que desarrolla

Javier Gasparri en su texto sobre “Los tonos de Perlongher”, en él plantea cómo la disolución es una operación empleada por Perlongher en su escritura para artificializar el lenguaje:

21. Néstor Perlongher, “Cadáveres”, en *Selección de poemas*, El ortiba. Colectivo de literatura [ed.] (Buenos Aires, s/f [1981])

http://www.elortiba.org/perlongher.html#SELECCIÓN_DE_POEMAS Consulta: 07 de enero de 2017.

22. *Ibíd.*

23. J. L. Nancy, *La representación prohibida*, 10.

24. *Ibíd.*, 75.

25. Tomo la imagen del gólem de Ezequiel Zaidenweg quien la menciona cuando lee la poesía de Néstor Perlongher como una necropoética y plantea que “La lírica está muerta, pero para Perlongher, tal vez en consonancia con la dimensión mística que su poesía adoptaría más tarde, es un gólem hecho de esa misma tierra, con su multiplicidad delirante de restos y sedimentos, cuya naturaleza a la vez orgánica e inorgánica asegura su fertilidad.”

Ezequiel Zaidenweg, “Néstor Perlongher y sus Cadáveres: del Neobarroso a la Necropoética”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 19, No. 38 (2015): 448.

Disolver: ese verbo y su nominalización (disolución) persigue a Néstor Perlongher, a su escritura. Y no porque lo mencione demasiado: está sin ser nombrado excesivamente –paradoja de una escritura que construye una voz que en su barroquismo nada quiere dejar de decir, o mejor, quiere abarrotar todo el decir. Está, entonces, como gesto y como poética: como línea que se lanza a lo largo de una masa textual, diciéndola (implícitamente) y efectuándola (performativamente).²⁶

El disolver está dado en Perlongher por el exceso, por el abarrotamiento en su decir, por el *desborde* de nombres, de cuerpos y experiencias, de memorias, de palabras.²⁷ Un abarrotamiento que se observa en uno de los temas recurrentes en los textos del argentino: el cuerpo.²⁸ Más que su tematización en cuando a fondo, lo más resaltante es ese aspecto performativo de *hacer un cuerpo* al decirlo, al nombrarlo.²⁹ Un gesto y una poética condensados en forma y materia del lenguaje poético, del cuerpo del poema. Un poema atiborrado, *desbordado*, por la cuantificación de los espacios donde “Hay Cadáveres”, un poema donde el español se mezcla con otras lenguas como el francés y el inglés (*oui, yes*), donde se fragmentan vocablos, en el que pueden haber de todo... –“en esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?”–,³⁰ un poema en donde la lengua neobarrosa de Perlongher se hunde en las aguas turbias del lunfardo rioplatense para extraer de ellas vocablos considerados vulgares como *guacho* (huérfano), *arpista* (ladrón), *botona* (prostituta), *chongo* (homosexual), *perdulario* (pícaro) e insertarlas en el lenguaje poético.

Además de estos casos en los que el lenguaje se desborda, podemos añadir dos más el de la invención de palabras y el de la subversión de la norma. Un ejemplo de lo primero es el verbo *emparralar*, palabra que no existe; mientras el sustantivo porteño *parrala* sí y posee varios significados (juego, lío, disputa). De ahí que al añadirle al sustantivo el prefijo *em-* se forme esa palabra derivada que en el contexto del poema hace referencia a meterse en un problema: “un perdulario que se emparrala”.³¹ En el

26. J. Gasparri, “Los tonos de Perlongher”, 1.

27. Nelly Richard, “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Cultura, política y modernidad*, Luz Gabriela Arango, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo, ed. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998), 62.

28. Además de “Cadáveres” que alude a los desaparecidos de la dictadura argentina, Perlongher dedica tres textos al cuerpo (no) muerto de Eva Perón: los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la nación” y la prosa “Eva vive”.

29. E. Zaidenweg, “Néstor Perlongher y sus Cadáveres: del Neobarroco a la Necropoética”, 434. Aunque Zaidenweg, citando a Palmeiro, hace referencia a la idea de que la obra de Perlongher se (des)ancla en el cuerpo, es esta estudiosa argentina la que desarrolla lo de *poner el cuerpo* en el centro de la producción escrita perlonghereana tanto para la literatura, como para su activismo y militancia LGBT, la política y la antropología. Al respecto ver: Cecilia Palmeiro, “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”, en *Estudios*, vol. XIX, No. 38 (2011), 9-25.

30. N. Perlongher, “Cadáveres”.

31. *Ibíd.*

segundo, en el trastocamiento de la norma gramatical y (orto)gráfica como sucede con las “Verrufas, alforranas (...)”³² que en la lengua fuera del poema son verrugas y almorranas.³³

La presencia de la zeta tiene también un sentido doble. Por un lado, (re)presenta la variedad dialectal del español rioplatense, el habla del Río de la Plata, al transcribirlo: “laz zarigueyaz de dezhechoz”³⁴. Por otro, está en las azaleas que aparecen dos veces en el poema en “una azalea que ha florecido”³⁵ con el color de la sangre, roja, y en otras encendidas donde esa zeta se remarca: “la zeta de esas azaleas”³⁶. Si recordamos que la azalea es la flor nacional de Argentina y los cadáveres están en la zeta de la palabra *azalea*, entonces están en el español que se habla en este país: los cadáveres están en la lengua y se salen de ella³⁷.

Es en este *salirse de*, en este *desborde*, donde la perversión y la irregularidad de la estética neobarrosa convertidas en cuerpo del poema tienen cabida en el acto de disolver, en la disolución. Como menciona Gasparri, tal vez para entender mejor lo que quiere disolver la poesía de Perlongher “...debamos partir de otros términos [...] Esos términos son subvertir, corroer, abolir, diluir: todo un campo de significados asociado a la desestabilización de lo fijo, de lo seguro, de lo axiomático, cuando no de la destrucción”.³⁸ Si antes disolver era abarrotar, atiborrar, también será ahora diluir...

Ya no se puede enumerar: en la pequeña ‘riela’ de ceniza que deja mi caballo al fumar por *los campos* (*campos, hum...*), o por los haras, eh, harás de cuenta de que no Hay Cadáveres.³⁹

Diluir... Disminuir la concentración que se había armado en la enumeración extensa e insistente que se presentó en casi todo el poema... Dejar de contar porque *ya no se puede enumerar*, porque *los campos, hum...*, son campos húmicos, campos cuya capa superficial está constituida por materia orgánica descompuesta. Constituida por restos, sedimentos, desechos de material humano, de “Cadáveres”. Y son esos campos húmicos

32. *Ibíd.*

33. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, 477-478.

34. N. Perlongher, “Cadáveres”.

35. *Ibíd.*

36. *Ibíd.*

37. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, 478.

38. J. Gasparri, “Los tonos de Perlongher”, 1-2.

39. N. Perlongher, “Cadáveres”. Las cursivas son mías.

los que permiten recordar que el trabajo luctuoso no se ha hecho, que el pacto sepulcral ha sido roto por las dinámicas estatales y que esa persona desaparecida ha sido arrancada de la comunidad al punto que ni siquiera es posible rendirle reconocimiento ante la pérdida, su pérdida. Es una no-persona que no requiere inscripción simbólica ni jurídica, no requiere memorialización. Es solo resto orgánico, la zoé de la que habla Giorgio Agamben indispensable para que la biopolítica pueda gobernar sobre la vida y sobre la muerte.⁴⁰

Diluir... atenuar la “pretensión de centramiento” del “[d]ecir “en” ...”.⁴¹ Diluir

En el *decaer* de esta escritura

En el *borroneo* de esas inscripciones

En el *difuminar* de estas leyendas

En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,

En ese puño elástico,

Hay Cadáveres.⁴²

Un desleír de la escritura, de lo grabado para la perpetuación de la memoria de lo acontecido, del acto de leer, de la cosa en sí que se lee, de los sucesos que se relatan y en el que “Hay Cadáveres” (aún). Un desleír que deja oír otra voz, una plural que dice: “Estamos hartas de esta reiteración, y llenas / de esta reiteración estamos”.⁴³

Es ese cansancio de la repetición, del volver a decir, el que ha agotado las figuras, los tropos, las palabras. Las ha enterrado, aprisionado, empotrado en la tierra:

Féretros alegóricos!

Sótanos metafóricos!

Pocillos metonímicos!

Ex-plícito!

Hay Cadáveres⁴⁴

La expresión clara y determinante de una cosa, el explicitar ya no es posible. Solo está el *ex-*, el fuera, el más allá del tiempo y del espacio, lo que fue o ha dejado de ser... Y es en ese espacio del *ex-* el que termina de disolver/diluir/desleír el cuerpo cadavérico que se ha hecho en el poema:

40. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-textos, 2003).

41. N. Perlongher, “Cadáveres”.

42. *Ibid.* El subrayado y las cursivas son mías.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

Yo soy aquél que ayer nomás...
 Ella es la que...
 Véase el arpa...
 En alfombrada sala...
 Villegas o
 Hay Cadáveres

 No hay nadie?, pregun-
 ta la mujer del Paraguay.
 Respuesta: No hay cadá-
 veres.⁴⁵

La respuesta al “No hay nadie?”⁴⁶ provoca una inversión en el poema. La omnipresencia del significante cadáver, de su atiborramiento por doquier, de su *desborde*, postulaba la disolución del cuerpo cadavérico a través de su multiplicación esparcida cual semilla. Esas mayúsculas de “Hay Cadáveres” que daban cuenta de lo enorme, de lo (extra)ordinario en dimensión, en forma, se desplazan a unas minúsculas anteceditas por un “No” mayúsculo... Un *No* que niega al responder la pregunta y especialmente denota una inexistencia: la del cadáver. Y es en esta tachadura del cadáver, *cadáver*, en el no-cadáver, en el presentar el cuerpo vacío, el cuerpo, el modo en que “Cadáveres” *hace el cuerpo* de los desaparecidos... Y es esta paradoja la de la ausencia/presencia que converge en el cuerpo *cadáver*/desaparecido donde se materializa la visibilidad imposible de los cadáveres a partir de su desaparición. La visibilidad paradójica: cadáveres sin lugar propio que se vuelve regla de lo visible. Una regla que se tensa hasta su posibilidad misma y da cuenta del resto de lo ausente.

En este poema, según Gabriel Giorgi

el tema del cadáver remite a la cuestión de la topología política, del lugar y del tener-lugar de los cuerpos: como si el límite que se expone a partir del cuerpo muerto, o de la relación entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, trazara una coordenada esencial al espacio de la comunidad, de lo común, no simplemente como un límite exterior sino como racionalidad general de y entre los cuerpos: como si el cadáver escenificara de un modo privilegiado la cuestión del lugar político de los cuerpos en general. Esta problematización sobre el lugar del cuerpo como instancia de lo político se dramatiza en torno al desaparecido.⁴⁷

45. *Ibíd.* Las negritas son mías.

46. *Ibíd.*

47. Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 217.

Ese No mayúsculo del verso final responde a la violencia que determina esta memoria doliente y a la biopolítica entendida como una *política del cadáver*, “...que hace de la destrucción de los cuerpos una de sus operaciones centrales y de la administración del cadáver, una de sus tecnologías sistemáticas”.⁴⁸ Los cadáveres sin lugar “propio” que la lengua neobarrosa de Perlonger ha construido dan cuenta de un gesto estético-político que posibilita luchar contra la desaparición mediante la desaparición. El cuerpo cadáver que se desborda al punto de desaparecer en el poema obliga a escuchar/leer en él un doble acontecimiento: el recuerdo de las identidades desaparecidas –(re)construido en los nombres, espacios, experiencias, sujetos y memorias del poema– y la desaparición –la puesta en escena de su reemplazo por un medio que (res)(des)tituye la presencia–.

IV. A modo de cierre

Ante la labor de la biopolítica que trata de “...eliminar el cadáver, de borrarlo como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo,...de *destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad*: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, sus memorias, sus relatos”,⁴⁹ “Cadáveres” de Néstor Perlongher emerge como una poesía política que da testimonio de una práctica de memoria doliente al construir en el cuerpo del poema la prueba de vida de las innumerables personas convertidas en cadáveres y eliminadas de la historia y hasta de la memoria de la comunidad.

Una práctica de memoria doliente que se materializa en un doble gesto. Por un lado, el de dislocar el orden de la biopolítica del terrorismo de Estado de la Junta Militar Argentina al ubicar los cadáveres *fuera de lugar*, de los espacios asignados para albergar los restos corporales. Los “Cadáveres” están siempre *desbordados*, poniendo en evidencia las fallas del régimen de contener esos cuerpos. Por otro lado, el de producir un espacio de memorialización de esos restos, de una puesta en escena de producción de lenguaje: la del cadáver construido con palabras en un desborde de significantes que al estallar invisibilizan al cadáver y visibilizan al desaparecido.

Es el lenguaje mismo el que ocupa el centro de “Cadáveres”.⁵⁰ La particular construcción del lenguaje, el desplazamiento de un sonido y/o de un sentido a otro, los cambios de grafías, la relación lúdica con

48. *Ibíd.*, 199

49. *Ibíd.*

50. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, 479.

el espacio del poema y la puntuación —como por ejemplo optar por no emplear el signo de apertura tanto en el caso de la exclamación como de la interrogación—, el *desborde* de registros y lenguas posibilitan la construcción de un espacio de inscripción, el cuerpo del poema, para los cuerpos desaparecidos, para las *no-personas* del ordenamiento biopolítico de la dictadura argentina (1970-1983). Todo esto nos hace pensar que “No hay cadáveres”⁵¹ y Sí hay desaparecidos. Hay desaparecidos y están en el lenguaje mismo, en sus fisuras, en ese umbral existente entre lo decible y lo indecible, entre la versión oficial del régimen dictatorial y la lengua (im)propia, *desbordada*, neobarrosa de Néstor Perlongher.⁵²

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- Gasparri, Javier. “Los tonos de Perlongher”. En Centro de Estudios de Literatura Argentina, ed. *Actas del III Congreso de Estudios de Literatura Argentina*, 1-14. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 2009. www.celarg.org/int/arch_public/gasparri_javier.pdf Consulta: 07 de enero de 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. Chile-Francia-Alemania: Atacama. Productions/Cronomedia/Blinker Filmproduktion/WDR, 2010. DVD, 90 min.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- López, José Ignacio. “Videla y una explicación tenebrosa: ‘Ni muerto, ni vivo, está desaparecido’”, *Clarín*, Buenos Aires, (14, diciembre de 1979), <https://www.youtube.com/watch?v=CgDFSQUjgP0&feature=youtu.be> Consulta: 07 de enero de 2017.
- Medina, Cuauhtemoc, ed. *Teresa Margolles. What Else Could We Talk About?* Barcelona-México: RM, 2009.
- Montes Romanillos, Sonia. “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”. En Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja

51. N. Perlongher, “Cadáveres”

52. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, 479

- de la Peña, coord., *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 4, 467-480. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Moreiras, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural* No. 7, (1993): 26-35.
- Nancy, Jean Luc. *La representación prohibida. Seguida de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu ediciones, 2006.
- Palmeiro, Cecilia. “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”. *Estudios*, 19.38, (2011): 9-25.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya (Ensayos 1980-1992)*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- _____. “Cadáveres”. En *El ortiba*. Colectivo de literatura, Selección de poemas. Buenos Aires, s/f [1981].
http://www.elortiba.org/perlongher.html#SELECCIÓN_DE_POEMAS
Consulta: 07 de enero de 2017.
- Richard, Nelly. “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”. En Luz Gabriela Arango, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo, ed. *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998, 62-85.
- _____. “El drama y sus traumas: memoria, fotografía y desaparición”. En Mabel Moraña, ed. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, 195-202
- Zaidenweg, Ezequiel. 2015. “Néstor Perlongher y sus Cadáveres: Del Neobarroso a la Necropoética”. *Cuadernos de Literatura*, 19. 38, (2015): 432-449. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.npsc>.

Como ser un sujeto perfecto de su majestad. Un análisis a partir del concepto de edad y juventud en textos jurídicos y poéticos de la colonia

How to be a perfect subject of his majesty.
An analysis based on the concept of age and
youth in legal and poetic texts of the colony

EDISON LASSO ROCHA*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
edisonlassorocha@hotmail.com

Fecha de recepción: 6 febrero 2017

Fecha de aceptación: 7 abril 2017

RESUMEN

Este trabajo rastrea la noción de juventud en los siglos XVI y XVII a partir de dos categorías de textos, la primera de tipo legal con una relación de méritos y servicios que nos permite entender el aspecto etario de una persona como la búsqueda de un rasgo civilizatorio, y la segunda de tipo literario, con dos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, que evidencian la presencia de dos categorías fuertes marcando la manera de ser joven en la colonia, por un lado el *carpe diem*, caracterizado por las *mocedades*, y por otro el *puer senex*, un paradigma de comportamiento y estrategia de contención en realidad, hacia las *mocedades*, es decir la manera de ser joven en esa época.

PALABRAS CLAVE: juventud, *puer senex*, *carpe diem*, *moço*, mocedades, edad, representación, colonia, Sor Juana Inés de la Cruz.

*

Ecuatoriano. Estudió matemática pura, literatura, comunicación. Tiene una maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y actualmente cursa el doctorado en literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Se formó en los talleres literarios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dirigidos por Edwin Madrid y formó parte del colectivo Fe de erratas. Ha trabajado como docente de literatura y matemática en diferentes establecimientos educativos de Ecuador. Actualmente se desempeña como editor general en Edinun y es docente universitario. Publicó una colección de tres textos de enseñanza de Literatura para bachillerato. Su trabajo consta en diferentes antologías nacionales e internacionales. En poesía publicó a cuatro manos el libro *Quince años de éxitos*.

ABSTRACT

This work traces the notion of youth in the sixteenth and seventeenth centuries from two categories of texts, the first a legal type with a list of merits and services that allows us to understand the age aspect of a person as the search for a civilizing trait, and the second of a literary type, with two poems by Sor Juana Ines de la Cruz, which show the presence of two strong categories marking the way to be young in the colony, on the one hand *carpe diem*, characterized by young people, and on the other the *puer senex*, a paradigm of behavior and strategy of containment in reality, towards young people, that is, the way of being young during that period.

KEYWORDS: youth, *puer senex*, *carpe diem*, *moço*, young people, age, representation, colony, Sor Juana Inés de la Cruz.

1. Una sombra en el papel

Dentro de las colonias americanas, al parecer, la edad constituía un dato necesario para las personas, por ello resulta extraño que sean pocos los textos en donde se evidencie una construcción de sentido alrededor de lo que significa tener una cantidad determinada de años, lo que sin duda muestra que el aspecto etario, a pesar de ser importante, no era una preocupación trascendental en aquella época, ni estaba fijado en el imaginario de la gente.

Fuera de la denominada *Relación de méritos y servicios*, que consistía en un procedimiento burocrático y por tanto supuestamente lejano a la ficción, son los textos literarios en donde mejor se puede rastrear las nociones de juventud en aquella época; sin embargo, para tener una visión más completa acerca de lo que representaba el cuerpo joven en la colonia, en este trabajo analizaremos textos pertenecientes a categorías distintas, la primera de carácter legal, examinando el papel que representa el dato etario en la *Relación de méritos y servicios* de Baltazar Dorantes, y la segunda de tipo literario, a partir de dos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz.

Con respecto a la *Relación de méritos y servicios*, aunque existían otros textos de carácter formal dentro de la colonia, como las cartas relatorias, las crónicas y demás escritos jurídicos, las primeras son interesantes por cuanto en ellas está presente no solo la idea de legalidad, sino la posibilidad de encontrar un conjunto de testimonios, de voces alineadas a una misma causa, en una suerte de concertación, cuyo mecanismo de funcionamiento está centrado en torno a un tercero, quien:

Afirmaba que él (o sus antepasados) era benemérito, relatando los servicios prestados al Rey. Por lo tanto, el núcleo de una relación de méritos y servicios era el *curriculum vitae*, y este currículum a su vez la base de un interrogatorio. Cuando la

audiencia aceptaba la petición, el interrogatorio que el mismo solicitante tenía que preparar, se usaba como patrón de los testimonios.¹

En los cuales la indagación, además de las *preguntas de oficio* destinadas a saber si el solicitante era un *sujeto perfecto de Su majestad*; es decir benemérito, empezaba muchas veces por averiguar la edad de los testificantes, en una suerte de formalidad construida y manipulada, pues como señala Folger, el interrogatorio era preparado por el propio sujeto.

En este aspecto hay que destacar que el interrogatorio no era en absoluto arbitrario, sino desarrollado en función de una guía donde los *Relatores* daban cabal cumplimiento a las *Leyes de los Reynos de las Indias*, que señalaban: “El Relator ponga en el principio de cada testigo, que facere en la relación, el nombre, edad, vecindad, y las tachas que padece”,² entonces vemos que la edad se afirma como un requisito fundamental, cercano a un rasgo civilizatorio que permitiría distinguirse de aquellos pueblos o culturas donde ninguno de sus miembros registra este dato como algo fundamental o necesario en sus vidas.

Por otra parte vemos que, a pesar de estar ante un documento legal, el carácter ficcional se presenta insoslayable al procedimiento, debido a que este construye una realidad social del sujeto a partir de un conjunto de declaraciones que no tienen peso por sí solas, sino por la cantidad de testigos certificando con su palabra, lo que conocen y lo que han oído decir, acerca de la *calidad*, del carácter moral del solicitante, de allí que la figura de la concertación adquiera fuerza, dado que todos parecen seguir la misma partitura dentro del interrogatorio, para producir un *sujeto perfecto de Su majestad*.

Llama la atención dentro de este procedimiento que los testimonios acerca de la edad estaban mediados por la apariencia de dicho sujeto, es decir por encontrar una correspondencia entre el aspecto físico del solicitante de la *Relación de méritos y servicios* y los años que aparentaba tener, con lo cual el sistema burocrático se regocijaba en sí mismo y encontraba un primer rasgo de verdad, que permitía empezar a crear la ilusión de un sujeto social y simbólico, social porque utilizaba los procedimientos burocráticos de su tiempo, y simbólico pues creía y esperaba merecer una retribución por una empresa propia o familiar realizada en favor del reino; todo esto fuera de las condiciones materiales que seguramente existían, ya que las *Relaciones*

1. Robert Folger, “*Es benemérito para cualquier oficio: Cervantes interpelado*”, en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Christoph Strosetzki, ed. (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011), 354.
2. *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, vol. I (Madrid: 1774), 246.
<https://archive.org/details/recopilacindel01unseguat>. Consulta: 20/11/2016.

de méritos y servicios no estaban abiertas para cualquier persona, sino tan solo para quienes tengan más probabilidad de demostrar dichas relaciones.

Así por ejemplo puede leerse en la *Relación de méritos y servicios* erigida en la ciudad de México, en 1573, por Baltazar Dorantes de Carranza, uno de los primeros criollos en la Nueva España, quien al ser hijo de Andrés Dorantes de Carranza,³ se considera benemérito para recibir el favor del rey:

preguntado si sabe quel dicho baltasar dorantes hijo del dicho andres de dorantes sea moço de hedad de veynte y çinco años asentado rrecojido buen cristiano e sin bicio aplicado a virtud e si sabe cosa en contrario dixo que este testigo tiene al dicho baltasar dorantes por de la hedad que en[?] la pregunta dize honrrado e buen cristiano aplicado a virtud de buena vida e fama y exemplo y le tiene por hombre abil e çufiente para qualquiera merçed.⁴

Como vemos, el dato de la edad dentro de esta declaración, al igual que en otras parece meramente referencial y está orientada a construir una idea de verdad, como se dijo antes; no obstante, dentro de este fragmento destaca la expresión *moço de hedad*, que para la época representa ya una referencia a la juventud, pues la palabra *moço*, aunque también sirve para señalar a un niño o a una función de servidumbre dedicada a realizar mandados, lo cual era normal dentro de la organización de las casas⁵, también: “esta palabra significa ordinariamente la edad juvenil, lat. *adolescens*.”

Algunas veces la condición de la misma edad que con la poca experiencia y mucha confianza, suelen hacer algunas cosas fuera de razón, y estas llamamos mocedades”,⁶ desde esta perspectiva vemos entonces que se contempla en la época una noción de juventud propensa a lo irracional y a saltarse las normas socialmente aceptadas de comportamiento.

Por eso parecería necesario, en el testimonio, aclarar que Baltazar Dorantes está libre de vicios, es virtuoso, honrado y buen cristiano, pues recordemos que el legista debe anotar las tachas del sujeto, y si es un

3. Expedicionario que sobrevivió a una trágica y larga incursión de alrededor de ocho años por la entonces Florida española (hoy La Florida estadounidense), junto a Pánfilo Narváez, Alvear Núñez Cabeza de Vaca y el esclavo africano Estebanico.

4. Baltasar Dorantes de Carranza, *Informaciones of Baltasar Dorantes de Carranza: Summary*, (México: 1585): 17, <http://www.ems.kcl.ac.uk>. Consulta: 10/11/2016.

5. Véase Pablo Rodríguez, “Infancia, juventud y vejez. Las edades de la vida en la Colonia.” *Revista Credencial Historia*. vol. 129 (2000), <http://goo.gl/WnSSef>. Consulta: 26/10/2016.

6. Irania Malaver, “Usos peninsulares y americanos del léxico de la edad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60 (2012): 377, <http://www.jstor.org/stable/41940680>. Consulta: 26/10/2016.

moço, resulta indispensable proveer información que permita evitar una asociación empírica, entre lo que significa ser joven y comportarse lejos de la normatividad de la época.

Hay que destacar, sin embargo, que el resto de testigos en la *Relación de méritos y servicios* utilizan el dato etario sin intención de connotar nada particular, lo cual demuestra entonces que el *moço*, como categoría jurídica, lejos está de convertirse en una realidad, aunque su peso se perciba enorme en el entramado social, pues el término también puede ser aplicado con otras acepciones, configurando algo más bien ambiguo, sin límites claros, ligado ciertamente a la apariencia física, pero sin mayores rasgos que se le puedan atribuir como una verdad absoluta, tal como sucede en Europa, donde a pesar de que tampoco se identifica con claridad los límites etarios de esta “etapa”, se reconoce que “la juventud de comienzos de la era moderna fue y siguió siendo el baluarte del desorden”.⁷

Esta situación, aunque no es posible generalizar y pensar que haya sido de igual manera en la colonia, a partir de los fragmentos se puede inferir que si alguien testifica que un sujeto es un *moço* virtuoso también cabe la posibilidad de que exista un *moço* alejado de las normas, aunque esta *tacha* no se registre en los documentos jurídicos por las condiciones señaladas en líneas anteriores.

Por ello vale la pena analizar otro fragmento de una nueva *Relación*, con la finalidad de aproximarnos mejor a la juventud de la colonia en este siglo. En ella, como se muestra en el texto de Folger, el Rey concede a un tal Pedro de Aranda: “*Merced de la juradería de Alcalá la Real [...] en lugar de su sobrino, Fernando de Aranda, hijo de Pedro de Aranda, hasta que el citado Fernando sea de veinte años y pueda ejercer el cargo*”,⁸ lo que demuestra entonces no solo la idea de una especie de mayoría de edad, o *edad legítima*, como señalan las leyes, en la cual un individuo estaría mejor capacitado para responder por sus actos, superando quizá esa etapa propicia a las *mocedades*, sino también un temor velado por encargar una función a alguien más cercano a la niñez que al mundo adulto.

A pesar de que en el caso anterior se precisa una edad, es extraño que ni siquiera se sepa cuál es esa *edad legítima*, ya que las *Leyes de los Reynos de las Indias* están repletas de referencias a esta categoría, pero muchas de ellas sin precisar los años a los que se hacen referencia, así por ejemplo, a lo largo de los nueve libros que componen la *Recopilación Leyes de los*

7. Norbert Schindler, “Los guardianes del desorden”, en *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*, en Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, ed. (Madrid: Taurus, 1996), 297.

8. Robert Folger, *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial relaciones de méritos y servicios*. (Boston: Brill, 2011), 19.

Reynos de las Indias se puede encontrar frases como: *poca edad, pequeña edad, menores de edad, edad suficiente, edad legítima, edad para tomar las armas, edad competente, edad que pareciese tener*, entre otros,⁹ esto explica precisamente porque, desde la mirada legal, no existe una preocupación por distinguir¹⁰ a quienes serían, por decir algo, menores de edad de quienes estén en el grupo de la *edad suficiente*, y si es necesario hacerlo operará en ese momento la discrecionalidad del legista, por lo tanto, esta “etapa” como se mira a la juventud en esta época, es una categoría oscura que responde a intereses y necesidades de otro tipo, que aún la legalidad no alcanza a comprender y tampoco le interesa hacerlo, pero de alguna manera la intuye como una sombra presente en el papel, una sombra sin cuerpo, lo que equivale a no existir.

Entonces, para ver mejor a ese cuerpo es momento de aproximar otras luces, como las que ofrecen los textos poéticos del siglo XVII, pertenecientes a la poeta Sor Juana Inés de la Cruz.

2. Una sombra en el cuerpo

Son bastos los estudios acerca del personaje de sor Juana Inés de la Cruz, todos ellos exhaustivos y fascinantes, que develan un personaje que podríamos decir proteico, debido a la facilidad que tenía para transitar entre los diferentes géneros literarios cultivados por ella, así como los múltiples apelativos que tuvo, los cuales van desde el que se usó en su propio tiempo, delicado y con atributos divinos como fue el de “musa”, pasando por el de “varona” utilizado por Octavio Paz con la finalidad de dar cuenta del carácter fuerte que tendría la autora, hasta el de “monstruo”, empleado por Margo Glanz, para destacar su genialidad y rareza dentro de su época, con “una sabiduría que provoca espanto”¹¹ y habría que agregar no solamente en su tiempo sino hoy mismo, pues en sus libros se refleja una sólida formación literaria, filosófica y teológica, presente en los diferentes textos que componen su amplia obra.

Esta nueva mirada, aunque tiene la misma intención que las páginas anteriores, pondrá especial cuidado en la representación que existe de la juventud en dos poemas de la autora, para ello es sustancial mencionar que por representación entenderemos “la producción de sentido de los

9. Véase *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, vol I (Madrid, 1774). <https://archive.org/details/recopilacindel01unseguat>. Consulta: 20/11/2016.

10. Hay que señalar en este punto que esta ambigüedad se aplicaría solamente para los españoles, pues si se trata de los indios americanos la cantidad de años se precisa con claridad.

11. Margo Glanz, “Prólogo. No se hará sin hipérbolos verosímil”, en Sor Juana Inés de la Cruz. *Obra selecta*, vol. 1. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), 26.

conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje”,¹² para aproximarnos, como señala el propio Hall, a esas cosas “obscuras y abstractas”,¹³ como lo sería la juventud en la colonia.

Para ello, en los poemas seleccionados la noción de juventud presente dialoga con dos categorías fuertes que son el famoso *carpe diem*, heredado del poeta latino Horacio por un lado, y por otro el *puer senex*, un concepto clásico que puede rastrearse en diferentes textos de autores latinos como Virgilio, por ejemplo, y que constituye una puerta para entender de mejor manera el pensamiento no solo de la autora sino de la sociedad de aquel entonces.

2.1. Goza sin temor del hado

Uno de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz en donde podemos encontrar representada la juventud es el soneto *Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez*.

Ya desde el título advertimos la tensión que existe entre juventud y vejez, dado que ambas se presentan en una dicotomía, y en este caso la confrontación tácita entre las dos naturalezas es notoria, pues no se puede exponer la una sin pensar en la otra.

En este texto la voz poética nos narra cómo el personaje Celia encontró una hermosa rosa roja que ha adquirido características humanas por medio del recurso de la prosopopeya, que presenta a la flor como ostentosa y alegre, así lo muestran estos primeros versos:

- 1 Miró Celia una rosa que en el prado
- 2 ostentaba feliz la pompa vana,
- 3 y con afeites de carmín y grana
- 4 bañaba alegre el rostro delicado;¹⁴

A continuación, la voz poética hace una pausa y narra cómo la mujer se dirige a la rosa para interpellarla en su belleza y darle una recomendación, pues en los siguientes versos el poema adquiere un matiz más filosófico, es entonces cuando se introduce por primera vez el concepto del *carpe diem* para decirle a la rosa, cuyo nombre funciona como una especie de metonimia, ya que en realidad la voz poética se dirige al lector para decirle que debe disfrutar hoy de su juventud antes de que llegue la muerte.

12. Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2ª. Ed. (Quito: Corporación Editora Nacional, 2013), 460.

13. *Ibid.*

14. Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, t. 1. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), 18.

5 y dijo: Goza sin temor del hado
 6 el curso breve de tu edad lozana,
 7 pues no podrá la muerte de mañana
 8 quitarte lo que hubieres hoy gozado.¹⁵

Al respecto, se sabe que la expresión *carpe diem* procede de un poema de Horacio dedicado a Leuconoe, hija de Poseidón, el texto fue escrito en el último cuarto del siglo I, antes de Cristo, y sus versos finales dicen: “*pem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida/ aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*” mientras que su traducción, según Aurelio Espisosa Pólit, sería: “mientras juntos conversamos, ya el minuto huyó mezquino.../ goza el día de hoy: ¡quien sabe si mañana otro tendrás”.¹⁶

Como puede apreciarse, el *carpe diem* significa “goza o disfruta el presente”, lo cual encierra un mensaje claro de complacer al cuerpo en los apetitos que este tenga, sin pensar en el futuro o en las consecuencias que puedan venir luego, poniendo en primer plano una doctrina hedonista que se centra en lo material antes que en lo ideal, en lo sensorial antes que en la inexperiencia.

Hay que notar que esta categoría no es para nada una recomendación cerrada o particular, sino más bien algo amplio en donde cabrían toda clase de gustos y deseos, pero al decir esto es preciso detenernos un momento, y volver la mirada sobre el sujeto de enunciación para mirarlo con perplejidad, pues este poema lo escribió una monja; sin embargo, el simbolismo de la rosa está ligado a un alto contenido erótico y representa: “jardín de Eros [...], mujer amada [...] y emblema de Venus”,¹⁷ esto permite abrir una nueva lectura hacia otra interpretación vinculada al goce de los placeres sexuales, que en un inicio apareció más cerrada, impensable, precisamente por considerar el lugar de enunciación desde el que se escribe estos versos.

Conviene entonces considerar esto que observa Octavio Paz cuando describe las costumbres de la sociedad de la Nueva España, concretamente México en el siglo XVII:

15. *Ibíd.*

16. Horacio, *Lírica horaciana en verso castellano* (México. D.F: Editorial Jus, S.A, 1960), 70.

17. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. 10ª. Ed. (Barcelona: Ediciones Siruela, 2006), 392.

Otros viajeros se maravillaron de la ligereza de las mujeres y de la facilidad con que los españoles y sus descendientes, criollos y mestizos, satisfacían sus apetitos [...] El caso de la sociedad barroca del siglo XVII no es único: rigorismo y libertinaje, pesimismo radical y sensualidad exaltada, ascetismo y erotismo, son actitudes que generalmente se dan juntas.¹⁸

Es decir se trata de una sociedad mucho más liberada, desde el punto de vista sexual, de lo que hoy podría pensarse, que ha naturalizado en su forma de mirar a los sujetos, la experiencia sexual.

Si existe un poema que se crea que representa mejor que ninguno lo que significa ser joven, es sin duda este poema de Horacio, pues la idea del *carpe diem* se la relaciona con aquello que la voz de la cordura reclamaba, a través de quienes ejercían algún tipo de autoridad, para contener y retener: “turbulencia, ruido, locos dispendios, lujo, excesos en el vestir, desenfreno, falta de respeto, inmoralidad de todo tipo y laya”,¹⁹ en definitiva, todo lo que se creía era la juventud en ese tiempo, la “pompa vana” de la que nos habla Sor Juan Inés.

Los siguientes versos reafirman lo dicho en los anteriores, esta vez la voz poética encarnada en Celia encierra todo lo que significa la vida misma en la noción de juventud, presentada en la sinestesia “fragante vida”, y al mismo tiempo alienta a la rosa a minimizar la propia muerte, para ello reafirma su condición de belleza, anclada a la categoría de moza, que la vimos presente en la *Relación de méritos y servicios* de Baltazar Dorantes, pero esta vez no nos cabe la menor duda de que el término connota juventud, y dentro de estos versos se presenta en el mismo campo semántico que bella, es decir como dos signos estrechamente relacionados que interpelan a la rosa y al lector a seguir la recomendación de la voz poética, tal como se lee en la siguiente estrofa:

- 9 Y aunque llega la muerte presurosa
10 y tu fragante vida se te aleja,
11 no sientas el morir tan bella y moza:²⁰

18 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México D.F: Editorial Seix Barral, 1993), 105.

19. M. Pastoureau, “Atributos y formas de representación de los jóvenes en la imagen medieval”, *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*, en Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, ed. (Madrid: Taurus, 1996), 291.

20. J. I. de la Cruz. *Obra selecta*, t. 1, 18.

Finalmente, los últimos versos presentan un giro a la historia poética, y si antes lo expresado por la voz era leído como una recomendación, ahora se muestran como lecciones, y al leer el décimo segundo verso: “*mira que la experiencia te aconseja*” se entiende que el personaje Celia habla desde su conocimiento, de su práctica y estilo de vida, se trata de un personaje mayor que ha vivido intensamente su juventud, ha ejercido el *carpe diem*, pero ha llegado a una edad indigna, triste y ofensiva como es la vejez, tal como muestran los versos finales.

- 12 mira que la experiencia te aconseja
 13 que es fortuna morirte siendo hermosa
 14 y no ver el ultraje de ser vieja²¹.

Por lo tanto, la noción de juventud presente en este poema corresponde a una oposición clásica entre vejez y juventud, la primera como una etapa experimentada, sesuda, pero infeliz y despreciable, y la segunda como etapa ideal de la vida en la que todo se puede, llena de atributos positivos, pero también ingenua, inexperta y cercana, principalmente, de aquellos rasgos de anomia y desorden que tanto teme la sociedad, una sombra verdaderamente sobre el cuerpo físico y social de las personas, que también lo vimos presente en las Relaciones de méritos y servicios.

2.2 Vivid, y vivid discreto

El siguiente poema sobre el que centraremos nuestra atención es un texto con 128 versos, se trata de un romance que, a decir de la temática, podría haberse escrito posteriormente al soneto *Escoge antes el morir...*, dado que aquella incitación a vivir el momento tiene más sentido si se la inserta en una época primera de producción, mientras que en estos nuevos versos se desplegará, como veremos, la noción del *puer senex* o del joven anciano, esto significa la figura de un joven que vive con prudencia su vida, tal y como lo haría un hombre razonable y lleno de sabiduría.

El poema se titula: *No habiendo logrado una tarde ver al señor virrey, marqués de la Laguna, que asistió en las Vísperas del convento, le escribió este romance.*

Los primeros versos nos alertan de una novedad, se trata de algo que en primera instancia puede leerse como un saludo, algo similar a lo que sería desear los buenos días, apelando a ese lapso de tiempo brevísimo en el que sucede un encuentro, en consonancia con “vivir el momento”

21. Ibíd.

como lo propone el *carpe diem*; no obstante, la voz poética presenta a manera de saludo una expresión que la entendemos como coloquial, pero que en verdad consiste una suerte de saludo, ya que sabemos que el poema fue escrito en ocasión de celebrar el “tercer cumpleaños del marqués en la Nueva España,”²² pero que demuestra una fijación por el paso del tiempo, ligado al concepto de juventud, esto es dar “los buenos años”, como puede apreciarse en los siguientes versos:

- 1 Si daros los buenos años,
- 2 señor, que logréis felices,
- 3 en las Vísperas no pude,
- 4 recibidlos en Maitines.²³

El poema continúa con un conjunto de versos en donde la voz poética describe el momento en el que compone esas líneas, y lo presenta como un instante especial, único y por tanto valioso, tanto que ese momento que se nos cuenta como nocturno constituye el regalo ideal para el marqués a quien va dedicada la poesía; vale aclarar que todo esto la voz poética lo toma como una digresión, configurando al mismo tiempo un texto que podría ser distinto a un poema y cercano a un discurso, por ello afirma en los versos (25 al 28):

- 25 Mas ya de prólogo basta,
- 26 porque es cosa incompatible
- 27 en el prólogo alargarse
- 28 y en el asunto ceñirse.²⁴

Los versos que siguen (29 al 36) corresponderían entonces a una aproximación al cuerpo mismo del poema, al mensaje que se desea transmitir y que reafirma los buenos deseos con los que inició la poesía, ligados a alcanzar una vida larga, llenos de felicidad y dicha, pero en los que no se refleje el paso del tiempo, en los que el cuerpo logre imponerse a las señas más visibles de la edad, sin perder por ello los caracteres que suelen llegar con la experiencia, como son la sensatez, la prudencia, la madurez:

- 29 Gocéis los años más largos
- 30 que esperanza de infelice,

22. Margo Glanz, “Prólogo No se hará sin hipótesis verosímil”, en Sor Juana Inés de la Cruz. *Obra selecta* vol. 1. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), 60.

23. J. I. de la Cruz. *Obra selecta*, t. 1, 57.

24. *Ibíd.*

- 31 y más gustosos que el mismo
 32 la ajena dicha concibe.
 33 Pasen por vos las edades
 34 con pasos tan insensibles,
 35 que el aspecto los desmienta
 36 y el juicio los multiplique.²⁵

La representación de juventud en estos versos se presenta como una fase, de las que la voz poética reconoce la existencia de varias: “pasen por vos las edades”, nos dice, de las cuales la juventud sería una de ellas, pero no se trata de una etapa independiente entendida como algo intermedio entre la niñez y la edad adulta, sino de una etapa que estaría más cercana a la infancia y difícilmente distinguible de ella pues: “la frontera entre infancia y juventud sigue siendo fluida y difusa a comienzos de la era moderna, ello depende fundamentalmente de que la escuela no representaba aún para el grueso de la población una alternativa a la vida laboral”²⁶, puesto que los primeros aprendizajes en la colonia eran básicamente un asunto del hogar, y al surgir la escuela de manera formal, permitió distinguir estas etapas una de otra, y consolidó la noción moderna de juventud como un estado expectante de formación, con un plus de tiempo libre y subutilizado que debe dirigirse pronto hacia el mundo laboral para devenir en sujeto con responsabilidades y compromisos, pero mientras eso ocurre la única alternativa era involucrarse en alguno de los tantos oficios agremiados de la época como aprendiz, a efectos de adquirir más un saber hacer que a la larga abrirá la posibilidad de formar una familia y entonces sí, distanciarse de esta infancia prolongada que constituye la juventud dentro de la colonia.

Luego de esto, a partir del verso 37 la voz poética adquiere un tono grandilocuente y anticipatorio, y con el uso de hipérbolos como en este verso presente: “se enronquezcan los clarines” visualiza las glorias de los nuevos años; no obstante, lo que más llama la atención es la nueva hipérbole de los versos 43 y 44: “que Matusalén os ceda/ y que Néstor os envidie” pues son referencias a personajes que transitan entre lo religioso, lo histórico y lo mitológico, ya que el primero es conocido por vivir 969 años, mientras que el segundo 300, por tanto, se confirma la fijación de la voz poética hacia la edad, mas lo hace con una perspectiva diferente a la que vimos en el *carpe diem*, esta vez los años venideros se desean largos, pero ya no para vivirlos con el desenfreno de la época, sino con prudencia, madurez y sabiduría.

25. *Ibíd.*, 57.

26. Norbert Schindler, “Los guardianes del desorden,” en *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*, en Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, ed. (Madrid: Taurus, 1996), 311.

Así lo podemos constatar en los versos 45 al 56, en los que destaca la negación como elemento retórico, aportando ejemplos para desmentirlos y de esa manera conseguir demostrar un argumento:

45 Vivid, y vivid discreto,
 46 que es solo vivir felice:
 47 que dura, y no vive, quien
 48 no sabe apreciar que vive.
 49 Si no sabe lo que tiene
 50 ni goza lo que recibe,
 51 en vano blasona el jaspe
 52 el don de lo incorruptible.
 53 No en lo diuturno del tiempo
 54 la larga vida consiste;
 55 tal vez las canas del seso
 56 honran años juveniles.²⁷

En ellos el signo de madurez que se viene advirtiendo adquiere evidencias más concretas cuando dice en los versos 45, 47, 48 y 53: “vivid discreto” o “no vive,/ quien no sabe apreciar que vive” o “No en lo diuturno del tiempo/ la larga vida consiste” ya que expresan ideas vinculadas a la cautela, la moderación y el buen juicio, ligadas al mismo tiempo con la idea de un joven moderado, que ha adquirido experiencia de las que se puede estar orgulloso, pues las mismas son el resultado de la prudencia y la medida en el comportamiento juvenil, tal como señalan los versos 55 y 56.

En los siguientes versos del poema la voz poética continúa aportando ejemplos que podrían resumirse en una exaltación al esfuerzo y la previsión, tan propio de una persona madura que sabe que: “pocos laureles consigue,/ quien para estudiar espera/ a que el sol su luz envíe”. Estos versos siguen el tono sentencioso iniciado antes, y son también una invitación a adelantarse al tiempo mismo, a aprovechar el tiempo pero de una forma constructiva, a encontrarlo antes que sea él quien nos encuentre, y para eso es necesario llenar la vida de experiencias opuestas a las mocedades, para que no sea tan terrible la vejez, tal como señalan estos versos:

69 Las canas se han de buscar
 70 antes que el tiempo las pinte;
 71 que al que las pretende, alegran,
 72 y al que las espera, afligen.²⁸

27. J. I. de la Cruz. *Obra selecta*, t. 1, 58

28. *Ibíd.*

Ahora bien, es a partir de este punto donde la relación sintáctica y paradójica entre los elementos propios de la juventud y la vejez adquieren fuerza y vemos que no es una hermosa contradicción la que propone la autora sino algo con un significado más profundo, se trata del *puer senex*, una categoría muy común no solo en la literatura sino también en el sistema social de la época, que adquiere relevancia desde una perspectiva pedagógica, pues el modelo de enseñanza, en aquel entonces, aún era el clásico de la cultura griega, en donde el carácter imitativo era fundamental y se imponía al momento de establecer referencias de conducta, así por ejemplo lo explica Aristóteles en su poética: “imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencia de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación”,²⁹ en esta medida la construcción del *puer senex* se presenta como necesaria, pues era trascendental fijar un modelo en el cual los jóvenes puedan reflejarse; por tanto, acercar al *puer*, a la juventud, los rasgos más “valiosos” del *senex* como razón, sabiduría, prudencia, casi parece una estrategia de contención hacia quienes son tan propensos a las *mocedades* y a vivir la vida con la intensidad que proclama el *carpe diem*, lejos de esos “años juveniles”, como se dijo en el verso 56, que propone la voz poética, dignos de ser honrados por haberlos vivido con sensatez.

Pero lo que antes era una anticipación, en los versos que vienen es ya una certeza, ya que la voz poética, a parir del verso 93, introduce explícitamente la figura del *puer senex* de esta forma:

- 93 En breve: el prudente joven
 94 eterno padrón erige
 95 a su vida, y con su fama
 96 las eternidades mide.³⁰

Es decir, estamos ante una especie de augurio que confirma el carácter pedagógico señalado antes, pues todo discurso de enseñanza se sustenta en una promesa de trascendencia que ayuda a mimetizar a los sujetos dentro de las normas socialmente aceptadas, a contenerlos dentro de un modelo también, para así evitar el desorden, las *mocedades* y acercarlos en primera instancia a un ideal de conducta ligado a lo espiritual, pues recordemos que en estos tiempos: “the infant Jesus, who was seen as paradigmatic of the ideal child”³¹ era una referencia fundamental debido

29. Aristóteles, *Poética* (Madrid: Alianza editorial, 2004), 41.

30. J. I. de la Cruz. *Obra selecta*, 59.

31. Teresa Carp, “*Puer senex* in Roman and Medieval Thought!” *Latomus*, vol. 39, Fasc. 3 (1980): 737, <http://www.jstor.org/stable/41531906>. Consulta: 25/10/2016.

al peso sagrado que tenía, a pesar de ser muy poco lo que se conoce de su vida infantil, y nada de sus años de juventud.

Finalmente, esta relación tendría además una correspondencia con el aspecto social y jurídico, pues al establecer ya un parámetro de medida de un “deber ser”, proveniente, como vimos, de lo religioso y lo filosófico, antes de alcanzar la *edad legítima*, es más factible y lógico pensar que la episteme de este tiempo, como la de cualquier otro, ordenó y acopló todo un conjunto de categorías de diferente tipo para ofrecerlas a los sujetos como una red social que les permita insertarse en el mundo, en este sentido entonces, sabemos que lo social y lo jurídico no estaban distanciados de lo religioso, de hecho se justificaban mutuamente, como lo demuestra la relación antagónica que existiría entre el *carpe diem* y el *puer senex*, entendida esta última como un paradigma con rasgos pedagógicos orientados a formar un *sujeto perfecto de Su majestad*.

Bibliografía

- Aristóteles. Poética. Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Carp, Teresa. “*Puer senex* in Roman and Medieval Thought”, *Latomus*, T. 39, Fasc. 3 (1980), 736-739. <<http://www.jstor.org/stable/41531906>>.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10ª Edición. Barcelona: Ediciones Siruela, 2006. Dorantes De Carranza, Baltasar. *Informaciones of Baltasar Dorantes de Carranza: Summary*, México: King`s College London, 1585. <<http://www.ems.kcl.ac.uk>>.
- De la Cruz, Juana. *Obra selecta*. T. 1. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Folger, Robert. *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial* relaciones de méritos y servicios. *The Medieval and Early Modern Iberian World* 44. Leiden; Boston: Brill, 2011.
- . “*Es benemérito para cualquier oficio: Cervantes interpelado*”. En Christoph Strosetzki ed. *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*: 353-362. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- . Glanz, Margo. “Prólogo. No se hará sin hipérbolos verosímil”. En Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*. t. 1, 11-90. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. 2a. Ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 2013.
- Horacio. *Lírica horaciana en verso castellano*. México. D.F: Editorial Jus, S.A, 1960.
- Malaver, Irania. “Usos peninsulares y americanos del léxico de la edad”.

- Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 60, No. 2 (2012), 365-390.
<<http://www.jstor.org/stable/41940680>>.
- Pastoureau, Michel. "Atributos y formas de representación de los jóvenes en la imagen medieval". En Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, ed. *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1996, 279-303.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D.F: Editorial Seix Barral, 1993. *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Madrid: 1774, vol I.
<<https://archive.org/details/recopilacindel01unseguat>>.
- Rodríguez, Pablo. "Infancia, juventud y vejez. Las edades de la vida en la Colonia". *Revista Credencial Historia*, No. 129. (2000). <<http://goo.gl/WnSSef>>.
- Schindler, Norbert. "Los guardianes del desorden". En Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, ed. *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1996, 304-365.

Los cholos-perros: lo grotesco en los cuentos cholos de Ecuador

The cholo-dogs: the grotesque in the cholo stories of Ecuador

SANTIAGO RUBIO CASANOVA*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

rubioc.santiago@gmail.com

Fecha de recepción: 16 enero 2017

Fecha de aceptación: 28 marzo 2017

RESUMEN

Existen algunos puntos de contacto entre la literatura del cholaje boliviano –la más renombrada en el tema– y el ecuatoriano. Sin embargo, lo que singulariza a la literatura del cholo en Ecuador es una justificación a su envilecimiento, que se esboza desde la marginalidad económica a la que ha sido sometido por las clases dominantes. El cholo es grotesco, arribista y abjura de sus raíces; asemejado a una bestia, a un perro específicamente, sufre la degradación de su nombre hasta pasar a ser no más que un denuesto para referirse al mal gusto y al último escaño de la sociedad concebible para la época: del indio, su perro.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Bolivia, indigenismo, cholo, cholaje, grotesco, luchas de clases, racismo, Los que se van, Jorge Icaza, Generación del 30.

* Ecuatoriano. Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Doctorando en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ponente invitado en los encuentros Quito, Ciudad de Letras 2012 y 2013. La mayor parte de su vida laboral la ha dedicado a la investigación ensayística y a procesos editoriales en instituciones como Editorial El Conejo, FLACSO, ILDIS, revista Línea Sur, entre otras. En la actualidad, está enfocado en su investigación doctoral alrededor del discurso cimarrón ecuatoriano como poética de combate y resistencia; y se desempeña como docente titular en la Universidad de Las Américas en Comunicación, Lenguaje y Redacción Académica.

ABSTRACT

There are some points of contact between Bolivian cholera literature - the most renowned in the subject - and the Ecuadorian. However, what distinguishes cholo literature in Ecuador is a justification for its debasement, which is sketched from the economic marginality to which it has been subjected by the ruling classes. The cholo is grotesque, upstart and renouncing of its roots; Like a beast, a dog specifically, it suffers the degradation of its name until it becomes no more than a denotation to refer to bad taste and the last seat of the society conceivable for the period: of the Indian, his dog.

KEYWORDS: Ecuador, Bolivia, indigenism, cholo, cholaje, grotesque, class struggles, racism, Los que se van, Jorge Icaza, Generation of 30.

Breve introducción

La curiosidad sobre la representación del cholo en la literatura ecuatoriana nace en un módulo doctoral acerca de literatura sobre la novela del cholaje; el doctor Javier Sanjinés explicaba algunas de las variopintas características que fueron adquiriendo importancia desde poco después de las primeras propuestas de la literatura fundacional boliviana –quizás la más renombrada en el género en toda la región–. El curso partía del reconocimiento de un precedente histórico que describía las características ‘tipificantes de los indios’, pues había que entender el génesis del mestizaje –entre blanco e indígena– que daría como resultado al cholo.

El boliviano Alcides Arguedas, en primera instancia, mira al pueblo boliviano bajo un lente organicista: *como funciona el cuerpo, funciona el país*, y tanto el Estado como el pueblo están enfermos. Imbuido en un cierto determinismo geográfico,¹ relaciona al indígena con una suerte de suciedad en cuanto a la falta de pureza de sangre –frente al blanco– y también a la suciedad material de sus condiciones de vida: de ahí su enfermedad: “[...] el abuso del alcohol, el exceso de trabajo, la mala o deficiente alimentación, la absoluta falta de higiene, van minando el vigor prodigioso de la raza. Hoy, la mayor parte de las pestes y enfermedades infecciosas, hacen estragos entre las clases indígenas y mestizas, porque son las menos limpias”.²

Los castigos y vejaciones sufridas por los siempre victimizados

1. Dice Arguedas: “Allí, en la alta meseta, a los 3 700 y tantos metros sobre el nivel del mar, no siempre el sol calienta, por mucho que luzca en todo su esplendor. El viento sopla incansable y viene trayendo todo el horrendo frío que duerme en las cumbres perpetuamente nevadas de los Andes; y es ese frío, a ese viento, a ese sol radioso en invierno, pero frío, que las madres indias exponen a sus hijos recién nacidos, colgándoselos de sus senos con un tira de lienzo que se pasan por las espaldas, y mirándolos como retazos de carne animada que gruñen y huelen mal. Alcides Arguedas, *Pueblo Enfermo* (México DF: UNAM, 1979), 48.
2. *Ibid.*, 68.

indios han sumido al pueblo en enfermedad que se encarna en lo físico, espiritual y se evidencia, según Arguedas, en esa aparente escasez de vigor. Sin embargo, para Franz Tamayo –otro de los teóricos insoslayables sobre la temática en Bolivia– a pesar de que las afirmaciones hechas por su coterráneo son, de alguna manera, ciertas³ encuentra en el indio lo contrario, describe y enarbola en él una figura y símbolo del vigor necesario para que su país salga adelante. El indio es “el depositario de la energía nacional”; “el constructor de su casa, labrador de su campo, tejedor de su estofa y cortador de su propio traje”.⁴

Se encuentran en ambos discursos ciertas coincidencias en los puntos de vista peyorativos sobre la imagen del indio, pero también disímiles formas de ver la vitalidad de la ‘raza’; en el caso del cholo, también se manifiestan diferentes concepciones al abordarlo:

Arguedas:

La raza mestiza ha nacido de la fusión entre el invasor blanco y el indio. El cholo, cuando permanece sin salir de su medio, revela, a pesar de sus muchos vicios, excelentes cualidades de carácter: es activo, aunque inclinado a la rapiña; valiente, pero holgazán; tímido, a la vez que altanero. Como el blanco, repugna el ejercicio de la voluntad y siente aversión por todo lo que significa esfuerzo.⁵

Tamayo:

El cholo a priori y en absoluto cuesta más al estado y a la comunidad. El cholo se beneficia de todos los servicios públicos, desde el hecho simple de vivir en las ciudades [...] su pequeño trabajo manual, en éste o en el otro arte aplicado, se lo hace pagar bien y pronto; y ese mismo trabajo es las más veces insuficiente o malo. Podemos formular la cuestión: el cholo recibe más de lo que da. Hay, pues, parasitismo en la clase.⁶

Al estudiar estas concepciones y varios de sus factores distintivos: las tensiones y pulsiones identitarias, los ‘indios’ tomados como la vitalidad (o falta de...), la energía y la fuerza necesaria para empezar a crear el sentimiento nacional; el rechazo a los modelos europeizantes y la necesidad de crear algo desde sus propias posibilidades aunque con enseñanza europea; dejaban clara la idea de que la literatura indigenista

3. Asevera Tamayo como si tuviera un diálogo con el discurso de Arguedas que se mencionó arriba: “Afirman que no conocemos el aseo, que no gustamos del movimiento físico, tan proficuo a la salud [...] que somos alcohólicos, holgazanes, envidiosos, egoístas, mentirosos y, sobre todo, perversos [...] Todo esto y otras cosas más son verdad... Franz Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional* (La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1986), 22.

4. *Ibid.*, 57.

5. A. Arguedas, *Pueblo Enfermo*, 70.

6. F. Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional*, 54.

ecuatoriana tenía algunas simetrías con lo que sucedía en Bolivia, aunque este tipo de discursos –con sus proximidades y diferencias– ya estuvieran presentes en Ecuador para finales del siglo XIX.⁷

Hay también varios puntos de coincidencia con lo que se piensa sobre los cholos ecuatorianos, sobre todo en los sentidos más denostativos que esbozaron los dos autores del cholaje boliviano. No obstante, el ascenso de lo cholo como fuerza indomable, creciente y avasalladora –que dejaría por fuera a las élites criollas al convertirse en hegemonía económica que rige hasta hoy el comercio informal–, con incidencia, voz y voto en su país... eso sí que parecía absolutamente distinto a lo que sucedió en Ecuador con la literatura acerca de cholos.

Aquí, las narraciones del cholaje se inscribieron dentro del movimiento del realismo social, que defendió a negros, indios, cholos, montubios, etc., en el sentido de esfuerzos denodados por retratar la inequidad hacia una gran variedad de sujetos marginales y marginados por sus diferencias raciales. El indigenismo es el movimiento por el cual se conoció mayormente a las vanguardias ecuatorianas y su temática tenía características absolutamente opuestas al hecho de reivindicar y destacar a una clase que –como en el caso de la Chaskañawi de Medinaceli– iba en ascenso. Por el contrario, el movimiento se entrampaba en prestarle una voz burguesa, intelectual –o ambas– a sujetos marginales que no tuvieron voz hasta mucho tiempo después y que hasta el día de hoy, es más un epíteto para descalificar a los que no tienen buen gusto en cualquier ámbito humano (vestimenta, forma de hablar, de actuar) que una comunidad en sí.

La violencia sufrida en la época a causa de las tan variadas formas de esclavización laboral –las mitas, encomiendas primero, luego los concertajes, etc.– en Ecuador está retratada en algunos de los discursos más cruentos, descarnados y enajenantes de nuestra historia literaria. Eso

7. Para 1895 Abelardo Moncayo, quien será clave para este análisis de los cuentos cholos ecuatorianos, y en especial para “Cholo ashco” de Icaza, en el que se centrará este estudio, cita los sofismas de la época alrededor del indio ecuatoriano y con algo de semejanza a lo que describe Arguedas: “el indio, en lo intelectual, una bestia; en lo moral, un monstruo. Idiota, estúpido, incapaz de emulación y menos de perfeccionamiento; ingrato, falso y desleal hasta por instinto; ladrón, proclive a todo vicio, indolente por naturaleza, esencialmente holgazán; niño, tierno niño que ha menester tutela permanente e incesantes castigos, para que más mal que bien cumpla con su deber; bajo, además, servil, feroz... una calamidad inaudita, una plaga, pero necesaria” (Moncayo 1986, 301). Y en cuanto a la vitalidad que rescata Tamayo, también se pueden encontrar algunos puntos de contacto en el discurso de Moncayo en defensa de los peones indígenas: “¡Tan necesario, pues, tan indispensable [es] el indio casi en todas las manifestaciones de nuestra vida social; tan íntimamente ligado su negro destino con nuestros intereses, supuesto que hasta el pan que nos sustenta es debido casi exclusivamente al no interrumpido *desarrollo de sus energías!* Y nosotros, en cambio, ¡tan implacables para con ellos, tan bárbaros! Abelardo Moncayo, *Pensamiento agrario ecuatoriano* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1986), 299. (El énfasis es mío).

ha producido sujetos escindidos, quebrados entre varias circunstancias que los deforman, porque su propio contexto cultural e histórico es amorfo. Las ciudades ecuatorianas en la búsqueda de aunarse en proyectos nacionales, han tratado de incorporar a lo marginal bajo la máquina homologadora del mestizaje que no resultó en más que una perfecta forma de disfrazar la exclusión y la violencia.⁸ Son ciudades aún rurales, son no-lugares para la gente de los márgenes. Empieza a asomar una cierta mezquindad ‘citadina’ en la falta de integración no solo a las etnias que no representan a la jerarquía blanca- colonial sino que empiezan a excluir ahora, también, a los de ‘clase baja, o los de ‘baja ralea’ económica.

Este artículo tiene como finalidad presentar algunos elementos que han transformado al cholo ecuatoriano en un sujeto mitad animal, mitad hombre, leídos con matices de lo grotesco que los analiza en su indeterminación o en una identidad rota. Para ello, se tomarán tres cuentos de distintos autores canónicos de la literatura ecuatoriana: Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Jorge Icaza. Los dos primeros son cuentos breves que se analizarán con la intención de mostrar algunos matices dentro de la temática, pero se hará mayor hincapié en el cuento de Icaza donde aparece con claridad el personaje del cholo-animal, el cholo-perro de la cuentística ecuatoriana situada entre 1930 y 1950.

Lo grotesco como lente interpretativo de sujetos híbridos del cholaje ecuatoriano

Quizás el teórico base a estudiar en cuanto a sujetos híbridos que producen imágenes grotescas sea Wolfgang Kayser. No solo por su perspectiva historiográfica sino por la capacidad de extrapolar conceptos de la pintura a las demás artes y en especial a la literatura. Su concepto principal, desprendido del cuento La máscara de la muerte roja de Edgar Allan Poe y descrito como “la definición más completa y más acertada que escritor alguno haya dado jamás a la palabra grotesco”,⁹ situaba a uno de los fragmentos del cuento como una concepción abarcadora de

8. Es posible sostener que el dispositivo del mestizaje ha funcionado en esta región como una máquina aplanadora que posibilita la lectura de un pasado de agudas tensiones como si se tratara de un relato de aprendizaje en el que el “ser nacional” ha asimilado las lecciones de la historia y ha ‘superado’ los escollos de la división y la tensión para volverse Uno [sic] en el cuerpo del sujeto mestizo. En el camino de la hibridación, la matriz popular del sujeto mestizo ha sido incorporada en situación de subalternidad o digerida y procesada como resto, para producir un todo de apariencia coherente que es sin duda el resultado “blanqueado” de una mezcla desigual. Raquel Rivas, “Cimarronaje, exclusión, mestizaje y blanqueamiento en *Pobre negro* de Rómulo Gallegos”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* No. 19 (2002): 119.
9. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco* (Buenos Aires: Editorial Nova, s.f.), 93.

las varias aristas que contempla;¹⁰ y que luego resumiría en la hibridación que contemplaban las imágenes grotescas: “Se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, [...] la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones”.¹¹

Sobre la base establecida por Kayser, Wilson Yates (1997) trabajaría sus propias concepciones historicistas aplicadas a la literatura. En su análisis, destaca que Nicolás Ponce, pintor francés, realiza una copia de dibujos que se encontraban en los baños de Titus que básicamente representaban imágenes de bestias fusionadas con cuerpos de animales, hombres con plantas y algunas figuras mitológicas que incluían centauros, faunas y sátiros. Habían sido dibujados por un autor romano (Famulus o Fabullus), que tenía este estilo desde un siglo antes de Cristo. Yates los describe como extraños y absurdos que sugerían una cierta otredad (otherness) y que causaban en el observador sentimientos de fascinación, estupefacción, desasosiego o malestar (uneasiness) y miedo.¹²

¿Pero por qué esta manera de describir a los personajes es un motivo recurrente y que se actualiza hasta el siglo veinte en la creación narrativa?, y, más aún, ¿por qué usar esta forma de caracterizar sujetos en la literatura ecuatoriana sobre cholos? Es una manera de representación muy válida cuando los sujetos se encuentran escindidos, rotos o divididos entre distintas circunstancias que los violentan.¹³ Para el caso puntual de la literatura ecuatoriana desde la década de 1930, los autores del realismo social, veían un país sin consolidarse identitariamente; y es la injusticia lo que rompe la caracterización humana –en su orden natural de proporciones, como diría Kayser– para irrumpir con adjetivaciones y caracterizaciones animales, vegetales o cosificaciones. La ‘realidad’ narrada de estos seres es sub-humana, y los calificativos con los que se los caracteriza son coherentes con esa propuesta artística en la que no se puede delimitar o definir a un ser que ha quedado partido entre mundos y culturas –lo blanco y lo indio;

10. El fragmento de Poe decía lo siguiente: “Eran realmente grotescas. Había mucho brillo y esplendor y mordacidad y cosas fantásticas; muchas de ellas hemos visto desde entonces en *Hernani*. Había figuras arabescas con los miembros torcidos y en posiciones torcidas. Había engendros del delirio como se los imagina un loco. Había muchas cosas hermosas, muchas cosas excéntricas, muchas cosas estrafalarias y algunas siniestras y no pocas capaces de producir náusea. En efecto, en las sietes salas ambulaba de acá hacia allá un enjambre de sueños. Y ellos –los sueños– se retorcián entrando y saliendo y adaptaban su color al de las salas y hacían aparecer la música salvaje de la orquesta como si fuera el eco de sus pasos” *Ibid.*

11. *Ibid.*, 20.

12. Santiago Rubio, “Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador), 16.

13. Para mayor detalle al respecto, véase *Ibid.*

lo rural y lo urbano, por ejemplo.

Pero estas propiedades se analizarán más detenidamente en tanto se avance en el estudio de los cuentos en cuestión en el subsiguiente apartado. Por ahora es necesario mencionar que los cuentos fueron seleccionados en tanto representan tres décadas distintas en la temática del cholo: El cholo que odió la plata (1930); Viento del golfo (1947) y Cholo ashco (1952); como también por su facultad de revelar distintas lecturas y matices: el dinero como generador de la maldad-animal; la superstición y, por último, el grotesco generado por el silenciamiento en el cholo-perro.

Breve descripción del cholo

...ser cholo conlleva varios sentidos según el momento o el lugar, o según se sea víctima o autor de esa designación, por lo que la categoría cholo es sufrida y a la vez reivindicada sin que importe mucho la contradicción. Lo cholo es una realidad y un invento estratégico, y constituye, en suma, una 'zona' siempre en movimiento y siempre redefinida.
(Huáscar Rodríguez García, 2010).

El término cholo connota una serie de ambigüedades que es preciso dilucidar o, al menos, nombrar. Porque los cholos significan cosas distintas en cada país y región. Si bien las acepciones históricas que se encuentran no llegan a un consenso, parecen tener una similitud: se trata en definitiva de un mestizaje en el que están implicados la 'raza pura' (el español) con alguno de las varias 'razas vernaculares'. Por citar un par de ejemplos:

Huáscar Rodríguez García (2010), con respecto al término, revela que: "el vocablo aymara huayqui –que significa a la vez parentesco e 'ilegítimo', [...] designaba igualmente, según ciertas combinaciones, a alguien que negaba a sus padres o que no reconocía cacique–, pasó a significar peyorativamente mestizo convirtiéndose luego en sinónimo de chhulu, o sea de cholo".¹⁴

O en esta descripción sobre los cholos de Manta-Ecuador: "cholo es el término aplicado a una persona descendiente de la mezcla de europeo caucasoide, generalmente de español, con los habitantes originales del continente o indígena amerindio. Hay otra posible referencia al origen etimológico de cholo o "xolo" en 1571 en la obra de Fray Alonso de Molina. En su "vocabulario en lengua Castellana y mexicana", da como definición para el término "xolo", "esclavo", "sirviente", o "mesero", significados no muy alejados de su uso común en la colonia y actuales".¹⁵

14. Huáscar Rodríguez García, *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)* (Buenos Aires: Libros de Anarres, 2010), 274.

15. Amparo Cabrera, "¿Quién es el cholo?" *El Diario. Manabita de libre pensamiento*. (sept. 2007), <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/53083-quien-es-el-cholo/>

Pero una definición que parece persistir hasta la creación de estos textos, en particular el de Icaza, es esta del Inca Garcilaso de la Vega: “Al hijo de negro y de india, o de indio y de negra, dicen mulato y mulata. A los hijos de éstos llaman cholo; es vocablo de la isla de Barlovento; quiere decir perro, no de los castizos, sino de los muy bellacos gozcones; y los españoles usan de él por infamia y vituperio”.¹⁶ (El énfasis es mío).

Si bien esta descripción habla de los afrodescendientes parece poder aplicarse a los indígenas también –si se piensa en la narrativa de denuncia sobre el maltrato cotidiano que sufrían–, en tanto bellacos, ilegítimos frente a la pureza del blanco y en cuanto la misma palabra bellaco significa, además, ruín.¹⁷

Entonces, hay dos consideraciones importantes en estas definiciones que son tan disímiles: primero, un mestizaje entre colonizador y colonizado; y segundo, que al ser usado como vituperio o término despectivo, en particular en cuanto a los sujetos que quieren ser ‘más’, refiere a arribistas culturales que rechazan sus propias raíces.

Para ver estas y otras características es preciso ir a los cuentos en cuestión y descifrar algunas miradas grotescas en relación a los cholos-animales, cholos-perros.

“El cholo que odió la plata”

Este cuento aparece en *Los que se van*, uno de los libros de cuento más importantes del Ecuador de la época. A pesar de ser relativamente temprano dentro del realismo social ecuatoriano, muestra ya lo que será la propuesta estética del Grupo de Guayaquil:¹⁸ la mirada del ‘otro’ que es retratado –si bien todavía desde conflictos raciales–, a partir de las jerarquías de poder que el capital está atrayendo.

De narración breve, “El cholo que odió la plata” parte de la conversación entre los personajes Banchón y Guayamabe, ambos cholos. En una escueta conversación uno y otro reniegan de las atrocidades que cometen ‘los blancos’ en contra de ellos y su familia –entre otras cosas, el abuso a la mujer de Guayamabe–. Poco tiempo después, Banchón logra establecer un negocio de expendio de alcohol a costas de sus amigos cholos, para luego someterlos a una relación de peonazgo. Entonces,

16. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991), 266.

17. RAE, “definición de bellaco”, <http://dle.rae.es/?id=5JniNn4>

18. Compuesto por sus insignes integrantes: “Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diézcanseco, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara”. Solamente Pareja Diézcanseco y De la Cuadra no participan con cuentos en este libro. Véase (*El Comercio* 2016) <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/grupo-guayaquil-y-huella.html>

la empatía inicial entre los compadres cholos resulta circunstancial; la ambición por llegar económicamente más lejos es más fuerte que cualquier tipo de solidaridad ‘racial’.

Ambos fuertes i pequeños. Idéntico barro había modelado sus cuerpos hermosos i Banchón trabajó. Banchón reunió dinero. Banchón puso una cantina. Banchón –envenenando a su propia gente– se hizo rico. Banchón tuvo islas i balandras. Mujeres i canoas... Compañeros de antaño peones suyos fueron. Humillólos. Robólos. Los estiró como redes de carne, para acumular lisas de plata en el estero negro de su ambición [...]¹⁹

El fragmento es bastante ejemplificador. Nótese que el uso de la “i” latina en lugar de la conjunción “y” propone no solo un lenguaje que ha sido modificado o reapropiado por el cholo sino que entre las ideas hay alguna suerte de discontinuidad que no llega a ser conjunción, como un relato cortado, escindido. Esa es la primera condición de lo grotesco, se dijo antes, y aquí sutilmente se muestra esa cosificación del sujeto. Banchón mira a sus antes amigos y ‘semejantes’ cholos como una “red” de carne para atrapar peces de plata o riqueza para sí. La cosificación se manifiesta cuando el dinero lo ha colocado en una posición de ventaja frente a sus ‘similares’.

Así, el desconocimiento de sus raíces y el hecho mismo de irse en contra de sus amigos –“hechos del mismo barro”– según la definición que se expuso arriba, lo convertiría en el cholo ‘por antonomasia’. Pero su ruindad no termina allí. Lo grotesco se multiplica. Un día y otro, algún interlocutor se acerca a Guayamabe y le cuenta que su hija está siendo “comida” por Banchón; ella no quiere, desde luego, pero acepta para que su padre no sea despedido “como un perro²⁰” de su trabajo. Sin embargo, otro día, y de todas maneras, lo echa bajo el pretexto de su avanzada edad.²¹

Guayamabe reflexiona sobre lo sucedido y se da cuenta de que su amistad con Banchón no fue siempre así, su compadre “lo bía ayudao antes. Se bía portado, como nadie con él... Pero la plata. ¡La mardita plata! Se le enroscó en el corazón, tal que una equis rabo de hueso”.²² El dinero le ha corrompido los sentimientos como una serpiente venenosa. Se le ha dado voz al personaje una vez más y muestra este lenguaje con ‘incorrecciones’

19. Demetrio Aguilera Malta, “El cholo que odio la plata,” en *Los que se van*, ed. de Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert (Quito: Ariel, 2009), 23-25

20. A más de ser una imagen bastante usada para el caso de un despido, el acercamiento animal con los perros se da en los tres cuentos que se analizan aquí. Se los ha colocado, además, en un orden que permita ver esa metamorfosis de manera cada vez más evidente.

21. D. Aguilera Malta, “El cholo que odio la plata,” 24

22. *Ibid.*, 24-25.

con el que hablan entre ellos. Finalmente, Banchón está lejos de la escena y Guayamabe, para recuperar a su amigo, a su compadre y salvar el honor de su hija quemada todas las posesiones de su patrón, porque la plata es la que ha provocado cada suceso desafortunado de su vida, porque es la plata la que “esgracia a los hombres”.²³

Las luchas de clase están imponiéndose por encima del problema racial que, sin embargo, está muy presente en la narración. Todavía hay una asociación al inicio de que los patrones son siempre blancos, para luego dar con la noción de que un cholo también puede convertirse en patrón; se insinúa, entonces, que el dinero ‘blanquea’. Sin embargo, se debe pensar que, como se demostrará más abajo, el cholo, para el discurso de la época, se legitima en su ruindad –y por tanto en su calidad de cholo– cuando se va en contra de sus pares. En este caso, se estaría mostrando las condiciones de miseria humana bajo las cuales los sujetos toman decisiones arbitrarias con tal de salir de ella, así esto implique la más infame perfidia.

Esta narración sobre la ruindad del cholo que vuelve peones a sus semejantes, parece heredarse de una idea preconcebida en los prolegómenos del realismo social ecuatoriano. Hacia 1895 en un texto de Abelardo Moncayo,²⁴ se ubica al cholo –en su postura del arribista que niega su pasado– como un sujeto marginal y de lo peor que se puede concebir, más aún si usa a sus semejantes para que sean sus conciertos, empleo mal pagado que es considerado por Moncayo como esclavismo, a pesar de que han pasado 30 años de la manumisión en Ecuador: “Porque es de saberse que hay conciertos de conciertos: conciertos de fundos respetables, digamos, y conciertos de cholos ruines; figuraos la suerte de los últimos”.²⁵ En momentos en que se está intentando defender a las clases marginales desde algunas facciones modernistas-liberales y consolidando además una identidad nacional, lo peor que se podía concebir es que un indio que ha logrado tener dinero, desconozca sus raíces, se convierta en cholo e intente blanquearse: “Hasta el más churriente y haraposo cholo créese en derecho al acatamiento del indio”.²⁶

Una posible heredad, se dijo antes, pero que está cobrando nuevos matices. A más de la negación del pasado, es el dinero el que cosifica al hombre, lo transforma en subhumano, en perros del dinero. Existe ahí alguna suerte de soterrada y tenue reivindicación o al menos justificación del

23. *Ibid.*, 25.

24. Nacido en 1877, economista, político, escritor y diplomático ecuatoriano. Defensor de los conciertos y peones de su época; uno de los principales ideólogos de la Revolución juliana, también del Banco Central del Ecuador y de la organización del presupuesto del Estado.

25. A. Moncayo, *Pensamiento agrario ecuatoriano*, 307.

26. *Ibid.*, 325.

proceder cholo. El siguiente cuento posee algo de esa misma concepción, pero con la mirada más centrada en aquello que el mestizaje y la pobreza han producido: la ignorancia disfrazada en la superstición de los cholos.

Viento del golfo

En 1947 este cuento de Joaquín Gallegos Lara aparece en su libro *La última erranza*. Este texto fue tomado en cuenta para este estudio porque matiza la literatura chola ecuatoriana en cuanto muestra la mirada de clase con respecto a la superstición del cholo.

La mirada colonial ha dejado un rezago que perdura en las luchas de clase para las vanguardias del realismo social. La religión fue una de las principales herramientas para fustigar al nativo y el pretexto para someter al “bárbaro”. Cualquier tipo de ritual ajeno pasa a ser de inmediato algo demoníaco y para inicios del siglo veinte, algo que se sostiene en la superstición.²⁷

En una embarcación que transporta miles de cocos, La Niña del Mar, se encuentran varios cholos, entre ellos la tripulación en general, Juana de Jesús la cocinera, Pablo Mite el piloto y el patrón: el blanco. Una balandra aparece de la nada con un cholo vestido de blanco y se dirige a la cocinera y el piloto: “ar blanco que lo espero ar pie de los Farallones”.²⁸ De inmediato desaparece. Los tripulantes identifican lo sucedido como una manifestación de “la mardita”. Esta superstición se basa en que cuando este ente cholo-vengador aparece es porque el barco va a naufragar y hay que botar de la embarcación al que está atrayendo el siniestro antes de que hunda el barco.

Luego de la aparición, el relato se detiene para establecer una diferencia entre los indios gentiles: “indios antiguos que a veces se aparecen en los palmares o en los manglares a los que se ve marisquear por los esteros”.²⁹ Gozan de una cierta sabiduría místico-ancestral y los tripulantes piensan en acudir a ella para que les ayuden a saber quién es el que atrae a ‘la mardita’.

El cholo ha dejado esa ancestralidad, se ha convertido en un peón

27. Al respecto y para contrastar un tanto el artículo, Roger Bartra, un autor que ha dedicado parte de su obra a entender los parámetros de la mirada europea sobre el ‘salvaje’ americano y las heredades que esa mirada ha dejado en los discursos modernos y posmodernos, refiriéndose a los conceptos de Joseph Acosta dice: “La gran diferencia entre la humanidad cristiana y la americana es que en esta última dominan las idolatrías inspiradas por el demonio. La historia moral de las Indias, pese a la gran admiración típicamente renacentista que Acosta tiene por la sociedades indias, se basa en una explicación de los diversos géneros de idolatría y superstición con que Satanás ha oscurecido las almas de los americanos.” Roger Bartra, *El salvaje artificial* (México DF: ERA, 1997), 297.

28. Joaquín Gallegos Lara, *La última erranza. Todos los cuentos* (Quito: El Conejo, 1985), 120.

29. *Ibíd.*, 22

de hacienda y, por tanto, ha quedado escindido en medio de las creencias hegemónicas y las ancestrales. El nombre de la cocinera Juana de Jesús es bastante ejemplificador. Ella es la que trae a colación la leyenda de la maldita desde el inicio del cuento y su nombre evoca, en cambio, la quintaesencia de la religión cristiana, el hijo del hombre.

Por supuesto, las creencias de los cholos aparecen siempre en tensión con las creencias del blanco. Es a partir de ahí que se manifiestan la ‘ignorancia’ y los dogmas ‘diabólicos’ del cholo. Al ver un aro de fuego en el mastelero, la tripulación vuelve a acusar, “es la mardita”; y la respuesta del blanco es elocuente: “–¡Maldición! ¡Cholos imbéciles! ¡Eso es el santelmo...! ¡no es ninguna diablura ni tontera ni la perra que los parió!”.³⁰

Lo grotesco del realismo social de la época se vuelve a hacer presente. Lo primero es la alusión a su incapacidad de raciocinio o su poca cultura que los sume en la imbecilidad. De inmediato, una vez descalificado su intelecto se hace el acercamiento de sus dogmas al diablo. Finalmente, remarca su calidad de “tontos” para terminar con un vituperio que –y ya no es casualidad– una vez más los avvicina a los perros, si bien puede tener, además, una connotación sexual de promiscuidad: resultado también del pensamiento europeizado que ve desde sus propios ojos lo que consideran salvaje³¹.

Pablo Mite, al final del cuento, se erige en una suerte de eslabón entre lo ancestral y el peonazgo y quien retrotrae la historia de lo que fue su vida antes de la llegada del blanco:

En esos pocos segundos, con un río de agua salada en la garganta, para Mite todo volvió a ser: el viejo taita en la choza pajiza y destartalada; el terreno donde cosechaban sandías y cocos; los días de pesca en el bongo chato como tiburón; en el fondo del salitral ocre los castillos del petróleo; el panteón con cruces de palo, deshechas de sol y aguacero en el pueblo donde dormían el viejo, la vieja, la hermana, todos los que murieron escupiendo sangre. Si no hubiera venido el blanco con su abogado de Guayaquil, a quitarles el terreno, a hacerlos peones. No había de dónde cogerse. Se hundía, se hundía, cuando dejó de sentir.³²

El retrato de la muerte de su familia, desde esa palabra ancestral taita, hasta su hermana, aparecen de forma cruenta. El abogado marca cómo las leyes favorecen al ‘terrateniente’ o al que quiere convertirse en uno para apropiarse no solo de la materialidad del territorio sino de la gente que, de la noche a la mañana, pasará a inscribirse en la categoría de conciertos

30. *Ibíd.*, 23

31. Roger Bartra ha trabajado sobre este tema de manera bastante fundamentada y extensa. Para mayor información véase el libro *El salvaje artificial* (1997).

32. J. Gallegos Lara, “La última erranza”, 124.

—aquí llamados peones— amparados en el código civil ecuatoriano³³.

La lucha por la libertad queda manifiesta en estas breves escenas que, a manera de sinécdoque, esbozan lo que fueron las múltiples y violentas guerras y revoluciones internas en las que el cholo, desde luego, también fue partícipe.

El pensamiento colonial también heredó la idea de que los ‘salvajes’ no tenían alma.³⁴ Y parece también tener un eco en esta cita cuando Mite, al final, deja de sentir. El dolor lleva a los sujetos, montubios, negros, indígenas, y por supuesto, cholos, retratados en la literatura ecuatoriana a un punto en donde la sensibilidad no es posible; no hay espacio para el amor, para sentimientos nobles, o para un final que no sea cercano a lo fatídico.

El siguiente cuento explota las formas de lo grotesco y erige con mayor fuerza la figura cholo-perro, motivo transversal de los tres cuentos y, además, exacerba la insensibilización a la que se llega después de una recurrente y, en apariencia, irresoluble discriminación.

“Cholo Ashco”

Jorge Icaza escribe este cuento en el año 1952, treinta años después de “El cholo que odió la plata” y casi veinte de la publicación de

Huasipungo. El dato es relevante porque aquí se encuentra, quizás, una de las razones por las cuales la literatura ecuatoriana no trascendió a otras fronteras luego del indigenismo y por mucho tiempo. Durante veinte años, el partido comunista ecuatoriano ha tomado fuerza y sus escritores militantes han cerrado el espacio estelar de las letras a aquellos que se adjunten a una literatura ‘comprometida’. Icaza es, sin duda, uno de los mayores representantes de la literatura indigenista y también uno de los autores que aún se estudian sobre el movimiento. De hecho contaba, en

33. Los contratos de trabajo de los conciertos se regulaban por el *Código Civil*, comprendidos como arrendamiento de los servicios personales mediante un salario. El cumplimiento de las obligaciones estaba garantizado por el “apremio” personal que no era otra cosa que la coacción legal al cumplimiento de las obligaciones contraídas con el patrón, quedando para quien no acate el apremio, la cárcel como alternativa. Como complemento, había en la legislación penal, disposiciones para castigar a los deudores. Esta legislación, tiene como supuesto que los conciertos han contraído deudas monetarias que deben ser devengadas con trabajo. *Flacso Andes*, “El mercado de trabajo rural” s.f, 84), www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=7092

34. Al respecto, Viveiros de Castro en su descripción del origen de la antropofagia cultural afirma: “El etnocentrismo de los europeos consistía en dudar de que los cuerpos de otros contuvieran un alma formalmente similar a las que habitan sus propios cuerpos; el etnocentrismo indio, por el contrario, consistía en dudar de que otras almas o espíritus pudieran estar dotadas de un cuerpo materialmente similar a los cuerpos indígenas.” Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz editores, 2009), 29.

su momento, con sobrado reconocimiento internacional;³⁵ mismo que caducaría con el fenómeno editorial del ‘Boom’ latinoamericano.

Desde el título, el cuento está estructurando una descripción grotesca. Ashco significa perro en quechua.³⁶ El cuento relata las desventuras de Andrés Guamán, conocido por todo el “cholerío” como Cholo ashco. Este denuesto evoca también una suerte de bilingüismo que sitúa a la palabra entre el *perro* del quechua y el *asco* en español si se mira la vigencia de la expresión en el coloquio actual. Sus descripciones así lo delatarán. Este es un personaje que es repudiado por su propia gente y su apelativo le será puesto por un profesor de escuela, quien lo saca a patadas de su aula –vale la obviedad–: como a un perro. Y ese origen de su sobrenombre que parte desde la educación (o su ausencia) no puede desestimar aquellas justificaciones, siempre presentes en los cuentos de los cholos ecuatorianos: el poder de clase que otorga el dinero. “Todo empezó desde la infancia. Quizás desde que el maestro, un viejo de estampas terroríficas –con seis meses de retraso en el cobro de los sueldos–, le expulsó [...] como a perro de huasipungo.”³⁷ (El énfasis es mío).

Las descripciones a lo largo del cuento marcan y remarcan su condición que, habida cuenta de incontables maltratos lo dejan roto y escindido, a medio transformar entre un perro y un hombre: “Longo vago...Mal amansado... Cholo Ashco” (371); Cosa lanuda, diminuta, despreciable (371); “¡Inútil! ¡Manavali! ¡Perro de indio! (373)””; ¡Fuera, carajo! ¡Ashco entrometido, sarnoso! (373); “Nada de ponerse como perro bravo [...] Ni los indios quieren descansar con semejante ashco” (376); “Llorando. Como perro escaldado. Como perro de indio” (379), etc.

En esta ristra de improperios hay una razón que se repite, se usan términos como *longo* o *indio* indistintamente para referirse a lo peor que existe en las clases sociales, sin embargo, el personaje es retratado como el perro de los indios, el último de los escaños de clase. Y es así como el personaje empieza, poco a poco, a transformarse precisamente en

35. Dice Carlos Arcos en su estudio sobre el escritor ecuatoriano *El secreto de la trampa: El chulla Romero y Flores en la narrativa de Icaza*, que existen algunos testimonios sobre su obra que dan cuenta de su notoriedad. Dentro de esos testimonios de época, Beatriz Guido saca dos conclusiones: a) las novelas de más repercusión en Europa son aquellas como *Huasipungo*, de Icaza, en que lo universal y lo telúrico producen la simbiosis necesaria para la interpretación transcontinental; b) acercarnos a las obras de Icaza nos ayudará a creer, a los de mi generación sobre todo, que América no es un continente sin novelistas.” Carlos Arcos, “El secreto de la trampa: *El chulla Romero y Flores* en la narrativa de Icaza”, *Re/incidencias*, No. 4 (2007): 393. Además, cita sobre la posición de Alejandro Carrión del premio Rómulo Gallegos: ... Nos calentábamos al sol de la fama de Icaza y estábamos sinceramente admirados de haber tenido, ¡tanto tiempo! entre nosotros, a un hombre tan famoso y no habernos dado cuenta”. *Ibid.*, 395.

36. Lo aclara en una nota al pie la edición de la Colección Antares de Libresa. Jorge Icaza, *Cuentos completos*, Estudio introductorio, cronología y notas: Alicia Ortega Caicedo (Quito: Libresa, 2005), 370.

37. *Ibid.*

aquellos que lo han defenestrado. En primera instancia aparece como un protector de su familia –“él se desvivía por cuidar con esmero y diligencia de mayordomo a protectora y güiñachishca” (372)–, es decir su ama y su esposa, pero será su propia familia –su último bastión de naturaleza humana– quien, de manera paulatina, lo irá transfigurando.

Todos los trabajos de los cuales es expulsado Guamán hacen que su esposa empiece la metamorfosis que luego recaería en toda la familia: “... soportando la transformación absurda de Tomasa [...] que acurrucada frente a la escasas candelas del bracero, monologaba en voz baja siguiendo su antigua costumbre, con la diferencia sensible que en los primeros años del matrimonio no maldecía, ni se rascaba la cabeza, ni insultaba sin motivo a las cosas”.³⁸

En este caso la ‘justificación’ del dinero –como funciona con mucha claridad en “El cholo que odio la plata”– produce la transformación de Tomasa, pero para el Cholo ashco el catalizador es otro elemento que ocupa los esfuerzos de toda una generación de escritores por cerca de 30 años de literatura ecuatoriana: el silencio.

La falta de voz que tienen los oprimidos es uno de los mayores motivos de los escritores del ‘realismo social’. A través de ello, toman la atribución de hablar en su nombre y defender sus derechos. Ese silencio es, entonces, una de las razones más importantes para que los choques culturales en la formación de las naciones fueran tan violentos... tan brutales. Aquí un par de fragmentos de la transformación de Guamán: “Andrés callaba con esa maestría endurecida por la costumbre”,³⁹ o en este otro en el que Tomasa increpa a Guamán:

Los ashcos de los huasipungos por lo menos ladran a los viajeros, a los ladrones... ¿Qué amparo ha de ser para nosotros? ¿De qué te sirve, entiende, la humildad y el silencio cuando de todas partes te echan como a perro? [...] ¿Honrado? ¿Trabajador? ¡Jajajaj! En estos tiempos eso no sirve para defendernos del hambre, de la calumnia, de la burla, de nada mismo”.⁴⁰

Es el silencio –las “lágrimas reprimidas”–⁴¹ lo que lo lleva a la insensibilidad. Como ya se vio en el cuento “Viento del golfo”, el final se recrudece con la insensibilidad total: la muerte.

En el caso del cuento de Icaza, la transformación más abrupta es la del hijo de Guamán, que incurre en un cierto determinismo que se forja en ese silencio ancestral, hereditario y que para los conciertos y peones es

38. J. Icaza, *Cuentos completos*, 373.

39. *Ibid.*, 374.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, 375.

una condición impuesta, sin alternativas.

Guamán soporta la burla del “cholerío” en general, los abusos, la falta de empleo y el ser tratado literalmente como un perro. Aguanta incluso que su esposa empiece a transformarse en una “puerca”,⁴² que lo increpa, como se vio, y que intenta sacarlo de esa pasmosa quietud.⁴³ Pero no soporta verse en su hijo. Resulta inadmisibles la heredad crapular, de miseria en la que empieza a reconocer unos primeros gestos: la rebeldía contra su madre, el hecho de que lo hayan visto robando, pero más aún, el silencio:

Guamán, y en su entender momentáneo sometido al prisma de la transferencia inevitable, vio y entendió –como en los sueños que uno se ve y se entiende– que el silencio del pequeño era el suyo, que la forma de mirar –mezcla de vergüenza y resentimiento– era la suya, que en los ojos, que en los labios, que en el temblor de las manos estaba él, él con su dimensión espiritual y física.⁴⁴

Es decir, lo grotesco, tan manifiesto en este cuento⁴⁵ no solo que se caracteriza por el maltrato y vejación que transforma a Andrés Guamán en un hombre-perro, sino que frente a esa condición se presenta una transferencia inevitable, destino de un silencio que se prolonga en la sangre, en la descendencia. No soporta –decía– que su dolor se transfiriera a su hijo y en una suerte de ardid de la culpa y con “impulsos insospechados [,] creyó que debía herir para herirse, flagelar para flagelarse”⁴⁶; lanza su venganza contra sí mismo que la es también contra el mundo y en una suerte de actitud cancelatoria –de este proceso determinista y hereditario– somete a su hijo al fuste que lo ha castigado siempre:

Al ritmo del látigo todo se transformaba. La queja taimada de la mujer, en éxtasis de veneración. El rencor hipócrita del muchacho, en arrastre de rodillas, en lágrimas, en manos puestas, en temblores de súplica y alabanza. Mágica escena que exaltaba el morboso placer del Cholo ashco a costa de su propio dolor –flagelo en carne del hijo–.⁴⁷

42. J. Icaza, *Cuentos completos*, 373.

43. Parece como si del caso descrito por Arguedas en Bolivia, ese discurso colonial –también heredado por él– cobrara un eco en la narrativa ecuatoriana. Arguedas dirá al respecto del cholo: “Receloso y desconfiado, feroz por atavismo, cruel, parco, miserable, rapiñezco, de nada llega a apasionarse de veras. Todo lo que personalmente no le atañe lo mira con la pasividad sumisa del bruto, y vive sin entusiasmos, sin anhelos, en quietismo netamente animal”. A. Arguedas, *Pueblo enfermo*, 51. (El énfasis es mío). Solo que en la historia de Icaza, el silencio y el abuso del poder, están además, detrás, sosteniendo... justificando –y no– las actitudes del cholo.

44. J. Icaza, *Cuentos completos*, 377.

45. Si vale la simplificación de lo literal, en uno de sus fragmentos, literalmente dice: “La falta de explicación, palpable en la quiebra de lo habitual, agravó más y más la tragedia grotesca donde se debatía Andrés”. J. Icaza, *Cuentos completos*, 379.

46. *Ibid.*, 377.

47. *Ibid.*, 380.

La escena inmediata anterior a esta cita muestra al hijo suplicando de varias formas para que el Cholo ashco⁴⁸ deje de pegarle, hasta que da con las palabras que enarbolan y excitan el deleite del castigo: “Perdón taita Diosito”.⁴⁹ La transferencia del dolor entonces se vuelve no solo una heredad sino que existe, a la vez, una transfiguración en la peor monstrificación del cuento: el sujeto cholo que, al tener una pizca de poder, al ser comparado con Dios, excede y desborda la ira reprimida en el silencio y se libera en la violencia, aún en contra de su propia prole.

Y esto no es antojadizo. En el libro *Pensamiento agrario ecuatoriano*, Abelardo Moncayo, al hablar sobre la realidad de los conciertos y peones indígenas para 1895 en Ecuador, dice: “Cuando con su mujer o sus hijos se encoleriza, raya en salvaje ferocidad; diríase que se figura habérselas con su patrón”.⁵⁰ La defensa de los derechos minoritarios adquiere mucha fuerza en la literatura indigenista ecuatoriana, pero tiene precedentes muy anteriores que trabajan sobre el tema de las justificaciones a través de esa suerte de embrutecimiento bajo el cual son sometidos. Es más, el mismo Moncayo hace una comparación con la autoridad religiosa y la económica para los indígenas: “el cura, ‘taita diosito vivo en la tierra; y el patrón y toda autoridad, representantes de taita diosito del cielo”.⁵¹ No son coincidencias entre uno y otro texto; se trata de la reivindicación de hechos pasados reconstruidos por la memoria literaria de ficción, en su intento persistente por retratar, por mimetizar la ‘realidad’.

El hijo recibe golpe tras golpe hasta que, luego de no encontrar un probable por qué decide que no le dará más gusto al padre que se solazaba en su sufrimiento, que soportaría todo el dolor en silencio: “dominando [...] poco a poco sus espasmos histéricos, tragándose los gritos, endureciendo su piel con odio”.⁵² La madre, al verlo, revela una vez más esa cercanía entre silencio y muerte: “Está curtido el pobre guambra... Curtido hasta dar pena... Ya no siente... Ya no... Parece un muerto mi guagua”.⁵³

Y en la misma línea, Moncayo manifestaba al respecto: “Llorar... aunque le matéis, el indio no llora: sentimientos tiernos no son de corazones atrofiados. Reír, a veces sí, y en su rostro entonces, en sus brucas

48. Algo que se deja para una futura investigación es el hecho de que el narrador en este cuento también maltrata al personaje, como si de alguna forma se adhiriera al discurso del cholerío; quizás bajo la premisa de conseguir, precisamente, un relato realista. Se ha decidido conservar esa forma narrativa para llevar ese efecto también en el artículo y resaltarlo.

49. J. Icaza, *Cuentos completos*, 380.

50. A. Moncayo, *Pensamiento agrario ecuatoriano*, 295.

51. *Ibid.*

52. J. Icaza, *Cuentos completos*, 380.

53. *Ibid.*, 381.

carcajadas, palpáis la preponderancia sin contrarresto de la materia”.⁵⁴

La resolución no puede tener otro camino. Luego de haber sufrido una última humillación, Guamán regresa a casa a desquitarse con su hijo quien ni siquiera profiere un sollozo o lamento ante el castigo hasta que el padre toma una escopeta, lo amenaza primero con un tiro al aire y luego, al intentar amenazarlo con un tiro más cercano, lo impacta en el pecho y lo mata. “Muerto... –murmuró a media voz el hombre con la mueca idiota que caracterizaba la máxima desventura de su tipismo de ‘Cholo Ashco’”.⁵⁵

Las voces reprimidas o silenciadas llegan incluso a su autoeliminación, al embrutecimiento violento... a una grotesca existencia y posterior aniquilación.

A modo de corolario

El movimiento indigenista ecuatoriano ha retratado las injusticias sociales vividas desde el siglo XIX mediante el uso de imágenes y situaciones desmedidamente grotescas; o simplemente grotescas, porque la misma palabra implica lo desmedido, lo desbordado, pero también las rupturas del orden de las proporciones humanas que se hibridizan con animales o con objetos. Los cholos aparecen como una suerte de faunos, solo que su mezcla, en estos tres cuentos y sobre todo en el último, lo avvicina más a un hombre-perro.

El poder del dinero, la ignorancia, la superstición y el silencio, aparecen como factores que determinan la ‘imposibilidad’ de estos sujetos marginales de salir de su condición animalizada, amorfa como resulta para el discurso colonial la propia génesis mestiza del cholo.

Al igual que en Moncayo y su texto sobre las condiciones infrahumanas de los peones-conciertos ecuatorianos, los escritores locales del indigenismo han tratado de defender la causa de la libertad, a veces, incluso a costa de crear y recrear imaginarios que envilecieron ciertas etnias y comunidades desde el punto de vista de sus limitaciones, por más que existieran justificaciones e intentos denodados de reivindicación de procederes que, ante imágenes tan dolorosas y descarnadas, quizás no tengan defensa... de tan fuertes... de tan inhumanas.

En todo caso, de seguro lograron uno de sus propósitos: sensibilizar a la gente sobre circunstancias que se habían invisibilizado. Como diría Robertson: “[...] y tal vez lo único que sería más grotesco [que el constante

54. A. Moncayo, *Pensamiento agrario ecuatoriano*, 294.

55. J. Icaza, *Cuentos completos*, 385.

cambio y conflicto, que la deformación humana] sería la permanente estabilidad del éxtasis”.⁵⁶

Para finalizar, frente a todo el marco de esclavitud bajo el que se adscribe al sujeto cholo ecuatoriano del peonazgo, y en consideración frente a esta animalidad grotesca que lo ha acercado al perro, quizás quepa aquí citar este fragmento de Jorge Velasco Mackenzie, también como una propia e improbable justificación a la metáfora animal, también desde la literatura ecuatoriana y también en defensa de la libertad; Velasco Mackenzie crea una novela en la que un perro acompaña a un cimarrón en su huida, y en un fragmento aclara sobre una canción que tiene el poder de liberar: “... me la canta a mí que no la entiendo, que soy perro nomás, menos que humano, y que había tiempos aquí, me dice, en que ser perro era mejor que se esclavo...”.⁵⁷

Bibliografía

- Adams, James Luther y Yates, Wilson. *The grotesque in art & literature. Theological Reflections*. Michigan: Eedmans Publishing Co., 1997.
- Aguilera Malta, Demetrio. “El cholo que odió la plata”. En *Los que se van*, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert. Quito: Ariel, 2009: 23-25.
- Arcos Cabrera, Carlos. “El secreto de la trampa: *El chulla Romero y Flores* en la narrativa de Icaza”. En *Re/incidencias* No. 4 (2007): 391 – 417.
- Arguedas, Alcides. *Pueblo Enfermo*. México DF: UNAM, 1979.
- Bartra, Roger. *El salvaje artificial*. México DF: Editorial ERA., 1997.
- Amparo Cabrera, Amparo. “¿Quién es el cholo?”, *El Diario. Manabita de libre pensamiento*. (sept. 2007), <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/53083-quien-es-el-cholo/>
- El Comercio*. “El grupo de Guayaquil y su huella”. [Cultura 2010] <http://www.elcomercio.com>
- Gallegos Lara, Joaquín. *La última erranza. Todos los cuentos*. Quito: El Conejo, 1985
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Flasco Andes. “El mercado de trabajo rural”. 2016. www.flascoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=7092
- Icaza, Jorge. *Cuentos completos*. Estudio introductorio, cronología y notas: Alicia Ortega Caicedo. Quito: Libresa, 2005
- Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco*. Buenos Aires: Editorial Nova, s.f.
- Moncayo, Abelardo. *Pensamiento agrario ecuatoriano*. Quito: Corporación

56. Alton Kim Robertson, *The grotesque interface* (Madrid: Iberoamericana, 1996), 124

57. Jorge Velasco Mackenzie, *Tambores para una canción perdida* (Quito: El Conejo), 18

- Editora Nacional/Banco Central del Ecuador, 1986.
- Rivas, Raquel. "Cimarronaje exclusión, mestizaje y blanqueamiento en Pobre negro de Rómulo Gallegos". En *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* No. 19 (2002): 105-120.
- RAE. "bellaco". 2016. <http://dle.rae.es/?id=5JniNn4>
- Robertson, Alton Kim. *The Grotesque Interface*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Rodríguez García, Huáscar. *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2010.
- Rubio, Santiago. "Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade". Tesis de maestría por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2005.
- Tamayo, Franz. 1986. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *Tambores para una canción perdida*. Quito: El Conejo, 1986.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz editores, 2009.

“El Buscapié”. O el casticismo de Montalvo

“El Buscapié” Or the casticism of Montalvo

JOSÉ LUIS GALVÁN*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
jlgalvan2011@hotmail.com

Fecha de recepción: 17 enero 2017

Fecha de aceptación: 2 abril 2017

RESUMEN

El ideal de la lengua de Cervantes intenta superar el realismo objetivo particular de su época, el Renacimiento, e imprimir su propia huella: la multidimensionalidad del lenguaje. No solo consisten en sus reconvenciones a Sancho como meras fórmulas gramaticales; éstas buscan una salida más completa y compleja a la racionalidad renacentista. Montalvo, en su búsqueda de unidad de la lengua, no escatima el rechazo del habla popular, su precariedad y falta de plasticidad. El modelo será España, pero la de los buenos escritores. «El Buscapié», prólogo de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, es particularmente importante para observar su defensa apasionada del español de España: de la Academia, de los académicos y de los escritores de El Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: Juan Montalvo, casticismo, sentencias, lengua, Cervantes, gramática, erudición, virtud, unidad, risa.

ABSTRACT

The ideal of the language of Cervantes tries to overcome the particular objective realism of his time, the Renaissance, and to print his own mark: the multidimensionality of language. Not only do they consist of his remonstrances to Sancho as mere grammatical formulas; they seek a more complete and complex solution to Renaissance rationality. Montalvo, in his search for the unity of the language, does not skimp on the rejection of popular speech, its precariousness and lack of plasticity. The model will be Spain, but that of good writers. “El Buscapié,” a prologue to *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, is particularly important to observe his passionate defense of the Spanish in Spain: the

* Ecuatoriano. Licenciado en filosofía (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), 1998; maestría en literatura hispanoamericana (PUCE), 2009; cursando doctorado en literatura latinoamericana (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador). Docente en la Universidad Politécnica Salesiana y en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Academy, academics and writers of El Siglo de Oro.

KEYWORDS: Juan Montalvo, casticism, sentences, language, Cervantes, grammar, erudition, virtue, unity, laughter.

I

En el Prólogo a la primera parte de *El Quijote*, Cervantes dice de su historia: “Solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogos, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”.¹ Las referencias al ideal de la lengua que perseguía Cervantes son varias. En el mismo Prólogo, y a continuación, Cervantes le declara a su «amigo» el temor que siente ante la posibilidad de que el libro le salga “una leyenda seca como un esparto”; al mismo tiempo rechaza la práctica común en uso: “[...] sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes”.² La falsa erudición sufre la burla de Cervantes. El “amigo”, que le dicta el cómo ha de superar el escollo de sus carencias por su “insuficiencia y pocas letras”, le aconseja: “[...] no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, [...]. Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático”.³ ⁴ Y, ya, en tono serio le sugiere:

[...] no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos.⁵

La recomendación, y al mismo tiempo el interés de Cervantes por la lengua, es clara: el discurso que salga “sonoro” y “festivo”, y todo esto a la “llana”, con palabras “significantes”, “honestas” y “bien colocadas”, los conceptos sin “intrincarlos” y “escurecerlos”. Hay una intención o

1. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha* (Madrid: Real Academia Española, 2005), 7-8.
2. *Ibíd.*, 8.
3. No es poca cosa. “Gramático” es hombre de cultura. Es el gramático latino, o el profesor de latín.
4. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha*, 10-11.
5. *Ibíd.*, 13-14.

conciencia, por una parte, artística, y, por otra, de corrección y claridad gramatical. Y, quizás, una tercera recomendación: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla”.⁶

En el capítulo I de la novela de Cervantes, por ejemplo, *Percas de Ponseti*⁷ ve un párrafo característico de parquedad y sobriedad, además de su descripción plástica:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto de ella concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.⁸

Sin embargo de su laconismo, el párrafo consigue una connotación sorprendente: por él atisbamos su condición social (un mozo de campo y plaza), sus costumbres (gran madrugador, amigo de la caza), sus usos religiosos (duelos y quebrantos), sus aspiraciones. Aparentemente, no hay nada más que añadir, todo está dicho; no es así: por él podemos enterarnos que se trata de un hidalgo de algún «lugar de la Mancha», es decir, por el punto de vista del narrador sabemos que no es un individuo importante, pues no se conoce, irónicamente, el lugar exacto de la procedencia del personaje principal de la historia; su hacienda es limitada, vive de glorias pasadas (lanza en astillero), su vestido es austero, guardando el principal para los días de fiesta; sabemos de su familia (el ama y la sobrina) y de un mozo que hacía de todo; conocemos de su edad, y podemos imaginar lo que significa emprender una aventura caballeresca a los 50; su complexión corporal nos dice de un hombre austero, ejercitado, de humor tranquilo y concentrado y, por lo mismo, dado a soñar despierto. Además, es un párrafo que está (superado ese aparente realismo objetivo) lleno de sentidos y con un gran sesgo poético.

Y, contrariamente, en el capítulo II, Cervantes nos muestra el caso del estilo altisonante de los libros de caballerías, del cual se burla y critica:⁹

6. *Ibíd.*, 14.

7. Véase Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto de arte* (Madrid: Gredos, 1975), 62.

8. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 27-28.

9. Véase Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes* (Barcelona: Acanalado, 2010), 126.

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.¹⁰

Si bien, Francisco Rico, en nota al pie de página, señala que este estilo hinchado no era específico de los libros de caballerías, sino común a toda la literatura de tradición grecolatina; y añade más: “Cervantes mismo la emplea más de una vez en tono perfectamente serio; aquí, lo significativo está sobre todo en el contraste entre la grandilocuencia del lenguaje y la imagen grotesca de don Quijote y Rocinante en el áspero paisaje manchego”.¹¹ De todas maneras, la “grandilocuencia” está presente, y no es el modelo que persigue Cervantes en el Prólogo. Riquer señala que muchos lectores ingenuos pueden tomar este párrafo como ejemplo de prosa; se equivocan, “pues él lo escribió con el deliberado propósito de burlarse de los libros de caballerías y de parodiar su altisonante estilo”.¹²

El propósito de Cervantes es el punto medio entre la erudición asfixiante y la desfiguración vulgar de la lengua. Ambos extremos aparecen a lo largo de toda la novela, empezando con el Prólogo. La falsa erudición y el abultamiento de la lengua,¹³ las continuas recomposiciones que hace a Sancho cuando desarrolla su vena refranera¹⁴ y el uso de latines¹⁵ con intención cómica o burlesca son algunos de los medios que utiliza Cervantes para conseguir su objetivo.

10. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 35.

11. Francisco Rico en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Real Academia Española, 2005), 35.

12. Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, 126.

13. Maese Pedro comenta: “—Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 754). Y este consejo a Sancho: “Anda despacio, habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala.” (Ibíd., 872).

14. “—Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron. —¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 233). Esta retahíla de refranes solo vienen a decir ‘A mí que más me da’ (F. Rico, en Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 233)

15. En la parte I, cap. XXV, por ejemplo, “—‘Quien ha infierno —respondió Sancho— *nula es retencio*’, según he oído decir.” (Cervantes, Ibíd., 240). Sancho confunde “retencio” con “redemptio”.

II

Montalvo cree que la novela de Cervantes es un libro moral (pero no de moral); su móvil es siempre la virtud, con un ingrediente fundamental: el humor. Efectivamente, uno de los aspectos fundamentales que descubre Montalvo en Cervantes es que éste “enseñó deleitando, propagó las sanas máximas riendo [...]”;¹⁶ Don Quijote es un “discípulo de Platón con una capa de sandez”;¹⁷ “Plauto, Cervantes y Moliere han hecho más contra las malas costumbres que todos los campeones cuya espada han sido la cólera o las lágrimas”.¹⁸ Lo cómico y lo serio no se contradicen. Esto se evidencia en la novela de Cervantes de principio a fin.

El capítulo I, especialmente, de “El Buscapié”, se detiene a defender la conjunción, aparentemente imposible, de seriedad y risa. Toda la seriedad, audacia y sensibilidad en Don Quijote están hechas para hacer reír; sin embargo de ello, la virtud no mengua, al contrario, el genio de Cervantes “saca el caballo limpio: esas virtudes quedan en pie, erguidas, adorables”;¹⁹ “La espada de Cervantes fue la risa”;²⁰ “[...] esta diosa pequeñuela no está reñida con las grandes virtudes ni es malquista con los héroes”.²¹ Tanto la ridiculez de Don Quijote como la bellaquería de Sancho existen porque sirven de algún provecho general. Por supuesto, la risa sola no es suficiente. Si la novela de Cervantes tuviera ese único propósito no habría conseguido remover ningún temperamento, concluye Montalvo. Moral y risa es la combinación fascinante que construyó Cervantes. Esta combinación le va a permitir a Montalvo emprender su tarea moral y didáctica en muchos temas, y, concretamente, en su idea o ideal de la lengua: el casticismo y su modelo español.

Frente al ideal de la lengua de Cervantes, como a su modo de hacerlo (lo cómico), Montalvo no le va a la zaga. Aunque con variantes. Montalvo también busca un hablar y escribir castizos, pero hay diferencias. Ángel Esteban ha señalado que “Casi todas sus obras, y sobre todo los *Capítulos*..., gozan de un estilo elegante, refinado, cuidado, y contienen una cierta densidad de arcaísmos”.²² Montalvo, en «El Buscapié», es un

16. Juan Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (Madrid: Cátedra, 2004), 93.

17. *Ibíd.*, 92.

18. *Ibíd.*, 94.

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*, 96.

21. *Ibíd.*, 115.

22. Ángel Esteban, en Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (Madrid: Cátedra, 2004), 58.

gran estilista, admira a los clásicos, gusta de las construcciones complejas, adornadas; se deleita con las viejas palabras, con sus etimologías; es un apasionado de las correcciones lingüísticas según el modelo español, de los que hablan y escriben en buen español, y por eso no admite las deformaciones locales. No hay falsa erudición, pero sí abultamiento. En su cruzada lingüística, dos son, principalmente, las regiones donde Montalvo, en su propósito de preservar la lengua castiza, encuentra tierra fértil para arremeter contra los que descalabran la lengua: la galiparla que contamina el español y Sancho con sus prevaricaciones de la lengua.

III

Tanto para Cervantes como para Montalvo las prevaricaciones de la lengua deben ser desterradas. En este intento, Cervantes huye, especialmente, de los abultamientos, ensortijamientos y erudiciones o falsas erudiciones de la lengua como de las impropiedades vulgares, no así de la lengua popular. Montalvo se aparta de los maltratos (o espontaneidad) lingüísticos del vulgo, pero no de los modelos eruditos, especialmente españoles. De ahí que el “casticismo” de Cervantes sea más vital, completo, temporal y humano,²³ que el casticismo de Montalvo, más estático, peripuesto y atemporal. Cervantes huye de la afectación y la hinchazón retórica (libros de caballerías) y prefiere la llaneza, lo breve y natural;²⁴ está más cerca de Juan de Valdés y su *Diálogo de la lengua*:²⁵ “«el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación»”.²⁶ Montalvo busca la construcción compleja y se deleita en ella; el ornamento y la vanidad no están ausentes, la frase es larga y adornada; lo popular americano no es modelo para su idea de la lengua que patrocina. La presencia de personajes históricos o de la mitología greco-romanas, en Cervantes, guarda un sentido paródico,²⁷ el remedo de la lengua antigua tiene un propósito:

23. “El humanismo dignificó la lengua popular, convertida en lengua nacional, y Cervantes recoge la buena tradición de Nebrija, Juan de Valdés y Fray Luis de León.” (Á. Rosemblat, *La lengua del “Quijote”*, 19).

24. Antonio Quilis, en su estudio introductorio al *Diálogo de la lengua*, sobre lo “natural” frente a la “artificiosidad”: “Para conseguir esa naturalidad, que debe emanar de la Naturaleza, cuyo centro es el hombre, hay que buscar las palabras, las expresiones en el lenguaje vulgar, natural del coloquio y engazarlas en el lenguaje del Arte. Pero no todo el lenguaje vulgar puede pasar a la literatura. Hay que realizar una selección [...]” En Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984), 14.

25. Véase A. Rosemblat, *La lengua del “Quijote”*, 25.

26. Citado por A. Quilis, en J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, 36.

27. Á. Rosemblat, *La lengua del “Quijote”*, 22.

crítica del estilo afectado; no así para Montalvo, cuya presencia es modelo edificante. Esto no quiere decir que Cervantes no sintiera respeto por la tradición y erudición clásicas, lo que desestimaba eran la afectación y la falsa erudición. En el capítulo XI de la novela de Cervantes, don Quijote, en su discurso de la edad que los «antiguos llamaron de oro», dice: “Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza”.²⁸

El casticismo de Montalvo no es cosa nueva en el siglo XIX americano. Julio Pazos²⁹ señala que dos tendencias se levantaron en el continente respecto de la lengua: una en favor del uso americano del castellano; otra, en beneficio del uso castizo de la lengua de España. Prevalció esta última, y se fundaron las academias de la lengua americanas. El uso castizo de la lengua confería, por un lado, estatus social, y, por otro, diferenciaba a los «civilizados» de los «bárbaros» indios americanos. Montalvo, especialmente en «El Buscapié», critica no solo a los americanos, también a los españoles por el estropicio que causan en la lengua. Para él, el modelo son, primordialmente, los escritores del Siglo de Oro, a quienes no es necesario imitarlos, pero sí tomarlos como ejemplo.

“El Buscapié”, ensayo que ya había aparecido previamente en *Siete tratados*, es, entre otras cosas, un intento por justificar la genialidad de Cervantes y su afán desmedido por «ensayar» una novela inimitable. No oculta el respeto y pasión por los clásicos, así como por la lengua española, además de la enfática recomendación de que un libro como el *Quijote* solo es posible emularlo, jamás imitarlo. En el capítulo IV, precisamente, Montalvo se esfuerza por justificar su trabajo de emulación: “Los grandes ejemplares inspiran las grandes obras: si a fuerza de trabajo y voluntad saliese uno con su empeño, sería acción bastarda no concederle por lo menos el mérito de la constancia”.³⁰ Se trata, para Montalvo, de una empresa osada, mas no de desvergüenza. Osadía motivada por su alta admiración del modelo. Sin olvidar que el subtítulo de los *Capítulos...* es «Ensayo de imitación de un libro inimitable», Montalvo nos advierte de sus límites frente a la novela de Cervantes: no se trata de una «novela», sino de un “ensayo”. En este sentido, la distinción entre rivalidad, competencia y emulación es importante. La primera no es recomendable, es “cómplice

28. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha*, 98.

29. Julio Pazos, *Historia de las literaturas del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2002), 161.

30. J. Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 93.

del odio, trae en su seno la envidia, negro fruto de un crimen”;³¹ la segunda es positiva, muchas veces es un noble esfuerzo, pero tiene un defecto: “competimos con otro al paso que le admiramos, pues justamente nuestro ahínco se cifra en igualarle o superarle en cosa buena o grande”;³² la tercera es la más loable y la que persigue Montalvo: “emulación es siempre ahínco por imitar los hechos de un hombre superior; éste sirve de modelo al que emula sus acciones, y así el uno como el otro han de experimentar dentro de sí el sublime impulso que mueve a las cosas grandes”.³³

Montalvo se plantea, tanto en “El Buscapié” como en los Capítulos..., básicamente, tres propósitos: el cuidado y la pulcritud de la lengua española, amén de su elegancia y refinación, el enaltecimiento de lo clásico y su afán moralizador.³⁴ El capítulo XII de “El Buscapié” es particularmente fecundo para apreciar las ideas del autor en cuanto a su primera intención:

Ensayo o estudio de la lengua castellana tituláramos esta obrita, si tuviéramos convencimiento de haber salido bien en lo de rehuir los vicios con los cuales la corrompe y destruye la galicana moderna, y de habernos aprovechado al propio tiempo de las luces que en el asunto han derramado clásicos escritores, como Capmany, Mayans, Clemencín, Baralt, Bello y otros maestros bien así españoles como suramericanos.³⁵

Tres elementos resaltan: el estudio de la lengua castellana (su pureza), la amenaza de la galicana moderna y los modelos clásicos. Del primero se encargará Don Quijote y su hostigamiento a Sancho por sus descuidos idiomáticos como por su desaforada verbosidad refranera; para el segundo, y en estrecha relación con el primero, tomará como ejemplo la traducción

31. *Ibíd.*, 109.

32. *Ibíd.*

33. *Ibíd.*

34. En “El Buscapié”, capítulo I, Montalvo dice del *Quijote*, citando a Bowle: “El Quijote es un libro moral de los más notables que ha producido el ingenio humano.” (92). Y más abajo, “El móvil de acciones tan extravagantes, en resumidas cuentas, viene a ser la virtud.” (92). Y como ha dicho Ángel Esteban, el sentido crítico de Don Quijote (y de Montalvo) se siente en la indignación sobre casi todos los asuntos humanos: lingüísticos, culturales, religiosos, caballerescos; pero se trata de “moralizar deleitando” y para esto se valió de dos instrumentos fundamentales: “el lenguaje depurado y el sentido del humor cercano al del mentor del *Quijote*.” (Esteban, en Montalvo, *Capítulos...*, 68, 71); aunque, muchas veces, el sentido moral es directo: “El héroe de la novela francesa duerme de día, come y bebe de noche, hace pegadas abominables a los maridos, tiene duelos o retos a la espada, pide prestado y hace milagros, se arruina, pierde su querida, se despecha, va y se vuela la tapa de los sesos. Esta monserga atroz, este embolismo de pasiones arrastradas, vicios y caídas, puesto en renglones que parecen escalera, sin unidad, sin número, sin gracia; esta literatura de lupanar ¿os seduce tanto, los cristianos, los austeros, los juiciosos españoles? [...] Traducid lo santo, lo sabio, lo poético, lo filosófico, lo moral; traducidlo y traducidlo bien, a fin de que nosotros, hermanos menores vuestros, no recibamos malas lecciones, malos ejemplos [...]” (J. Montalvo, *Capítulos...*, 175).

35. J. Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 171-172.

de un literato español del *Genio del cristianismo* de Chateaubriand; del tercero, Montalvo tiene una lista considerable: los Granadas, los Marianas, los Leones, las Teresas de Jesús³⁶..., y algunos títulos también:

el gracejo culto y fino, el lenguaje inimitable de *Lazarillo de Tormes*; la frase ajustada y elegante de *El pícaro Guzmán de Alfarache*; la propiedad, gracia y maestría de *Calixto y Melibea*; la sal ática de *Rinconete y Cortadillo* en ese hablar de todo en todo castizo; nada de esto, nada, tiene hoy imitadores: ni Juan Valdés sirve de maestro, ni Covarrubias ha compuesto para nosotros su gran léxico o *Tesoro de la lengua castellana*.³⁷

Se destacan aquí –para sostener, también, la pureza de la lengua y definirla– adjetivos, por un lado, como «culto», «propiedad», «frase ajustada», y, por otro, «fino», «elegante», “gracia”: todo esto es lo castizo. Pero también constan nombres neoclásicos, cercanos en el tiempo: Jovellanos, Gómez Hermosilla, Mor de Fuentes, etc.; o románticos: Zorrilla, Hartzenbusch; o costumbristas: Fernán Caballero, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón; o los románticos europeos: Scott, Goethe, Byron, Victor Hugo, o algunos de sus contemporáneos: Addison, Richardson, Fielding, Chateaubriand, Balzac, Manzoni, Heine, Lamartine, Dumas.

La pulcritud lingüística, para Montalvo, tiene dos características: alejamiento de las incorrecciones (Sancho será a menudo reprendido por Don Quijote, en los *Capítulos*...; y Cervantes, de igual manera, llamará a Sancho «prevaricador» de la lengua) y cuidado de la elegancia. Así lo confirma Ángel Esteban: “Para él era un orgullo poder utilizar con todos sus matices un idioma tan rico y eufónico, que había sido el vehículo más lujoso para la transmisión de la cultura y el pensamiento durante el Siglo de Oro”.³⁸ Asimismo, en «El Buscapié», no deja de arremeter contra los malos traductores. El capítulo XII de este ensayo trae una frenética embestida en

36. Llama la atención al respecto la opinión de Anderson Imbert: “Montalvo imita a los grandes escritores no siempre porque él, espontáneamente, haya descubierto su valor, sino porque algún preceptista se lo recomienda. [...] Al defender una expresión propia suele apoyarse en fuentes de autoridad: estas fuentes, generalmente, son ‘clásicos’ glosados por preceptistas. Se nos revela así un Montalvo que escribe rodeado de Diccionarios de Autoridades, Tesoros de la Lengua Castellana, Gramáticas, Refraneros y Retóricas.” (Anderson Imbert, 51). Contrariamente, Ángel Esteban señala que “Los clásicos grecolatinos fueron asimismo material útil para su formación y el desarrollo de su obra. Los leyó desde muy joven, los citó con frecuencia e imitó alguno de sus recursos, como el hipébaton clásico con el verbo al final, o el uso de ciertos arcaísmos que, por el hecho de serlo, ya significaban para él una garantía de valor literario o estético.” (Esteban, en Montalvo 2004, 63); además, “Los modelos son muchos y buenos, y se les tiene veneración, pero el artista no debe constreñir su personalidad creadora al yugo de la Academia o las autoridades. Montalvo recorre su propio camino, se adueña de los materiales y valores depositados durante siglos por los genios de la literatura, la elocuencia y la filosofía y les da un estilo propio (...)” (Esteban, 71).

37. J. Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 173.

38. Á. Esteban, en J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 59.

contra de los «galiparlistas», especialmente de aquel traductor del *Genio del cristianismo*. El estado de la lengua española es, para Montalvo, triste, producto de los malos traductores y «ruines viajeros». Los españoles de hoy poco saben de su lengua, menos de la francesa, salvo unos cuantos de «ciencia y juicio». Varias situaciones confabulan para este estado de cosas: el maltrato de la lengua por escritores descuidados: “[...] ¡la infame algarabía en que tratan de expresar sus ruines pensamientos estos hijos de la piedra que hoy se llaman periodistas, novelistas y poetas!”;³⁹ la «galiparla moderna»: esa “madriguera inmensa que se llama París”⁴⁰ de donde, españoles y americanos, traducimos los gazapos que aumentan siempre («galiparlistas encendidos de amor por los títeres del Sena», llama a los traductores);⁴¹ y, la producción desaforada de obras, como si fueran «buñuelos»: “[...] hoy tenemos en las librerías españolas hacinamientos de novelillas, verdaderos cachivaches de la literatura, o libracos llenos de milagros y absurdos con que indoctos y perversos fomentan la ignorancia del pueblo sin filosofía”⁴²

El *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand es escogido por Montalvo por ser lectura frecuente de los jóvenes que estudian humanidades. Su traductor al español va a sufrir la iracundia de Montalvo (también los suramericanos: “«De mal cuervo mal huevo»”), cuando éste pase revista a algunos de los muchísimos ejemplos que se encuentran regados por todas partes:

Ella sola (la Iglesia) sabía hablar y deliberar; ella sola mantuviera una cierta dignidad, y se hiciera respetable, cuando ninguna otra cosa lo fuera. Se la viera sucesivamente oponerse a los excesos del pueblo y despreciar la cólera de los reyes. La superioridad de sus luces debían inspirarle generosas ideas en política, que ni conocieran ni tuvieran los otros órdenes. Colocada en medio de ellos, debían darle mucho que temer los grandes, y nada los comunes...; por eso en tiempos de turbación se la viera adherirse con preferencia al voto de los últimos. El más venerable objeto que ofrecían nuestros estados generales fuera aquel banco de ancianos obispos, etc., etc...⁴³

Montalvo critica los tiempos del verbo y su abolida conjugación:

Suelen los autores servirse del indefinido condicional en lugar del pretérito pluscuamperfecto, por rehuir la inoportuna consonancia que resulta de muchas oraciones que concurren en el propio caso; mas nadie, nadie, ningún escritor que merezca este título, ha usado jamás del indefinido por el imperfecto, y menos por el

39. J. Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 173.

40. *Ibid.*, 173.

41. “Pero esos libritos, esas novelitas, esos santitos, esas estampitas de que están atestadas las librerías de Madrid y Barcelona, todo traducido de los autorcitos más chiquitos del Parisito del día o de la noche, ¡oh!, estas chilindrinas son la vergüenza de la España moderna, la vergüenza de la América hispana.” (J. Montalvo, “El Buscapié”, 174-175).

42. *Ibid.*, 174.

43. *Ibid.*, 177.

perfecto o pasado absoluto. Ese buen español no conoce ni tiempo ni modo, si no son los suyos. Dios le dé oído a ese monstruo, que no debe de tenerlo, para que no le zozobre ni desespere esa carretilla infernal de eras (...).⁴⁴

O en este ejemplo, en el que Montalvo se exaspera ante el «*de otra parte*» y «una otra particularidad de Roma es los rebaños de cabras»,⁴⁵ por el castizo «por otra parte» y «son otra particularidad», con la respectiva concordancia sujeto - verbo. O en este caso, donde es la forma la que sufre por la feroz cacofonía (*mandar más amor*): “A Pedro fue a quien se le *mandó* primeramente de *amar más* que los otros apóstoles [...]”.⁴⁶ En definitiva, para Montalvo, “traductores ignorantes, novelistas afrancesados, viajeros fatuos son nuestros enemigos”.⁴⁷ “Violadores y asesinos de la lengua”, “escritor zarramplín”, “réprobos”, “monstruo”, “malhechor”, “apóstol del cadalso”, “delincuente”, “pícaro”..., son varios de los epítetos que dedica Montalvo a quienes estropean la lengua. Los suramericanos (‘indios’ los llama Montalvo) tampoco quedan exentos de su furia castiza:

Por la mayor parte, íbamos a decir, en las ciudades interiores de la América del Sur, la bacía la llevan los indios, sin que el barbero de Sevilla les eche el pie adelante en lo de parlanchines, bellacos, alcahuetes y bebedores [...]. “¿Cómo está la comadre? –*Está sufriendo*”, le oímos responder al pícaro. Había parido la pazpuerca, y el bribonazo del indio llamaba a eso *estar sufriendo*.⁴⁸

Pocas esperanzas le quedan a Montalvo de volver a oír la lengua castellana en ningún tiempo. Pero también son varios los ejemplos que se anotan del buen y elegante escribir (Fuenmayor, Hurtado de Mendoza, Fernando de Rojas, Moratín, Gaspar de Jovellanos...). A Santa Teresa la llama «hablista insigne»: “Toda me parecía estaba descoyuntada y con grandísimo desatino de cabeza; toda encogida, hecha un ovillo, sin poderme mover, más que si estuviera muerta.”; “Tienen los niños un acelerado llorar que parece van a ahogarse; y con darles a beber cesa luego aquel demasiado sentimiento”.⁴⁹ O este ejemplo de “precisión y gracia” de Hurtado de Mendoza: “Montaña áspera, valles al abismo, sierras al cielo,

44. Otro de los muchos ejemplos que anota Montalvo: “Santo Dios, santo Fuerte, santo Inmortal, líbranos, Señor, de todo mal. Paréceme que he visto al diablo a medianoche en el endriago espantoso que allí queda estampado a la española. *Toda vez conserva ella; toutefois elle conserve*. El castellano es *no obstante, sin embargo* conserva cierto carácter particular, echando fuera ese ella y ese un, cáncanos asquerosos que no sufre cuerpo limpio.” (Ibid., 178).

45. J. Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 179.

46. Ibid., 179.

47. Ibid., 190.

48. Ibid., 187.

49. Ibid., 193.

barrancos y derrumbaderos sin salida: ellos, gente suelta”.⁵⁰ Por supuesto, no es el propósito de Montalvo el que hablemos como los antiguos, pero su exigencia sí es la de “pureza”, “eufonía”, “numerosidad” y “abundancia”. Montalvo mismo añora hablar como este antiguo: “Llegada es ya mi vez, cumplido el número de mis días: ahora moriré a todas las cosas y todas ellas para mí. Pues, ¡oh mundo!, quedaos a Dios. Heredades y hacienda mía, quedaos a Dios. Amigos y mujer e hijos míos, quedaos a Dios, que ya en carne mortal no nos veremos jamás”.⁵¹ La guía que solicita y busca Montalvo es la de la «Santa Doctora», de Granada, pero, especialmente, de Cervantes, en su peregrinar por las «oscuras regiones de la gran lengua de Castilla».

IV

Si Montalvo busca la pulcritud, no sorprende que se acerque a las formas castizas del español así como que se aleje de las formas populares americanas. (A Juan León Mera lo llama el «runa poeta» por utilizar vocablos quichuas)⁵². Precisamente, en respuesta a Miguel Antonio Caro, por el uso indebido de un neologismo y después de que éste le dijera que parece «escritor español», y de «los mejores tiempos», Montalvo marca la diferencia entre el «escritor español» de los buenos tiempos que habla y escribe castizo y el «escritor americano»: “¡En América se *habla americano!*”,⁵³ aludiendo a lo poco castizo del español americano. Anderson Imbert señala además: “Montalvo no creía en el habla espontánea, sino en una lengua literaria artificial. Sobre todo, le parecía innoble el habla de la gente de su tierra”.⁵⁴ El crítico argentino va a tildar su sobreestimación de lo culto, su alejamiento riesgoso de la lengua popular, riesgo que le podía conducir a “un pedazo de habla sin vida popular”.⁵⁵ Incluso, Anderson Imbert anota el reproche de los lectores de «El Cosmopolita» por su estilo extraño, lejos de la llaneza. Una de sus

50. *Ibíd.*, 192.

51. *Ibíd.*, 193.

52. “Si así es poeta León Mera, no hay más que echarle al sumidero. ¿Sabe él por otra parte lo que son Plutarco, Xenofonte, Séneca, Tito Livio? Estas han sido siempre mis lecturas. ¿Conoce una lengua lejana, una siquiera? Yo desde niño he leído en francés, inglés e italiano: ¿qué libros me prestó? Sabe decir *ñahui* en vez de cara: tanda en vez de pan: *tasin* en vez de nido: *mana vali* en vez de para nada, y por eso los Amunáteguis le han puesto como nuevo... Hace veinte años nos está rallando el *runa poeta*.” (Juan Montalvo, *Páginas desconocidas*, I, 2da. ed. (Ambato: Ediciones de la Casa de Montalvo, 1969), 192, citado por J. Pazos, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, 162).

53. Véase Enrique Anderson Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (Medellín: Talleres gráficos de Editorial Bedout, 1948), 28-29.

54. *Ibíd.*, 28.

55. *Ibíd.*, 29.

conclusiones es que Montalvo, “contrariamente a Sarmiento [y a pesar del contexto político de América frente al colonialismo español] jamás abandonó su colonialismo mental”.⁵⁶

La pulcritud de Montalvo es uno de los medios para cumplir con su deseo de unidad de la lengua. Había que preservar al español como ajeno a influencias y contaminaciones extrañas («galiparlas», ecuatorianismos, americanismos, indigenismos). ¿El modelo? España o lo que bien se le acercara: la Real Academia Española, la *Gramática* de Bello, las *Apuntaciones críticas* de Cuervo, los preceptistas Capmany, Clemencín, Galiano, Mayans, los modelos clásicos. Para Montalvo no es suficiente la pulcritud de la lengua. Junto a la pulcritud que pregona y defiende están las construcciones complejas, que requieren trabajo y concentración, y que el escritor buscaba con pasión. Así lo entiende también Anderson Imbert: “[...] se entretenía eligiendo palabras y frases para arrimarlas al oído como cajitas de música o las levantaba en columnas y arcos y daba un paso atrás para admirarlos con perspectiva de monumento. Cuanto más complicada la forma, más se asombraba; y más placer sentía. Así, mientras el pensamiento queda olvidado,⁵⁷ la prosa se levanta con opulencias de oratoria o de poema”.⁵⁸ Si bien la lengua americana fue criticada por Montalvo, la lengua hablada por los españoles tampoco quedó incólume. Montalvo se quejará de que en España ya no abundan los grandes escritores castellanos.

En los *Capítulos...* Montalvo se sirve de Sancho en su objetivo de una lengua castiza. El llamado de atención recae sobre Sancho muchas veces. Critica sus impertinencias, ignorancia y necesidades. El habla vulgar de Sancho es, a lo largo de la novela, evidenciada reiteradamente; la corrección verbal es inmediata por parte de Don Quijote. (Junto a la corrección idiomática, anota Ángel Esteban, Montalvo acompañará siempre la enseñanza moral). En el capítulo II, Sancho dice: “De más buena gana ando yo por caminos reales, donde los peligros no son tan eminentes [...]. Conviene, señor Don Quijote, que nos vuélvamos sin tocar el avispero”.⁵⁹ Don Quijote le corrige: “Si algún peligro hubiese, podría él ser inminente. Eminentes son los príncipes de la Iglesia. Y quieres que nos vuélvamos: sé tú más buen cristiano, y querrás cuando más que nos volvamos”.⁶⁰ Don Quijote llama a Sancho «gazanapiro» y «galopín ingenioso» cuando éste confunde al

56. *Ibíd.*, 39.

57. Y completa esta idea con lo que sigue: “Era de esos escritores que, para lograr una frase, son capaces de torcer el rumbo mental y hasta cambiar de posición. Ni pensaba profundamente ni se preocupaba de ser consecuente.” (A. Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, 168).

58. E. Anderson Imbert *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, 168.

59. J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 200.

60. *Ibíd.*, 201.

gigante Orrilo y lo llama “Burrillo”. No es extraño, ante la locuacidad de Sancho, que Don Quijote le recomiende contención: “Lo que dispongo es que no digas ni chus ni mus hasta nueva licencia, o te compongo las intenciones y enderezo las palabras [...]”.⁶¹ Más adelante, Don Quijote le dice a Sancho: “[...] seguidme, cosidos los labios más que si fuerais mudo de nacimiento”.⁶² Las recomendaciones por el silencio son frecuentes en la novela de Montalvo, como una manera de aplazar la expresión oral en beneficio del pensamiento. Sancho ha oído que “Maripapas hubo en Roma”; Don Quijote le corrige: “pudieras haber dicho papisas”. Después de una de sus frecuentes desventuras, Sancho revisa sus miembros principales, y dice: “La cabeza no está mal: ¡oiga!, las piernas no se encuentran fraturadas”,⁶³ Don Quijote le corrige: “Respecto de las piernas, te falta alguna cosa; pues no has de decir fraturadas, sino fracturadas; ni es fractura, sino fractura”.⁶⁴ Este pasaje le sirve, también, a Montalvo para introducir el tema de la «costumbre» como norma en el uso de la lengua: “-En mi casa nunca se ha dicho sino fratura, replicó Sancho. -Costumbre buena o costumbre mala, el villano quiere que vala, Sancho amigo”.⁶⁵ Sancho dice: “Quedó mondo y liso como la chucazuela de mi rodilla”, Don Quijote le corrige: “Mondo y liso... Pero no será como la chucazuela, sino como la choquezuela de tu rodilla, si a dicha no tienes cerdas en ella, como las tienes en la lengua”.⁶⁶ En el capítulo XV, Sancho dice “paragarfio” en vez de “parágrafo”. En el capítulo XVIII, “esprucu”, “—Apuesto cualquier cosa, replicó Don Quijote, a que quisiste decir escrúpulo”;⁶⁷ o en el XIX: “O tengo pataratas en los ojos [...]; -Pataratas tienes en el alma y la lengua, respondió don Quijote; y pluguiese al cielo que tuvieras cataratas en los ojos [...]”,⁶⁸ “pantasma” dice Sancho, en vez de fantasmas; o “sorbidad”, por sobriedad, virtud que se debe practicar no solo en el comer y el beber sino, especialmente, en el hablar: “Todo esto es malo, pero nada es peor que el abuso de la lengua. Si la palabra es plata, el silencio es oro”.⁶⁹ O el uso del diminutivo “mihuelos” que le reprocha Don Quijote: “¿Qué entiendes por mihuelos, pazguato? ¿No sabes que los pronombres no admiten diminutivo? De mío no puedes hacer mihuelo ni miíto, así como no puedes hacer miote ni miazto”.⁷⁰ La

61. *Ibíd.*, 209.

62. *Ibíd.*, 213.

63. *Ibíd.*, 219.

64. *Ibíd.*, 220.

65. *Ibíd.*

66. *Ibíd.*, 261.

67. *Ibíd.*, 286.

68. *Ibíd.*, 287.

69. *Ibíd.*, 389.

70. *Ibíd.*, 390.

corrección lingüística no siempre recaerá en Sancho: Fray Damián Arévalo censura a cierto «escritorzuelo», pero en este caso el propósito de Montalvo es irónico:

Si viera vuesa merced las tildes que les pone a las eñes ese tonto, se destornillara de risa. —Puedo yo destornillarme de risa a las extremadas sandeces de un majadero, respondió Don Quijote; pero no me destornillo en ningún caso, porque mis órganos vocales no se componen de tornillos. Cuando un necio se ríe con mucha fuerza parece que se le rompe la ternilla de la nariz, y por eso decimos figuradamente que se destornilla de risa.⁷¹

O el caso del ermitaño, en el capítulo XXXII, cuando dice que muy crueles animales frecuentan estos lugares: lobos, lobas, jabalices, jabalizas, y otras salvajinas. “—Diga vuesa paternidad jabalíes, y ande la paz entre nosotros, dijo Don Quijote [...]. —Los sitios elevados, señor, son lobosos y jabalizosos por la mayor parte.—¿De manera, preguntó Don Quijote, que si toros infestaran las posesiones de vuestas paternidades, ellas vendrían a ser torosas? —Por de contado, respondió el ermitaño [...].”⁷²

Otro elemento de crítica, por parte de Montalvo, son los refranes. La retahíla de refranes (Don Quijote llama a Sancho «monedero falso de refranes») de Sancho es grande a lo largo de la novela, lo mismo que su lengua inculta: “Si la mujer del alcalde es alcaldía, y la del testigo testiga, la del obispo ha de ser por fuerza obispa. Y a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga; que yo con la mía me contento, aunque regaña y aconseja más que un abad. Pero a mujer brava, sogá larga; y holgad, gallinas, que es muerto el gallo”.⁷³ La reconvención de Don Quijote es inmediata:

Si por algo quisiera yo sobrevivirte, repuso Don Quijote, sería por grabar sobre tu losa en indelebles caracteres este epitafio que parece hecho para ti:

Y es tanto lo que fabló
Que aunque más no ha de fablar,
Nunca llegará el callar
Adonde el fablar llegó.

¿De dónde sacas ese chorro de refranes, parlanchín desesperado? Tú eres mejor para dueña que para escudero [...].⁷⁴

71. *Ibíd.*, 289.

72. *Ibíd.*, 356.

73. *Ibíd.*, 213.

74. *Ibíd.*

Su deseo de parlotear es tan intenso, que Sancho, ante tantos llamados de atención de Don Quijote, se queja: “—Si el escudero ha de ser mudo, respondió Sancho, ¿por qué en el acto de armarse los caballeros no le cortan o le pican la lengua? Así vuestas mercedes no se anduvieran dando de las astas con sus criados sobre si dicen esto y dicen lo otro”.⁷⁵ Don Quijote confirma su incontinencia verbal: “—Ya te veo, besugo, respondió Don Quijote: si te cosieran los labios, hablaras por los ojos.”, y luego, “—Sancho dichoso, dijo Don Quijote, para ti el hablar es tan necesario como el respirar: ¿si te conozco!: permanecieras dos días en ayunas; una hora en silencio, no”.⁷⁶ Lo llama «libertino» por «ensartar iniquidades»: “La ocasión es calva, tornó Sancho a decir; y más vale una toma que dos te daré. Cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla [...]. Quien adama a la doncella, el alma trae en pena”.⁷⁷ Ante su exceso refranero, nuevamente Don Quijote le impone mutismo:

“¡Albricias, que ya podan!, salió diciendo Sancho Panza [...]. Dueña que arriba hila, abajo se humilla, señor [...]; de hora en hora Dios mejora, y del mal el menos, y el viejo que se cura, cien años dura [...]. Tan rey soy yo en mi casa como el otro en su palacio [...]. Jurado ha el baño de blanco no hacer negro”. —Yo te impongo silencio so pena de azotes, gritó Don Quijote con muy regular enojo.⁷⁸

La crítica de los refranes no es *per se*; si son oportunos y no abundantes, bienvenidos: “—Una golondrina no hace verano, replicó Don Quijote. Si a las veinte echo yo unillo es porque allí encaja; mientras que tú me hartas de ellos hasta en los días de ayuno”;⁷⁹ lo importante es que las razones sean discretas y “te vayas a la mano en lo de los refranes, por que al primero de ellos no saques a relucir lo triste de tu condición y lo extremado de tu sandez”;⁸⁰ las razones de Sancho pueden no ser muy malas, lo que reclama Don Quijote es su oportunidad: “—Por buena que en sí misma sea una cosa, como la dices fuera de propósito, viene a ser mala: sin oportunidad no hay acierto; y para el que siempre va fuera de trastes, el silencio es gran negocio”.⁸¹ Más adelante, en el capítulo XXXVII, Don Quijote vuelve a insistir sobre la pertinencia de los refranes, pues muchos contienen sustancia:

75. *Ibíd.*, 283.

76. *Ibíd.*, 283-284.

77. *Ibíd.*, 266.

78. *Ibíd.*, 281.

79. *Ibíd.*, 313.

80. *Ibíd.*

81. *Ibíd.*, 314.

Hablar con juicio y medida; discurrir en cosas de sustancia, sin apartarse de la verdad y la modestia, esto es ser sabio. Yo no pretendo que de cuando en cuando no salpiquemos la conversación con una de esas sentencias populares que en pequeño volumen encierran mucho y exquisito condumio; ¿pero qué es esto de echar refranes a dos manos, como quien traspala trigo?⁸²

De manera que Don Quijote hace uso de ellos por dos razones: una lingüística: su pertinencia y condumio, otra pedagógica: para enseñar a Sancho de su uso y mal uso: “Si de tarde en tarde me viene un refrán a los labios, es bien ocasionado, no oficioso e impertinente como los tuyos. Y todavía has de confesar que muchas veces no los digo sino por darte a entender que te propasas en ellos”.⁸³

Los latines de Montalvo, en la novela, no son abundantes, y se sirve de ellos, no solo en boca de Don Quijote, no para, contrariamente a lo que hace Cervantes, criticar su mal uso (“*Qui multum peregrinantur raro sanctificantur*”,⁸⁴ Sancho, dijo Don Quijote. Yo me tengo la culpa, que no acabé de matar a esos traidores cuando los tuve debajo”),⁸⁵ sino para volver más elocuente su discurso. Sucede también con el latinista, en el capítulo VIII, cuando éste le reprocha a Sancho su necedad por seguir a un loco: “He visto el hogar y me he calentado en él: *Vale, calefactus sum, vide focum*”.⁸⁶ O en el caso del cura cuando pretende justificar los beneficios económicos que traen los milagros: “*Nemo dat quod non habet*”.⁸⁷ “—El peor de los hombres, dijo Don Quijote, es el que siendo malo quiere pasar por bueno, siendo infame habla de virtud y pundonor. *Malum est cadere a propósito; sed pejus est simulare propositum*”,⁸⁸ la intención es seria al utilizar una sentencia de San Agustín para enseñar.

Ha sido evidente el interés de Montalvo por las palabras (aunque no menos por las ideas), su elegancia y eufonía, en definitiva por la plasticidad y belleza de la lengua, además de su admiración intelectual por el clasicismo. Esto que parece ser una fortaleza, también puede ser una debilidad: su esfuerzo por limpiar el habla castiza de las impurezas extranjeras como de los americanismos e indigenismos (no formaban parte de la lengua madre), le llevó a sobredimensionar la tutela de la Real Academia Española y los modelos clásicos. Su fin último, disfrazado de falsa modestia fue: “¡Oh locura, más para compadecida que para execrada! Lo que no les fue

82. *Ibíd.*, 389.

83. *Ibíd.*, 390.

84. “Los que mucho peregrinan rara vez se santifican”.

85. J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 218.

86. *Ibíd.*, 233.

87. “Nadie da lo que no tiene”.

88. J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 303.

dable a los mayores ingenios españoles ¿ha de alcanzar un semibárbaro del Nuevo Mundo? Sírvale de excusa la ignorancia, abónele el atrevimiento, que suele ser prenda o vicio inherente al hombre poco civilizado”.⁸⁹

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Talleres gráficos de editorial Bedout, 1948.
- Carilla, Emilio. *Cervantes y América*. Buenos Aires: Universidad Nacional, 1951.
- Carrión, Benjamín. *El pensamiento vivo de Juan Montalvo*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2005.
- Guevara, Darío. *La sabiduría de Sancho en la novela ecuatoriana*. Quito: Talleres Gráficos Minerva, 1965.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Estudio introductorio de Ángel Esteban. Madrid, Cátedra, 2004.
- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Edición y prólogo de Gonzalo Zaldumbide. México: Porrúa, 1972.
- . *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*. Edición y prólogo de Benjamín Carrión. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Pazos, Julio. *Historia de las literaturas del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2002.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- Riley, E. C. *Introducción al “Quijote”*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acentilado, 2010.
- Rosenblat, Ángel. *La lengua del “Quijote”*. Madrid: Gredos, 1995.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

89. Juan Montalvo, “El Buscapié”, en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 110.

Antonio Alvares de Azevedo: fractura la voz poética masculina durante la conformación de la nación en Latinoamérica

Antonio Alvares de Azevedo:
fractures the masculine poetic voice during
the conformation of the nation in Latin America

PEDRO ARTIEDA SANTACRUZ

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
partieda99@yahoo.com

Fecha de recepción: 18 enero 2017

Fecha de aceptación: 11 abril 2017

RESUMEN

En los tiempos de formación y consolidación de las naciones latinoamericanas, la ficción literaria constituyó un escenario en el cual se representaban muchos de los procesos políticos que entonces se gestaban. En este marco, los poetas tenían que cumplir con un rol determinado y excluyente, implantado desde los tiempos de la Conquista, bajo una sexualidad binaria. El considerado gran padre de la patria latinoamericana, José Martí, constituyó sin duda esa voz heroica, aguerrida y varonil, que calzaba con esos moldes esperados. No obstante, otros autores como el brasileño Antonio Alvares de Azevedo, decidieron fracturar aquella hegemonía y debilitar el modelo masculino. En medio de su melancolía, escenificaron una poética mucho más intimista y sensual. Mucho más *femenina*.

PALABRAS CLAVE: José Martí, Alvares de Azevedo, binarismo sexual, masculino, femenino, discriminación, machismo, sodomía, homosexualidad, poseía, nación.

* Ecuatoriano. Magister en Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador). Psicólogo Clínico (Pontificia Universidad Católica del Ecuador) y escritor. Ha publicado las novelas Nadie lo sabe con certeza (2001), La última pared roja (2008) y Bajo el hábito (2013). En 2010 publicó los cuentos Lo oculto de la noche. Con el ensayo La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana (2003), obtuvo el Premio Manuela Sáenz, 2004, otorgado por el Municipio de Quito. En abril de 2010 fue invitado a participar en la Sexta Conferencia Internacional sobre estudios de la sexualidad y activismo LGBT en América Latina, en la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. En 2018, a través de Editorial Edinur, escribió el libro de Filosofía I para Bachillerato, acreditado por el Ministerio de Educación. Ha participado en varios encuentros y talleres de literatura en Quito, Guayaquil y

ABSTRACT

In the times of the formation and consolidation of Latin American nations, literary fiction constituted a stage in which many of the political processes that then took place were represented. In this frame, poets had to fulfill a determined and excluding role, implanted from the times of the Conquest, under a binary sexuality. The respected great father of the Latin American homeland, José Martí, was undoubtedly that heroic voice, brave and manly, that fit with those expected molds. Nevertheless, other authors such as the Brazilian Antonio Alvares de Azevedo, decided to fracture that hegemony and weaken the male model. In the midst of their melancholy, they staged a much more intimate and sensual poetry. Much more feminine.

KEYWORDS: José Martí, Alvares de Azevedo, sexual binarism, masculine, feminine, discrimination, machismo, sodomy, homosexuality, poetry, nation.

Desde mediados de los siglos XIX e inicios del XX, gran parte de la ficción literaria latinoamericana estuvo orientada a reforzar el proceso de consolidación de las naciones. En este escenario de luchas, confrontaciones y de búsqueda de una identidad, sus protagonistas masculinos y femeninos estuvieron destinados a cumplir roles específicos, predeterminados. Una vasta producción poética, tanto en la época del romanticismo como en el modernismo, puede encontrarse en casi todos los países de América Latina. Los escritos del cubano José Martí constituyen uno de los grandes referentes. Son textos considerados fundamentales por la crítica y la Academia para comprender los procesos socio-políticos de entonces, desde una mirada literaria. Vale añadir que muchos de los autores o escritores eran personajes públicos, políticos, educadores que ocupaban espacios públicos o de poder. Sin embargo, al mismo tiempo que esta producción salía a la luz, otras estéticas que surgían desde espacios más íntimos no mostraban interés manifiesto en esos procesos políticos. Una de ellas fue la del brasileño Manuel Antonio Alvares de Azevedo (Sao Paulo 1831-1852), que fragmentaría, además, la imagen idealizada del poeta latinoamericano, cuyas virtudes estaban enmarcadas en un estereotipo de la masculinidad.

La voz poética y el binarismo sexual

Al tener la voz poética una función, esta debía reforzar las imágenes que sobre lo femenino y lo masculino se habían establecido. Fuera debía quedar cualquier ambigua postura que interpelara el binarismo de la

Cuenca. Sus ensayos y artículos sobre literatura, cine y género, entre otros, se han publicado en las revistas *Vistazo*, *Diners*, *Cartón Piedra* y *Letras* (CCE), entre otras. Actualmente, se dedica a la docencia, a la investigación literaria y es candidato a doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

sexualidad, implantada por los europeos en los tiempos de la Conquista, en el cual prevalecía la imagen del hombre viril, fuerte, guerrero, combatiente en el espacio público; así como de la mujer hacendosa, cuyo honor estaba muy ligado al cuidado de su sexualidad. Dos polaridades destinadas a atraerse y complementarse según los dictámenes de la época. Vale reflexionar en la situación a la cual fueron conminados los habitantes de las Indias Occidentales que no cumplían con las reglas de la heterosexualidad y la masculinidad para comprender la importancia de este binarismo.

En un análisis sobre la sodomía (término de origen bíblico que sirvió para calificar a quienes mantenían prácticas homosexuales) en las tierras conquistadas, el investigador brasileño Luiz Mott explica las instancias que se crearon para castigar a los sodomitas. Instancias que satanizaban y condenaban otras formas del deseo masculino:

Quando se descubrió América, en el tránsito del siglo XVI al XVII, España y Portugal vivían su período de mayor intolerancia contra quienes practicaban el “abominable y nefasto pecado de sodomía”. Exactamente en esa época se instalaron en la Península Ibérica más de una decena de Tribunales del Santo Oficio de la Inquisición, que convirtieron a la sodomía en un crimen tan grave como el regicidio y la traición a la patria. En la América hispana se instalaron tribunales de la Inquisición en México, Perú y Colombia. En Brasil, visitadores y familiares del Santo Oficio hacían inspecciones regulares a la colonia, denunciando y apresando a los sodomitas. El abominable y nefasto crimen de la sodomía era uno de los pocos crímenes que las primeras autoridades de Brasil tenían autoridad para castigar con la pena de muerte sin necesidad de consulta previa con el rey de Portugal.¹

El origen de esta condena, como claramente se evidencia, era moral. El discurso de los colonizadores estaba regido por el pensamiento judeo-cristiano. Y las leyes estuvieron igualmente vinculadas a esta forma de pensamiento. Vale aclarar que, en su historia, la sodomía ha sido satanizada desde los primeros tiempos del Medioevo.²

Por su parte, los indios que presentaban características o comportamientos femeninos eran igualmente condenados. Aunque

1. Luiz Mott. *Las raíces de la homofobia en América Latina*, 1, <http://www.censida.salud.gob.mx/descargas/drhumanos/luizmott.pdf>. Consulta: 14.01.2017.
2. El investigador y psiquiatra, Francis Mark Mondimore asevera que la condena a la sodomía estuvo anclada en los postulados de los filósofos griegos denominados estoicos, así como en algunos últimos textos de Platón. “Los estoicos abogaban en sus escritos del siglo III a. C. por la indiferencia ante toda fuente de placer, comprendido evidentemente el placer sexual, y recomendaban la renuncia a cualquier emoción excesiva.” Véase Francis Mark Mondimore, *Una historia natural de la homosexualidad* (Barcelona: Paidós, 1998), 42. Según, el autor, tales manuscritos, redescubiertos varios siglos después del nacimiento de Cristo, influyeron en teólogos medievales quienes empezaron a defender la idea de que todo placer sexual era pecaminoso. Los filósofos habían planteado, asimismo, que la única sexualidad natural era aquella orientada a la procreación.

probablemente no había una ley en contra de quienes se identificaran con un género distinto al suyo, su sola manifestación generaba odio, rechazo. Con seguridad también se enmarcaba dentro del mismo delito-pecado de la sodomía.³ Cuando Vasco Núñez de Balboa descubrió en un pueblo de la actual Panamá, Querequa, que un grupo de hombres vestían con prendas femeninas, los mandó a asesinar: “1513 puede ser considerada la fecha inaugural de la intolerancia homofóbica en el Nuevo Mundo: el conquistador Vasco Balboa, al encontrar un numeroso séquito de indios homosexuales en el istmo de Panamá, apresó a cuarenta de ellos y los entregó a perros feroces para que los devoraran [...]”.⁴ Este hecho es relatado por el cronista Pedro Mártir de Anglería en una de sus textos sobre los viajes a los Indias Occidentales.

El sexo y el género debían, entonces, coincidir. En base a ello, puede plantearse que los parámetros para definir lo masculino, y por ende lo femenino, se inició en el siglo XVI y fue reforzado durante las centurias siguientes. Únicamente en el siglo XX, sobre todo en sus últimas décadas, los movimientos feministas y grupos a favor de la diversidad sexual cuestionaron los esencialismos de la sexualidad. Ambos géneros debían albergar, entonces, características particulares y opuestas. Se planteaba un ideal tanto para la mujer como para el hombre. En una sociedad por consolidarse se especificaba, además, una suerte de virtuosismo para estas figuras. A la mujer íntegra, le estaba determinado un lugar más bien cerrado: el espacio doméstico. En cambio, las virtudes del hombre estaban consideradas sobre todo en la esfera pública. Quienes no cumplían con ello, eran estigmatizados de alguna manera. En la construcción ideal de la nación ordenada estos roles debían reforzarse y eran clave para el éxito constitucional.

Una investigación sobre la representación de las mujeres en la novelística del siglo XIX, de Jorge O. Andrade, plantea la importancia de la determinación de los roles en la conformación de la nación:

En una época marcada por una notable inestabilidad política, la armonía nacional a partir de la distribución de roles fijos en lo social y en lo económico es una de las inquietudes primordiales de los intelectuales de la época [...] la narrativa nacional revela una organización social que establece su funcionamiento bajo reglas claras: mientras la separación de sexos, clases sociales y grupos raciales queda claramente instituida, las relaciones de poder mantienen sus jerarquías inalterables.⁵

3. Vale reflexionar en torno a la ley en contra de la homosexualidad en el Ecuador que permaneció en el *Código Penal* hasta 1997, cuando gran parte de la persecución policial se enfocó en las poblaciones transgénero.
4. L. Mott, *Las raíces de la homofobia*, 2
5. Jorge Andrade, *Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX* (Quito: FLACSO, 2007), 36, <http://www.flacso.org.ec/docs/i28andrade.pdf>. Consulta: 14.01.2017.

Durante el romanticismo latinoamericano se consolidó, entonces, la construcción de una imagen, de un deber ser, para cada género. Lo femenino estaba subordinado a lo masculino, al poder. A partir de una reflexión sobre la vigilancia de la ilustración femenina en el romanticismo ecuatoriano del siglo XIX, en los autores Juan León Mera y Juan Montalvo, Juan Carlos Grijalva afirma: “A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, el discurso romántico masculino de la virtud femenina se convirtió en una ideología de Estado fuertemente consensuada, incluso entre escritores políticamente opuestos.”⁶ Vale acotar que el estado era patriarcal.

El discurso judeocristiano impone los roles sexuales

Pero, ¿de dónde provendrían estas determinaciones a la cuales ha hecho referencia la ficción latinoamericana de forma manifiesta, latente o implícita? Si se acude a los escritos bíblicos, es posible encontrar las virtudes o aquellas predeterminaciones con respecto a la sexualidad. En el libro de los *Proverbios*, del “Antiguo Testamento”, se describen las condiciones o las funciones ideales de la mujer y del hombre. Entre otras, se apunta:

La mujer prudente edifica su casa [...] ¿Quién hallará una mujer digna? Su precio es mayor que el de las perlas. En ella pone su confianza el corazón de su marido [...] Ella le acarrea el bien todos los días de su vida, y nunca el mal. Busca lana y lino, de que hace labores con la presteza de sus manos [...] Se levanta antes que amanezca y distribuye el alimento a sus domésticos [...]⁷

Y, con respecto al hombre, el texto enfatiza: “Su esposo hará un papel brillante en las puertas, sentado entre los senadores del país”.⁸ Pero el sometimiento de la mujer al hombre se clarifica aún más en la *Epístola a los Colosenses*: “Mujeres, estad sujeta a sus maridos, como es debido, en el Señor”.⁹ De la misma forma, en la *Primera Epístola de San Pedro*, en referencia a los deberes de los esposos, se apunta: “Asimismo las mujeres sean obedientes a sus maridos, a fin de que con eso, si algunos no creen en la palabra, sean ganados sin ella por la conducta de su esposa”.¹⁰ Interesante, también, reflexionar en la responsabilidad que se les otorga a las mujeres con respecto la conducta de sus cónyuges.

6. Juan Carlos Grijalva, “El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera”, en *Kípus: revista andina de letras* (2010): 61,
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2280/1/05-ES-Grijalva.pdf>. Consulta: 14.01.2017.

7. *La Biblia* (Barcelona: Herder, 1994), 774, 775.

8. *La Biblia*, 775.

9. *Ibid.*, 1414.

10. *Ibid.*, 1459.

Pero, en esta separación de roles sexuales, hay una preocupación sobre aquellas mujeres que han decidido marcar un punto de inflexión en su destino¹¹. Quienes no cumplían con su papel estaban señaladas, conformaban una suerte de mancha en la sociedad. Andrade acota:

La incorporación del personaje femenino produce ansiedades culturales que se traducen en la descripción de conflictos personales y sociales generados por la mujer, particularmente por la que decide no transitar por los circuitos domésticos “apropiados” para su género. Estas desviaciones se vuelven motivos literarios que se repiten consistentemente, con ejemplos que van desde la hija o esposa desobediente, y que pasan por la mujer pervertida, la que descuida a sus hijos, la que prefiere la vida del jolgorio a la del esforzado trabajo doméstico, o la que elige un camino distinto al del matrimonio. Generalmente, los resultados de estas alteraciones de la norma social son la muerte o la perversión total de la protagonista de estos actos.¹²

A lo femenino se le han atribuido igualmente características vinculadas al sufrimiento, al dolor. Puede pensarse en otra imagen religiosa relevante y referente en el catolicismo, símbolo del amor maternal: María frente al dolor de Cristo en la Cruz, como antecedente en la construcción de la feminidad en aquellos tiempos en América (y probablemente en Occidente). Vale reflexionar en ese sufrimiento ubicado, además, en medio de la pasividad, de la abnegación.

Alvares de Azevedo fractura la masculinidad y el machismo de José Martí

Al advertir que en la poesía de Alvares de Azevedo, la voz poética asumiría una posición femenina de sufrimiento, de abnegación, puede considerarse al autor dueño de una palabra innovadora en la literatura del romanticismo brasileño: Creación vanguardista que dio cuenta de otras formas de ser de lo masculino. Que estaba fragmentando una imagen conservadora al incorporar algunas condiciones o *virtudes* de lo femenino. María Cándida Ferreira, al referirse a la poesía de Alvares de Azevedo, dice: “En la expresión ‘Me desmayo de amor, decoloro y tremo [...]’, quien desmaya frente al amor es el yo lírico, supuestamente masculino,

11. Una obra representativa en el Ecuador en la cual se condena el deseo femenino distinto, diverso, es *La Emancipada* que narra la vida de una mujer (Rosaura) que tras casarse obligadamente con el hombre asignado por el cura de su pueblo y por su padre, decide emanciparse, liberarse de ese yugo patriarcal. La mujer, que ha convertido su casa en una suerte de burdel, muere finalmente. Entre otros aspectos es muy significativo el destino que el autor depara a Rosaura. Entre líneas asevera que la muerte es el único lugar para las mujeres que viven su propio deseo, distinto al patriarcal. Véase Miguel Riofrío, *La Emancipada* (Quito: Antares, 1992), 140.

12. J. Andrade, *Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX*, 36.

que en la lectura de Mario Andrade (crítico al cual hace referencia y quien interpretó la poética de Azevedo bajo una clave homoerótica) presenta un comportamiento femenino, padrón del Romanticismo.”¹³ Con respecto a las cartas que el poeta había escrito a su amigo Luis Antonio da Silva, Ferreira señala que “revelan un amor imposible, pues el amigo además, de ser hombre, vivía en el lejano Rio Grande do Sul, provincia más septentrional de Brasil.”¹⁴

Esta lírica, indudablemente caracterizada por su sensualidad y a pesar de corresponder a los tiempos del romanticismo, estaría fuera del ideal de la voz poética de la región: “Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar [...] en brazos de Alejandro y de Cebetes, el falerno meloso que sazonó los festines de Horacio. Por sensual queda en desuso la lírica pagana [...] Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas [...]”,¹⁵ dice el escritor y político cubano, José Martí, en su largo prólogo al *Poema del Niágara*, cuando habla de aquellos poetas cuya voz se ha concentrado en su intimidad. Presenta una crítica al deber ser del poeta latinoamericano, exteriorizando sus prejuicios que refuerza en otros textos como se verá a continuación.

Cuando Martí asiste a una conferencia que ofrece el poeta Oscar Wilde en Nueva York, se sorprende frente a la vestimenta del escritor inglés, que posteriormente fue procesado por el delito de sodomía y cumplió una pena en prisión durante dos años, poco antes de su muerte. “No viste como todos vestimos, sino de singular manera”¹⁶, cuestiona el cubano. En su artículo sobre la presentación de Wilde, publicado en enero de 1882 en *El Almenares* de La Habana, y en marzo de ese mismo año en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, son varias las ocasiones en las cuales repara en el vestuario de Wilde. Sin embargo, el interés que despertaba el escritor era, por supuesto, su quehacer literario.

¿Qué es lo que molestaba en realidad a Martí? Al constituir el cuerpo un texto¹⁷, una escritura, una inscripción para hablar sobre masculino, lo femenino o lo sexualmente diverso, el exterior de Wilde (no solo su forma de vestir) estaba poniendo sobre el tablado otra forma de ser masculino. Su expresión corporal chocaba con la virilidad o el machismo latinoamericano

13. María Cándida Ferreira (Universidad Andina Simón Bolívar, Quito), en conversación con la autora, julio 2016.

14. *Ibid.*

15. José Martí, *Escenas norteamericanas y otros relatos* (Buenos Aires: Corregidor, 2012), 108.

16. *Ibid.*, 290.

17. En un análisis sociológico sobre la vestimenta, Laura Zambrini reflexiona en torno al uso de la indumentaria y su relación con la sociedad y sus consideraciones acerca de la moralidad. Plantea cómo las personas que usan ropas del género opuesto fragmentan el binarismo sexual: “La relación entre el cuerpo y el vestir es una relación social, sustentada a partir de cuestiones morales e históricas [...] Los cuerpos de los sujetos que van en contra de ciertas convenciones

que se había gestado, y que la poética canónica de la región se había encargado de reforzar, excluyendo lo diverso. Lo que turbaba, entonces, a Martí, aunque nunca lo dijo o no llegó a verbalizarlo públicamente, fue la ambigüedad sexual del poeta inglés. Lo femenino, sin duda, no podía constituir parte del ser poeta. Si no ¿por qué le preocupó y angustió tanto al gran padre de la patria latinoamericana la evidente diferencia de Wilde?

En un minucioso estudio de Sylvia Molloy sobre cómo la homosexualidad era contraria al proyecto de nación en la Argentina de finales del siglo XIX, se alude a las preocupaciones y ansiedades que generó la sexualidad distinta de Wilde, no solo en Martí, sino en Rubén Darío. En base al texto *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos de 1880*, escrito por un subcomisario de la policía argentina (Batiz), Molloy apunta que el homosexual era visto como el otro, como el perverso, como el extranjero. Su existencia se atribuía a la migración.

La investigadora reflexiona también en las connotaciones que llegó a tener el término pederastia. Una palabra que, en una suerte de plasticidad, llegó a albergar otras significaciones: “Y lo que es más importante, los pederastas (y por extensión, los proxenetas, informantes, etc.) remiten invariablemente a lo no nacional. La homosexualidad existe en la Argentina, nos cuenta Batiz, pero en realidad viene de lejos de Italia [...] que exporta decadentes modelos romanos a Buenos Aires.”¹⁸ En este punto, vale añadir que la condición de ser extraño, de no pertenecer al medio, parecía constituir una suerte de negación de aquellos entornos o sociedades donde se rechazaba a las personas alejadas de la heteronormatividad. En un recorrido sobre la homosexualidad en Europa y Estados Unidos durante el siglo XIX, Graham Robb narra cómo, al querer encontrar una causa de la homosexualidad, en varias ciudades o países se atribuía su existencia a la presencia o migración de extranjeros:

En 1810, cuando un reciente club de *mollies* (mariquitas) fue descubierto en pub de Londres, dos periódicos acusaron a las guerras napoleónicas por ‘el mal’: demasiados sirvientes extranjeros y demasiados ingleses expuestos a las costumbres extranjeras. En París, un supuesto incremento de la ‘pederastia’ en los cuarenta del siglo XIX se atribuyó a la conquista de Argelia: de acuerdo con el marqués de Boissy, las tropas trajeron el *mal d’orient* a casa como una enfermedad tropical [...]¹⁹

Al vincular la problemática argentina a la postura de los poetas caribeños, Molloy añade: “La preocupación que Wilde producía en Darío

culturales [...] resultan potencialmente transgresores [...]”. Más al respeto véase: Laura Zambrini, “Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis en la ciudad de Buenos Aires”, en *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidades en Argentina*, Mario Pecheny, Carlos Figari, Daniel Jones, ed. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), 123-124.

18. Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012), 31-32.

19. Graham Robb, *Extraños amores homosexuales en el siglo XIX* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2012), 18.

y Martí encuentra su paralelo en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados [...] por psiquiatras [...] inspectores de policía que intentaban [...] clasificar [...] la desviación sexual ‘extranjera’ como una de las enfermedades traídas por la inmigración.”²⁰

Es importante añadir, sin embargo, que, para Enrique Rodó, Rubén Darío tampoco constituiría el poeta de América, como se lo había considerado. La investigadora critica cómo, a pesar de que Rodó se regodeó con la poética sensual de Darío, necesitó contenerse y cuestionar la letra del nicaragüense, al parecer por su falta de heroicidad:

En la apreciación que hace de Darío se observa cierto desasosiego, como la sensación de que en esta poesía hay algo malo [...] *para América Latina*. Hay algo enfermizo, artificial, amanerado en la poesía de Darío, explica Rodó, aún cuando se deleita en la misma suavidad que denuncia. No hay pasión heroica, no hay gestos trágicos fuertes [...] sino, en su lugar, ‘los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas [...]’²¹

Los poetas *lánguidos*, entonces, que exponían su espiritualidad, sus emociones, su sensualidad, como Alvares de Azevedo o el mismo Rubén Darío, estaban al margen del deber ser del poeta. El poeta *sentimental-femenino* no rimaba con el poeta fuerte, macho, guerrero. Constituía su antítesis. Ferreira acota que “la poesía que busca la subjetividad, que no tiene nombre, puede ser más que excepcional en la poesía romántica.”²²

La tristeza marca la poética de Alvares de Azevedo

Casi como un *leit motiv* en la obra de Alvares de Azevedo, se percibe un sufrimiento y alejamiento del deseo de vivir, una falta de fuerza, una pasividad, un dolor frente a la cruz que significaba para él la vida. La tristeza se manifiesta como un sentimiento dominante, que se torna en una constante en su existencia. En *O Poeta*, el escritor apunta:

Era uma noite-eu dormia
E nos meus sonhos revia
As illusoes que sonhei!
E no meu lado senti
Me Deus! porque ñao morri?
Porque do somno acordei?²³

20. S. Molloy, *Poses de fin de siglo*, 33.

21. *Ibíd.*, 37.

22. M. Cándida Ferreira, conversación con la autora, julio 2016.

23. Manoel Antonio Alvares de Azevedo, *Poesias* (Rio de Janeiro: Americana, 1853), 24.

El yo poético vive, experimenta estos sentimientos de dolor. ¿El yo poético -el autor mismo- identificado con la muerte, como en el sujeto melancólico, a decir de Freud, con el objeto perdido?: “Hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada; por [...] un desengaño por parte de la persona amada sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto [...] la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo [...] sirvió para establecer una identificación del yo con el objeto resignado [...]”²⁴ Este proceso psíquico inconsciente experimentado por los sujetos melancólicos, según las investigaciones freudianas, bien puede haber sido vivido por el brasileño.

En una suerte de prólogo a la obra de Alvares de Azevedo, *Poesías*, Vol. 1, D. J. Monteiro, narra cómo la vida del brasileño se fue tornando cada vez más depresiva: “Já, quando nas férias do 2 anno veio de S. Paulo para Rio de Janeiro, Alvares de Azevedo ia-se tornando tristonho, de idéas melancólica [...] Era que [...] talvez requeimavao-lhe o cerebro os pensamentos bebidos porventura no desprezo da vida, o scismar sceptico de Byron acerca de suas amarguras e das injusticas do mundo?”²⁵ Monteiro, alude a unas cartas que Azevedo escribía a su amigo, en las cuales expresa su tristeza: “Se eu morri moço ainda, sejao as minhas cartas a história da minha vida, a autopsia dos meus sofrimentos [...]”²⁶ Este padecer, interior oscuro, esta condición existencial no permitiría al escritor brasileño cumplir con el perfil sentenciado por Martí.

Es posible afirmar, entonces, que Manuel Antonio Alvares de Azevedo fragmentó a la imagen del gran poeta latinoamericano caracterizado por contener aquellas virtudes del ser masculino, del macho latinoamericano. Fue, sin duda un vanguardista al haber cuestionado las categorías masculinas y femeninas a través de su quehacer literario. En un análisis sobre la novela de Martí, *Amistad funesta*, Emilio Bejel habla sobre las implicaciones que tenía el poeta cubano con respecto al nuevo hombre de la región: “[...] debe ser el centro del poder fálico de la familia nacional, y debe ser un hombre que aunque generoso sea viril, espiritual y refinado pero también fuerte, poeta pero también masculino”.²⁷ Supo, Alvares de Azevedo, impregnar su voz, su deseo, más allá de los requerimientos del entorno sociopolítico de su país y de América Latina. Fue la voz de otra nación, la de los márgenes, que siempre ha coexistido con la nación oficial.

24. Sigmund Freud, *Obras completas, tomo XIV* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993), 5, 6, <https://psicovalero.files.wordpress.com>. Consulta: 14.01.2017

25. M. Antonio Alvares de Azevedo, *Poesías*, XIII.

26. *Ibid.*, XIV.

27. Emilio Bejel, *Amistad funesta de Martí: la “mujer hombruna” como amenaza al proyecto nacional* (Colorado: University of Northern Colorado, 2006), 9, https://www.jstor.org/stable/27923147?seq=8#page_scan_tab_contents. Consulta: 14.01.2017.

Bibliografía

- Alvares de Azevedo, Manoel Antonio. *Poesias*. Rio de Janeiro: Americana, 1853.
- Andrade, Jorge O. “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX”. Quito: Iconos, 2007.
- Bejel, Emilio. “‘Amistad funesta’ de Martí: la ‘mujer hombruna’ como amenaza al proyecto nacional”. Colorado: University of Northern, 2006.
- Ferreira, María Cándida. Entrevista por Pedro Artieda, Quito, 29 de julio de 2016.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. <https://psicovalero.files.wordpress.com>.
- Grijalva, Juan Carlos. “El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera”. Quito: Kipus, 2010.
- Martí, José. *Escenas norteamericanas y otros relatos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.
- Mondimore, Francis Mark. *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Mott, Luiz. *Las raíces de la homofobia en América Latina*. www.censida.salud.gob.mx/descargas/drhumanos/luizmott.pdf
- Riofrío, Miguel. *La Emancipada*. Quito: Antares, 1992.
- Robb, Graham. *Extraños Amores homosexuales en el siglo XIX*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Zambrini, Laura. “Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis en la ciudad de Buenos Aires”. En Mario Pecheny, Carlos Figari, Daniel Jones, editores, *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidades en Argentina*, p. 123-146. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- La Biblia*. Barcelona: Herder, 1994.

RESEÑAS

WILFRIDO H. CORRAL,
Condición crítica.
Conversaciones con
Marcelo Báez Meza.
Crítica revisada,
Quito,
Ediciones Antropófago,
2015, 383 p.

¿Cuántos lectores tendrá *Condición crítica*? Presumiblemente tantos como los muy pocos dedicados a su tema, porque, como señala el mismo Corral, “solo los críticos leen a otros críticos, especialmente a los académicos” (317). Y teniendo en cuenta que el libro tiene por asunto principal una visión temeraria de la crítica –tanto como de la literatura en los cinco capítulos de su segunda parte–, uno espera que sean muchos más.

Será una lástima –ocasionada también por lo poco que circulan en el exterior los análisis de este

tipo publicados en América Latina– que los lectores más indicados no acudan a este libro, porque realmente sus desafíos y la visión actual de su autor valen la pena. Pienso en particular en los alumnos e instructores de filología y de periodismo y en los falsos deslumbramientos que se ahorrarían, en los callejones sin salida que evitarían al leer la contundente y reveladora entrevista que le hace Marcelo Báez Meza al crítico y los ensayos revisados y actualizados por Corral.

Su lectura quizá le abra los ojos a algún ingenuo investigador o principiante ya convertido a los últimos gritos críticos o teóricos, pero sobre todo molestará a quien se reconozca en el viejo artificio de embaucar: “No hay necesidad de emplear dialectos ridículamente extravagantes y repelentes para demostrar independencia y originalidad – escribe Corral haciendo suyas estas palabras de E. Saíd: “El humanismo debe ser una forma de

divulgación, no de ocultamiento o iluminación religiosa [...] algunas formas de expresión académica [...] se han convertido en antidemocráticas y aún antiintelectuales” (350). La crítica de Corral es aún más severa, porque es consciente de que el uso de esta jerigonza, hecha de “wikivocablos y neologismos” (41), con frecuencia responde a la imitación servil del maestro del momento, en un afán de parecer más sofisticado y, peor aún, “para tapar el hecho de que no [se] tiene nada que decir” (158). Esta docta barbarie es tal vez el síntoma más evidente de un problema más profundo, planteado en la cita de Saíd, y que atraviesa de un extremo a otro el trabajo de Corral: “el problema de la ética en la crítica” (327).

Esa contrariedad es especialmente notoria en la crítica académica, y bien sabemos que afecta también a la docencia. El modelo universitario, que Corral critica rigurosamente en base a haber sido parte de él, ha burocratizado el pensamiento y ha promovido a los acólitos que repiten (y mal) la lección, imponiéndola a su vez a sus alumnos. Estos críticos deconstruccionistas, postcolonialistas y postmodernos, autoproclamados “progresistas porque se preocupan de su propio progreso” (26), han abusado de, entre otros, los conceptos de raza, género y clase. Ese tipo de crítica

predica un evangelio tautológico que impide cualquier discrepancia y, por tanto, la posibilidad de diálogo con otras perspectivas.

Contra este sectarismo se alza la voz de Corral que entiende muy bien el compromiso del intelectual, como le confirma a Báez Meza en diferentes ocasiones refiriéndose a su trabajo anterior, principalmente a la seminal *Theory's Empire* (2005), que compiló con la comparatista y brasileñista Daphne Patai. Con ese trasfondo sabe que hay dos modos de investigar y de ejercer la crítica: con sangre fría y con sangre caliente. Con sangre fría, no deja que gobiernen sus lecturas, sino que manda sobre ellas. Con sangre caliente, tiene el valor de expresarse sin disimulos.

En ese contexto la crítica latinoamericanista, producida en ciertos sectores de Hispanoamérica o en España, sigue dependiendo de lo producido en Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia. Sin desgarros patrióticos, lo peor de esta dependencia en el momento de mayor globalización no tiene que ver con la procedencia de las ideas, sino con su aceptación acrítica. Este saber que flota en la superficie del cerebro parece revelar un complejo de inferioridad. Corral se amotina contra este complejo y denuncia los excesos en que han incurrido los sectores radicales de la crítica feminista, los estudios culturales y otras escuelas ligadas a la teoría crítica.

Condición crítica, en realidad publicado en 2015, está estructurado en dos partes: la extensa “Conversaciones con Marcelo Báez Meza” y “Crítica revisada”. Las “Conversaciones...” (impagable la sensata y nada complaciente labor del entrevistador), centradas en la crítica ecuatoriana y latinoamericanista, son toda una declaración de los principios que mueven la labor de Corral. La conciencia de que la principal obligación del crítico es informar al lector y no adoctrinarlo o lucirse ante él, la convicción de que el análisis predominantemente textual de una *filología renovada* es el método más adecuado de la crítica y que esta es diálogo no solo con la obra literaria, sino también con otros críticos son algunos de estos principios.

La segunda parte, “Crítica revisada” está integrada por cinco artículos revisionistas que examinan posiciones de la crítica ante asuntos concretos. En el primero, “Hablar de un esposo siempre es difícil: condición crítica del testimonio femenino”, Corral analiza los escritos de, entre otras, las esposas o compañeras de Leopoldo Marechal, Pablo Neruda y José Donoso, a la vez que los límites y los excesos de la crítica feminista más radical. El dogmatismo de lo políticamente correcto ha alcanzado tal nivel que se hace difícil comentar las manifestaciones y las interpretaciones de género:

“(…) en estos días comprobar o simplemente postular que una escritura femenina es pésima, o desnudar a las emperatrices críticas, sobre todo a las extranjeras, es ir contra la corriente interpretativa aceptada y biempensante” (173).

A la denuncia de esta censura o autocensura, Corral añade los límites conceptuales y estéticos de parte de la crítica de género actual, que se desentiende de autoras que sufrieron como las de los testimonios centroamericanos y sudamericanos de los años ochenta, pero tuvieron otras preocupaciones diferentes a las del cuerpo, el silencio o la subjetividad o, simplemente, concepciones distintas de estas.

El segundo artículo, “¿Qué queda del sesentayochismo?”, es una arriesgada y ambiciosa reflexión sobre la representación de la política en la obra de los narradores latinoamericanos nacidos en los años 50 y 60, a los que compara con los autores del *boom* y los del postboom. La política, lo ideológico, en un sentido más amplio, es siempre un asunto delicado y evanescente cuando se habla de literatura. Es difícil hacer una valoración de una obra concreta; mucho más de la producción de un grupo generacional, y parece que este artículo es parte de los intereses en curso del crítico.

Probablemente Corral tenga razón cuando señala que en los autores del *boom* (ya no tengo tan claro si en sus obras), la política

tuvo un papel más importante que en los más jóvenes a quienes se dedica. La ilusión –también el rechazo– que generó la revolución cubana influyó de manera decisiva en ello. Pero resulta insatisfactoria su explicación cuando afirma que los nuevos autores se despegan de lo político “porque esos argumentos suelen ser cíclicos” (232).

Tampoco comparto su juicio de que Bellatin sea “el más apolítico” de los nuevos (241), a pesar de que el mismo Corral subraya que en algunas de sus novelas “la falta de poder del individuo en sociedades totalitarias es el meollo” del comportamiento de los personajes (243). Como tampoco acabo de entender su apolítico (en realidad, político) desiderátum de campana neumática con el que cierra el artículo: “[...] que la literatura debe seguir en la zona que más le conviene: la del recogimiento, la de las islas donde uno puede vivir sin tener que responder a los contratiempos de los que tergiversan la ‘realidad’, esa cárcel espesa de poliquetería” (250)

Al margen de las discrepancias puntuales, propias del diálogo crítico ético que desea, el artículo inaugura una línea de reflexión que obliga a repensar las continuidades y rupturas entre bomistas, postbomistas y novísimos de este siglo y exige matizar opiniones y juicios apresuradamente establecidos hasta fechas recientes. Precisamente el

siguiente artículo, “¿Qué tipo de boom tenemos o quiere la crítica a más de medio siglo?”, se embarca en este proyecto.

Partiendo de la lectura de tres colecciones publicadas en el 2004 –*Palabra de América, La llegada de los bárbaros y Los escritores y la creación en Hispanoamérica*–, Corral emprende una cuidadosa revisión del terreno mítico del boom que pone en cuestión su imagen oficial y dorada. El crítico se hace eco de la lúcida reflexión de Blas Matamoro: “Pero que la academia se ocupe de estos asuntos no quiere decir que exista realmente” (276). Se entiende así esa ambigua dualidad del título del trabajo. Cuestionado el boom como “sistema”, como corriente, por utilizar el sugerente término de Pedro Henríquez Ureña, Corral subraya la ignorada y “fundamental continuidad de valores entre bomistas y los que les siguen (...) Los nuevos nadaban en sus aguas” (272); como los boomistas hicieron también en las corrientes de los precursores que publicaron en las postrimerías de las vanguardias.

Creo que es muy sugestivo este rechazo de las parcelaciones estrechas que distorsionan el proceso de la literatura y dificultan la comprensión de los momentos históricos de ese proceso. En este sentido, me parece destacable la vinculación que establece el crítico ecuatoriano de los autores del *boom*

con la cultura popular (vínculo reservado insistentemente por la crítica al llamado postboom) y su determinación de romper con la cultura de la postguerra.

El cuarto artículo de la segunda parte, “Bolaño, la crítica y la ética del disgusto, y los expertos”, probablemente es el que mejor representa el modo más reciente de concebir y practicar la crítica por parte de Corral. Aprovechando la figura de Amalfitano, ese profesor que entra y sale de las obras de Bolaño, Corral no solo reflexiona sobre la obra del narrador chileno que tan bien conoce. Las opiniones del personaje sobre la crítica—que en buena medida coinciden con las de su autor—le dan pie para cuestionar los excesos y las limitaciones de la crítica bolañista, coincidentes con los excesos y limitaciones de la actual crítica literaria, y especialmente con la practicada en el universo anglófono. En varios sentidos, el crítico está haciendo una autocrítica, consecuente con la ética que exige en los otros artículos.

La sensatez y la valentía para opinar contra la dictadura de la corrección política entendida ampliamente que, dicho sea de paso reclamaba Bolaño equitativamente, es la misma que reivindica Corral. Haciéndose eco de varias ideas de Gadamer, el crítico se rebela y documenta contra la teoría y la crítica tuertas, empeñadas

solo en percibir lo diferente, lo heterogéneo, desentendiéndose de lo verdaderamente común y vinculante, condición a la que nunca quiso contribuir el chileno con su literatura.

La imposición absoluta (y paradójica) del relativismo se convierte en coartada de gurús y embaucadores para pontificar y establecer dogmas contra los que resulta difícil alzar democráticamente la voz; aunque sea para equivocarse. Es “el problema de la ética en la crítica” (327), una crítica que no duda en centrar su quehacer en el duelo postdictatorial, el dolor, la memoria y males análogos; asuntos tan necesarios y dignos como útiles para elaborar una heroica y complaciente autoimagen. Ante esas preferencias críticas predominantemente anglófonas que no dialogan con la crítica escrita en español, el libro se cierra con un trabajo sobre la actual crítica latinoamericanista en España.

Se trata de una cala, tan fiable como pueda llegar a serlo una prospección. El artículo es una detallada reseña (traducida por Báez del original inglés) de tres volúmenes colectivos publicados en España: *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010) y *Literatura más*

allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI (2011). Para Corral, no son muy diferentes de otros trabajos publicados en inglés, porque los tres libros comparten algunos principios –identidades híbridas, posnacionalismos, globalización y otras voces tan repetidas– que se utilizan como si fuesen permutables, sin que un orden establezca jerarquías y ahorrre confusiones.

Con la franqueza que reclama y practica, Corral no escatima reproches –“replica de interpretaciones estadounidenses lastimeras–, –“estudio innecesariamente verborreico”, “improvisadas y banales son conclusiones como...”– ni elogios: “la gran mayoría de estos artículos constituye una contribución sólida y novedosa a la cada vez más compleja narrativa latinoamericana y su muy dispersa crítica” (379). Su conclusión: “En el Viejo y el Nuevo Mundo son cada vez más raros los latinoamericanistas que se esfuerzan por ser pluralistas en la documentación o por mostrar disposición para expresar visiones que cuestionan a las ortodoxias reinantes” (379). Y sí, seguramente, tiene razón.

Francisco José López Alfonso
Universitat de València

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ
Personal e intransferible,
Quito, Libresa, 2017, 2da.
ed., 83 pp.

También para el lector cada libro es siempre una cuestión personal! Y algo intransferible solo hasta antes de leerlo. Después de iniciada la lectura, es hartito sabido, el libro deja de ser del autor para pertenecer a quien lo lee. Complacido de hacer mío el manuscrito de *Personal e intransferible*, ahora me ocupo de ordenar estas notas breves de lectura.

Lo inicial fue advertir que Jorge Dávila Vázquez juega con el sentido de ambos vocablos cuando titula este tomo de versos que son, en su vasto conjunto, un credo estético y existencial!

Lo personal aquí es más que una apuesta por lo íntimo de la confesión abierta, pues poco de privado mantiene su palabra, ni nada permanece cerrado después del canto; de tal suerte que lo intransferible es lo relativo a una verdad a medias que apertura el sentido de la renuncia a modo de don humano, recordándonos con ello el valor del poema como entrega o merced.

También una pulsión de diálogo total apertura el camino del libro. El primer poema propone una noción de la escritura afín de un religar de sí mismo, la común-uniión de los demás seres humanos consigo y el universo

mundo.

Certidumbre y creencia, por tanto, hacen que la materia verbal sea, además, algo superior que un límite alcanzado o un recurso de comunicación, de mera expresión directa, por lo cual restalla “el fuego de lo escrito”, y refugle en la mirada “la llama del poema”.

Por este asunto a Jorge le preocupa la naturaleza de la creación, sean poema y poeta, lenguaje y escritura. Esa particular inquietud de la conciencia artística moderna adquiere en su voz una forma distinta de la confesión estéril o el gesto reflexivo de la impotencia, a veces dubitativo, en otros casos confinado a lo meta literario y autorreferencial del poema. Aunque Jorge tampoco prescinde de la tensión, la crisis y el conflicto de la escritura, el lenguaje y la comunicación para conquistar una victoria dentro de la derrota que puede suponer el decir de lo no dicho.

Lo ontológico del texto, condición que en otros notables autores antes ha configurado el sentido propio de la vida humana, se traduce en una afirmación de ese lenguaje, esa comunicación e incluso ese silencio, o la escritura en general con la cual se yergue la certeza misma de cantar, pese a todo. No estamos, por tanto, ante una indagación liviana o una queja común y pasajera, como sí ante una exclamación jubilosa de la naturaleza del ser y la acción poética en tiempos de penuria. Y esta evocación

de Holderlin permite indicar que el misterio es lo palpado, lo insondable encuentra la expresión justa y precisa en el momento aciago que lleva a preguntar también hoy día ¿para qué poetas y cuál es el sentido de su canto?, ahora que cantar al optimismo pareciera soslayar el estado elegíaco de solo celebrar la resignación y no la esperanza de vivir, aunque la existencia no pueda ser distinta ni menos ajena al dolor.

En este libro nada parece escapar de esa vocación por nombrar todo, incluido, el silencio. Quizá esto responda a que la poesía sea un decir de “carne y hueso” y la voz un cuerpo orgánico, donde su madera es lo humano, aquello de lo cual estamos hechos, para no olvidar a Shakespeare; en fin, lo tallado en ella son huellas que deja la vida misma a su paso.

Su celebración, la conquista de lo comunicado, sea emoción o pensamiento, no excluye lo contrario de tamaña plenitud como es el vacío, lo que el poeta de este libro colma con solo nombrarlo. La sutura de la herida la da el verbo. La dificultad de su concreción expresiva no es el problema a resolver por cuanto su búsqueda acaso será aquello que tensa las fuerzas de ese no saber decir lo que sin embargo se dice bien.

El motivo anterior se desplaza solo para ubicar al poeta como eje de gravedad. Un hombre corriente, sin rasgos extraordinarios es quien vive aquí. Y nos preguntamos, gracias a Jorge Dávila Vázquez, por el propósito

que tiene recordarlo.

Felipe García Quintero
Universidad del Cauca, Colombia

CALVERT CASEY,
El regreso y otros
relatos,
Buenos Aires, Final
Abierto, 2016, 238 p.

Pocos escritores llevan impreso en su nombre las contradicciones de una identidad desplazada. Calvert Casey (Baltimore 1924- Roma 1969) acentúa como ninguno su excentricidad biográfica en una escritura que no es menos polifónica. La dualidad de su origen cubano-americano se reproduce en las geografías que lo atraviesan: por un lado, la herencia paterna manifiesta en el inglés, lengua que elige para escribir sus primeros relatos que publica en New York y que usa en su trabajo como traductor en Naciones Unidas; por otro, la línea materna que lo inscribe en La Habana, en el entorno mágico de una isla que se le resiste pero a la cual siempre regresa.

Como el protagonista de su relato “El regreso”, Casey también vuelve a Cuba dispuesto a recuperar la tierra de la nostalgia que acompañó sus años de juventud y a ocupar un lugar significativo dentro de la cultura como parte integrante de esa gran nación auspiciada por el discurso revolucionario. Allí trabajó de quincallero, vendiendo baratijas, hasta que

encontró un lugar de pertenencia en *Lunes de revolución* junto a Virgilio Piñera y más tarde en *Casa de las Américas* junto a Antón Arrufat. Su labor como crítico y su aporte a la cultura revolucionaria es también singular. Cabrera Infante recuerda que Casey salvó muchas veces el prestigio de *Lunes* con sus traducciones de autores norteamericanos y con agudas notas en las que introducía los avances de las vanguardias, las rupturas de grandes escritores como Kafka, Miller o D. H. Lawrence y abordaba temas nacionales controvertidos como la construcción del héroe y el suicidio de Martí.

En sus ficciones, la exploración de la identidad, la inquietud por la muerte, las tradiciones míticas de la isla (que incluyen el espiritismo y la veneración de las costumbres) se plasman en una escritura sobria, despojada y contundente. Con ella, Casey se anima a casi todo, a desorientar las tradiciones sexuales, a desenterrar a los muertos, a denunciar las contradicciones de la revolución y a cambiar otra vez de lengua para sumergirse finalmente en el cuerpo de su amante. Parte de una “vanguardia peregrina” que, en términos de Rafael Rojas, define la encrucijada política de la literatura cubana del exilio, Casey vuelve a la lengua inglesa y a Roma donde se quita la vida antes de dar a conocer las primeras páginas de una

novela extremadamente excéntrica, *Piazza Morgana* (1969)

En el prólogo a esta edición de *El regreso y otros relatos* (2016) Antón Arrufat define el estilo de Casey como “punzante, opresivo y sutil” y acertadamente analiza el sentido de *El regreso* como un intento de “conjurar el destierro”. Partiendo de ese cuento en el que “los actos fallidos” del inconsciente revelan una realidad compleja y contradictoria, señala el germen del tema que unifica el libro: la relación entre la vida y la muerte, entre la acción de un sujeto que quiere incidir sobre la realidad y se esfuerza por integrarse a una comunidad que le abre sus puertas auspiciosamente y una muerte absurda que lo atrapa por error en los calores del trópico. Pero la muerte no es, en el libro, únicamente violencia o persecución. También es el mundo de los espíritus convocados a la reunión familiar de “Los visitantes”, los miles de muertos que se pudren en las masacres históricas de “En San Isidro”, los encuentros edípicos en el cementerio de “En el potosí”, o las figuras de la memoria que habitan las capas de un café popular en “Mi tía Leocadia, el amor y el Paleolítico inferior”. Es también la pequeña muerte vinculada a la sexualidad que asoma como espacio de simulación en “El paseo”, la historia de iniciación de un adolescente habanero que

descubre, no sin sorpresas, la fuerza de las apariencias y de las tradiciones o la persistencia de un amor en la intemperie de un parque de diversiones en “El amorcito”.

En esta nueva edición argentina de sus cuentos, Final Abierto presenta su libro *El regreso* publicado originalmente por Ediciones R en 1963, con otros relatos que acompañaron la edición italiana y española de 1966 y 1967 y la edición de su nouvelle *Notas de un simulador* (1969). El trabajo editorial es impecable porque se recuperan los grabados originales de Antonia Eiriz que ilustraban la edición original y se incorporan dos capítulos ausentes en el cuento “La ejecución”. Las dos partes recuperadas fueron originalmente publicadas en la revista *Unión* (1964) y proponen dos nuevos sentidos para la interpretación del relato. Por un lado, lo reinscriben en el orden de una sexualidad liberada de las ataduras convencionales a través de la relectura de “El cantar de los cantares”, por otro, instalan una crítica política que anticipa la resistencia al viraje de una revolución que altera sus principios después del caso Padilla.

Además de esta restitución que ilumina lecturas, la edición incluye un estudio preliminar de Yamila Medina Ríos que ubica la estética de Casey en la intersección de tres factores fundamentales: la intención de ruptura, la entrega al

deseo y el instinto de muerte que se desvía del trascendentalismo cristiano para enrolarse en la eternidad de la escritura. Así Casey aparece descrito entre “el ansia de trascender los moldes de todo lo estatuido [...] y la perenne tensión entre la pulsión de goce [...] y la pulsión destructiva [...] engarzada a una ambición de inmortalidad que apela con frecuencia a lo intertextual” (22).

Despojado del sentido de pertenencia Casey pudo experimentar, sin ataduras, las formas de la vanguardia que no cabían dentro de una Revolución. Sus relatos abundan en el deseo pero no desbordan en los cuerpos lamidos de Piñera sino que se vuelven orgánicos dentro de una escritura que cree todavía en la trascendencia. Por el camino de Kafka, prefiere la ingenuidad del extranjero que todo lo ve por primera vez y el desasosiego del exiliado que deambula entre las multitudes anonadado por esa cualidad de “saber estar” que a él se le escapa.

La hibridez es una marca que Casey adquiere no solo por naturaleza sino por una tradición cultural que atesora con voracidad. Ítalo Calvino lo destaca cuando se refiere a un “Baudelaire en el trópico” o como alguna vez lo definiera Severo Sarduy, “Gombrowicz a través de Piñera”. En ambas versiones,

Casey parece acontecer en el cruce de un modernismo que convoca los cuerpos del deseo de un modo singular. Con *El regreso y otros relatos* (2016) ese cruce parece haber encontrado un nuevo territorio.

Carina González
UNSAM –CONICET, Argentina

SANDRA ARAYA,
El lobo,
Quito, Campaña Nacional
por el Libro y la Lectura
Eugenio Espejo, 2016,
130 p.

Sandra Araya ha venido a situarse en la que podríamos llamar la “generación del 2010”. Un grupo de jóvenes escritoras y escritores ecuatorianos brillantes cuyos rasgos comunes los diferencian bien de las emblemáticas generaciones precedentes: la del Treinta, que hizo una literatura social con un sujeto claro: el Ecuador rural, feudal, con víctimas elocuentes (los campesinos indios y montubios y el naciente subproletariado urbano).

La generación del Setenta, que erigió la ciudad como personaje y escenario, el símbolo principal de un nuevo país urbano y capitalista. Y, para abreviar, luego de la nutrida narrativa comprendida entre los ochenta y comienzos del siglo XXI, de muy variada temática, este nuevo grupo de escritores muy jóvenes cuyos rasgos comunes, dicho también de modo muy sintético, muestran la clara preparación académica que les ha suministrado, de entrada, conocimiento y dominio de múltiples estrategias narrativas; escenarios internacionales, propios de la globalización actual,

y conflictos, en gran medida, intrafamiliares.

Sandra Araya, agrega, con *El Lobo*, a la literatura propicia al horror que practican sus colegas, una dimensión inexplorada: la inevitable ternura que despierta en el lector la desolación de la protagonista.

¿Quién es ella? Una niña hecha de enigmas, preguntas y soledades, que embruja al lector desde las primeras páginas. Perfecto el personaje. Mueve a la ternura, repetimos, a la compasión acaso. Una madre distante. Un padre (que no es su padre), más solicitado que presente. Otro padre (que sí es su padre), apenas una mención fugitiva. El resto es el mundo indiferente, a veces áspero y siniestro. Luego la niña que se convierte en mujer sin que sus temores la abandonen nunca. Y el gran tema de la novela, el miedo como condena, sí, pero también, asombrémonos, como deseo.

Maravilla de novela. Musical. Gran tempo. Largas síncopas. Grandes momentos. El recurso narrativo de la “retención de datos” manejado poéticamente. El Miedo, Con mayúscula, atraviesa las páginas de la novela como un leitmotiv enigmático y, curiosamente, protector. Vale explicarnos. Es una presencia que irrumpe, en los momentos de peligro, no para perseguir o atacar a la protagonista, como suele suceder

en los relatos fáciles, sino para ampararla y salvarla de las reales o soñadas amenazas del mundo. Es un ángel de la guardia. Pero un ángel salvaje. Un monstruo secreto en retaguardia, un ente invisible, inasible y constante. Da para largas interpretaciones sicoanalíticas. No son necesarias. Porque el relato nunca renuncia a su materia poética. Como toda gran literatura. En ese campo debemos juzgarlo y decir, sin equivocación posible, que la joven autora ha logrado entregarnos una novela delicada y profunda. Unas páginas que no desmerecen de las mejores del Henry James de *Otra vuelta de tuerca*.

Abdón Ubidia

ANTONIO DI BENEDETTO,
El silenciero,
Buenos Aires, Adriana
Hidalgo editora, 2016,
6ta. ed.

Uno de los descubrimientos intelectuales más gratos que me han ocurrido a mis sesenta y dos mayos es la narrativa del escritor argentino Antonio Di Benedetto (Mendoza 1922-Buenos Aires 1986). Lo descubrí gracias a la película de su compatriota Lucrecia Martel, *Zama*, basada en la novela del mismo nombre, cuyo autor es Di Benedetto. La película me llevó a la novela y la novela a otros libros de este formidable autor, un tanto opacado por los monstruos de la literatura argentina: Borges, Cortázar, Arlt, Piglia, entre otros. Así es como llegué a *El Silenciero* (la primera edición apareció en 1964), libro con el cual me he identificado de manera sorprendente, hasta preocupante, diría. Llegó un momento que parecía que no lo estaba leyendo sino escribiendo. Que los ruidos que escuchaba el personaje eran los ruidos que yo escuchaba. Que esos ruidos me estaban volviendo loco (o esquizofrénico, para utilizar una palabra más elegante y más científica).

Y es que, a medida que nos vamos haciendo viejos, los ruidos –al menos ese es mi caso– nos

perturban y nos alteran. Buscamos el silencio como un tesoro, como un refugio. *El silenciero o el Hacedor de silencios*, como lo llama el también novelista argentino Juan José Saer, es en la novela de Di Benedetto un escritor (nunca se menciona su nombre) que acaba de casarse, que vive con su mujer, su niño recién nacido y su madre en un pequeño departamento de una ciudad que, a todas luces, es una que se extiende en una de las dos orillas del Río de la Plata (aunque Di Benedetto pone una aclaración al comienzo del libro que dice: “De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía – el año 50 y su después resultan admisibles–”. Es un escritor, el personaje de Di Benedetto, con una obra que no arranca; que tiene un solo amigo: *Besarión*, extraño ser que siempre está escabulléndose, viajando por ciudades europeas que nunca se sabe si son inventadas o son verdaderas coartadas para no estar; que necesita, como he dicho, del silencio para trabajar (Proust, recordemos, hizo acolchar su habitación para no tener ningún ruido perturbador y así escribió su monumental *En busca del tiempo perdido*), y que, para su desgracia, siempre hablo del escritor de la novela, vive junto a una mecánica automotriz (una verdadera deshuesadera) que le perturba día y noche con sus ruidos espeluznantes.

El pobre ser atormentado se cambia de domicilio y siempre se encuentra con lugares llenos de ruidos atroces. Trata de autodestruirse, de dañarse los oídos para volverse sordo, pero antes lucha, lucha denodadamente, porque los municipios (siempre los inefables municipios) adopten resoluciones contra el ruido sin resultados positivos. Por último le terminan incriminando por la muerte de su amigo *Besarión* y va con sus huesos a parar en una inmunda cárcel (cómo no, llena de ruidos).

Novela fascinante, como he dicho, de apenas 180 páginas, a la que algunos críticos consideran parte de una trilogía novelística, integrada por la ya mencionada *Zama* y *Los suicidas*. Acaba precisamente de aparecer una edición novísima en Argentina donde están las tres novelas en un solo volumen, al que titulan *Trilogía del extrañamiento*. Juan José Saer, en el prólogo a la edición de El silencio que cayó en mis manos, considera esta trilogía como “uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo”, y no exagera. Las novelas de Di Benedetto han perdurado en el tiempo, se han convertido en clásicos de la narrativa latinoamericana. Al contrario de muchas obras de autores (también argentinos y de otros lares) que parecían llamadas a perdurar (por el bombo que les dieron) y que ahora nadie las lee ni las busca.

En su afán por suprimir los ruidos, el escritor de la novela investiga en la historia las luchas contra el ruido y lamentablemente todas son batallas perdidas. Por ejemplo reproduce un cuento fenicio anterior a la era cristiana que dice así: “Un poeta vive en la casa de un herrero y la de un calderero/Martirizado por los ruidos, les da dinero a los dos para que se muden/Ellos aceptan y cumplen: el calderero se muda a la casa del herrero y el herrero se instala en la casa del calderero”. O para reforzar su lucha busca ampararse en pensamientos filosóficos y encuentra este de Schopenhauer: “Igual que un diamante, una vez cortado en pedazos, no tiene más valor que tantos más pequeños, o igual que un ejército, si es dispersado, es decir, disuelto en pequeños grupos, no puede ya cumplir nada, así también un gran espíritu no puede realizar más que uno más pequeño, una vez que es interrumpido o molestado, distraído o desorientado; puesto que su superioridad es condicionada por su capacidad de concentrar todas sus fuerzas en un solo punto y objeto, como un espejo cóncavo todos sus rayos; y eso se lo impide la interrupción ruidosa”.

Libro, este de Di Benedetto, que es un alegato contra el ruido que mata la creación o una inmensa broma de este gran autor argentino sobre las impaciencias y dolores de los atormentados escritores.

Galo Galarza
Montevideo, marzo 2018.

JAVIER VÁSCONEZ,
Hoteles del silencio,
Valencia, Pre-textos,
2016, 336 p.

Una vieja película alemana de Fritz Lang, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) tiene como tema un asesino serial de niños que finalmente es aprehendido y juzgado por el mismo mundo del hampa al que pertenece. El filme, claro está, va poco a poco centrándonos en la figura del asesino, pero su mayor particularidad es la atmósfera que crea figurando las calles oscuras de la ciudad, los recovecos donde la gente deambula y bebe, las habitaciones de las casas o departamentos donde se respira el miedo y la espera, además de los llantos y las risas de los niños o niñas que podrían ser las futuras víctimas.

Una atmósfera semejante es la que está presente en la novela de Javier Vásconez, *Hoteles del silencio*. Su escenario es Quito, oscura, lluviosa y fría. La ciudad se pinta como un emplazamiento en el que los personajes deambulan, buscan refugio o tratan de hallar calor humano. Este ambiente busca que el lector se haga la representación del enrarecimiento, con una atmósfera que de pronto es asfixiante.

Tal escenario y atmósfera permiten

el desarrollo de dos ejes que se dan en la trama en forma paralela y que la complejizan.

El primer eje es el de una relación entre el propietario de una papelería con una mujer que retorna al país luego de una vida en Madrid. Se trata, en principio, de una relación de amistad donde él la acoge y la acompaña en su proceso de embarazo, relación que luego se va haciendo más comprometedor en sentido que él empieza a amarla y a convivir con ella, pese a que el objetivo de la mujer es hallar al padre del niño que está en su vientre, alguien quien la habría abandonado, un ser cuyo perfil es el de un desalmado.

Tal primer eje permite conocer la psicología de ambos personajes: Jorge Villamar y Loreta, el uno cada vez más inquieto e interesado por la vida de Loreta en Europa y, sobre todo, su relación anterior con Tito, el padre del aún no nacido. Por su parte, Loreta, misteriosa, frágil, con recuerdos encontrados sobre su estancia en Madrid, quien cada vez más va reafirmando su feminidad alrededor del embarazo y su libertad frente a una relación que, en cierto sentido se presiente morbosa.

El problema de dicha relación, en efecto, es morbosa en la medida que Villamar, alguien más viejo, cela y pretende una vida de pareja con Loreta que es más joven, con otros intereses, cuya voluntad no

es del compromiso cierto y ansiado con horizonte a una relación estable y duradera. Gravita, en este contexto, la idea de la casa y del hogar. Porque en realidad, aunque la novela esté narrando una relación de pareja que, además, se muestra desequilibrada, la representación de una casa antigua o un departamento desvencijado crean la sensación de que en realidad a Vásconez le motiva más la idea del espacio, de los lugares de convivencia, de socialidad e incluso los de soledad.

Una presunción es la casa como lugar-abrigo en el que Villamar encierra a Loreta. Si el exterior, la ciudad se muestra fría y oscura, la casa pareciera ser un sitio-refugio en el que, además, está una madre en cuyo seno está un niño o niña por nacer. En cierto sentido, la novela quiere dibujar, con esta imagen, la idea de una casa familiar para quienes han quedado en soledad, que buscan el refugio sin que necesariamente sea la propia familia, como construcción social, el lugar seguro. En tanto desde esa zona se evoca a Madrid y la vida de Loreta, el propio Villamar hace que converjan allá, los recuerdos, las fotos, el padre antes figura clave de su vida y hoy alguien que se ha perdido en su propia desgracia, etc. La casa es como una patria deseada, que además debe ser llenada por el espíritu de alguien que viene. La casa vendría a ser un lugar de encuentro

y, al mismo tiempo, de deseo: de encuentro de los migrantes (Loreta y el desconocido padre del futuro niño) y de los solitarios que pronto salen de su cotidianidad (el propio Villamar y su papelería). Nótese que ambos personajes se conocen en la papelería y, convengamos que Villamar, en la papelería, es la metáfora de un personaje con un rol, con un papel socialmente construido, el de un hombre de clase media, banal, ordinario, que cumple con todo lo que la vida y la sociedad pide; en tanto, a Loreta, vamos conociéndola poco a poco desde el propio misterio que implica su vida y su relación pasada. Dígase, en tal sentido, que el mismo nombre de Loreta sugiere el de un lugar (en sentido popular) ligado a los laureles, imagen, esta última por lo demás asociada a lo inmortal. Pues bien, la casa como abrigo, como refugio se completa con estas señalizaciones, en la representación de un lugar donde se quisiera rearticular la familia, los lazos de una relación donde todos, extraños, al mismo tiempo son semejantes porque buscan inmortalizarse en la misma relación, por paradójica que sea. Por lo tanto, tal presunción de la casa en la novela, ¿acaso no pone en evidencia la idea de una patria ecuatoriana, fragmentada, semidisuelta, posmoderna, donde sus herederos se envisten del papel, del rol, de quienes desean una

familia, a sabiendas que tal deseo no implica un compromiso? Las propias familias de los personajes semejan como informes, quebrantadas en su propia existencia.

El tema de la casa o de la patria posmigracional en la novela pronto halla su contraparte con la figura del hotel (de los hoteles). Desde ya el propio título de la obra lo enuncia de modo problemático: son los *Hoteles del silencio*. Los hoteles se refieren a los lugares de paso o vivienda temporal que, prácticamente, le tocó vivir a Loreta y, ya en Quito, el Hotel Mercurio al que irá a parar Villamar, cuando Loreta le saca de su propia casa y, luego, cuando ambos se quedan sin la casa, ya que esta estará en venta. Sabemos que el significado de hotel es también refugio o morada, casi en el mismo caso de casa. Pero si consideramos el hecho que casa implica un lugar seguro, un lugar antropológico, donde se desarrollaría una vida, en oposición a los no lugares, transitorios, si tomamos en cuenta a Marc Augé y su libro *Los no lugares: espacios del anonimato, antropología sobre modernidad* (1996), no lugares donde no se podría erigir la identidad, como es el caso de los hoteles, es claro que Vásconez de pronto nos hace renunciar a la idea de una patria estable (y, como tal, a una familia real). Y he aquí que se establece otra paradoja: pues una tierra de hoteles, de pronto se

presenta como la figura concreta de un mundo sin identidad en el que los personajes tratan al menos de lograr cierta identidad.

En este marco surge el segundo eje de la novela: la ciudad está assolada por una ola de crímenes; se trata de desapariciones y asesinatos de infantes a quienes se les quitan los ojos (por no decir otras partes, como alusión a los crímenes ligados al tráfico de órganos).

La ciudad lluviosa y ófrica está vaciada de lo que le anima, posiblemente la alegría y la inocencia infantil. La novela hace percibir una sensación de vacío y de no vida en esta ciudad. ¿Se puede pensar en un contexto real de desapariciones de niños y adolescentes en Ecuador, cuestión que casi siempre puebla las noticias e impregna el imaginario de la sociedad? Habría que decir que este asunto no es el tema fundamental de la novela. Más bien, dicho tema contribuye a que exista un contexto, un imaginario, que permite profundizar la representación de una ciudad que poco a poco se ha vuelto peligrosa, enrarecida, asfixiante por ese aire de inseguridad reinante. No es el Quito festivo, luminoso de las crónicas periodísticas, sino el de un Quito de seres mimetizados, cual animales al acecho de comida o de refugio, de un Quito de seres de bajo mundo (incluso, la aparición de Gregorio Samsa, un homenaje a Franz Kafka, además mostrándose

este como un criminal) que amenazan la vida misma de quienes aún se han quedado entre las casas que parecen sin vida. El ambiente de peligrosidad, si bien se cuenta o se descubre a partir de noticias y de las conversaciones, toca a la familia rota de Villamar: su padre es asesinado, aunque su muerte no tiene nada que ver con la de los niños violentados.

Lo que contrapone al primer eje, el de la relación entre un hombre que busca al menos los rastros de una familia y una mujer que espera un hijo de alguien que la ha rechazado, es la muerte terrible de los niños. El segundo eje, así, toca la orfandad en sentido que las almas primarias que deberían poblar la ciudad pronto son muertas, son separadas de la vida misma de la ciudad. A estos niños se les priva de la vida, de sus familias, con lo que se reafirma la idea del aislamiento, de la separación: se trata de una patria que se queda sin sus hijos o, si se quiere, de hogares que se ahuecan de todo lo que puede significar su existencia. Es la muerte de niños que, en la línea de la crónica roja, supone la anulación de todo horizonte de esperanza mediante la violencia ciudadana, pero si la entendemos en clave metafórica, es el sacrificio que hace una sociedad de sus propias generaciones para que ya no respiren ese aire viciado, por lo tanto, una especie de autoamputación de

todo el cuerpo social; con ello, Vásconez se decanta por la veta apocalíptica. De este modo, su novela estaría preanunciando un ciudad, una patria que se quiebra y se detiene, que no tiene más futuro, que prefiere consumirse entre las propias cenizas de un gran incendio que implicó ya sea la emigración, la ruptura de los lazos de familiaridad entre los habitantes, posiblemente un mundo político vaciado de sentido y, sobre todo, la muerte que se ha ido apoderando sin más de la vida de las personas, en forma de asesinatos, sacrificios, “violentamientos”, es decir, la incertidumbre e inseguridad ciudadana.

La tensión entre un niño que viene (lo que llamo “presentificación de futuro”) y los niños asesinados (que se puede denominar como “bloqueo de futuro”) es, quizá, el rasgo más fuerte en *Los hoteles del silencio*. Krishan Kumar, en su ensayo, “El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad” (que forma parte del libro compilado por Malcolm Bull, *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, 1998), precisamente sugiere eso que indicamos como presentificación del futuro, que quiere decir que el tiempo mismo se ha acortado y el futuro ha comenzado inmediatamente, ya no augura un tiempo utópico, de esperanza, sino más bien de bloqueo, hecho, que en el caso

de la novela se confirma con el asesinato de niños a quienes, por lo demás, se les quita los ojos, como si se sugiriese que son sacrificios de guerreros (piénsese en los mitos clásicos griegos) que curiosamente nunca lograron luchar/vivir, y a quienes, en lugar de poner en sus ojos las monedas que les permitan traspasar hacia el Hades, se les impone desgastadas tapacoronas de botellas de Coca-Cola, cosa paradójica que implica el cierre de horizonte por el consumismo.

Tal tensión, implica una imagen desesperanzada, más aún cuando es en los hoteles, otros lugares de refugio, otros lugares donde no puede existir identidad, el abrigo no se asocia propiamente con el calor humano o el ardor de la pasión hacia la vida (si pensamos en esa relación amorosa casi sin amor de Villamar y Loreta), sino con un coro de voces terribles, espeluznantes, que resuenan silenciosamente entre las paredes de los pasillos y dormitorios. Lo dice el narrador, Villamar, en forma de inquietud y pregunta, cuando sabe que el causante de la ola de asesinatos de niños es aún incierto o parece ser una gigantesca empresa, la maquinaria del capitalismo, que consume los cuerpos de los niños como parte de un mercado oscuro y tenebroso. Los hoteles se le asemejan como nichos donde los habitantes de la sociedad entumecida, se muestran

inermes ante el desastre social. Y la pregunta es: “¿es en esos hoteles del silencio, dispuestos por la ciudad como cajas de resonancia, donde a veces se oye el llanto de los niños al amanecer?” (31). La asfíxia, por lo tanto, es más profunda entre paredes de casas, hoteles y hospitales. De ahí que Villamar esperará el niño nuevo que viene a ese mundo, afuera, solitario.

Las imágenes de la película de Lang citadas al inicio de este artículo, para quien escribe, son como ajustadas: a la final es una especie de impotencia ante el vacío de la vida. Se habló de un periodo posmigracional. En efecto, podemos decir que la novela sugiere una representación de una patria o una casa que ya no lo es; sugiere que la familia quebrada no puede rearticularse, por lo que solo el contacto, una vida en común sin compromiso parece ser un nuevo imperativo; sugiere que la sociedad ha perdido la inocencia y el espíritu de la utopía porque prefiere vivir el día a día, el presente; por lo menos no es el bloqueo total. Tras el apocalipsis, los personajes aún presienten que el grito del niño que nazca pueda trascender extrafronteras. En cierto sentido, Vásconez con su personaje Villamar se presenta como un nostálgico: su mirada de Quito se confronta con la de Madrid; su papelería se llama París, el último hotel se denomina Mercurio, etc.; es decir, parecen ser

imágenes fronterizas o liminales del deseo. Madrid como patria ansiada, París como ciudad de ensueño; Mercurio como referencia al mercado. Solo estas imágenes confrontacionales implican que hay algo imposible en todas ellas: no se puede conciliar una patria con lo que se sueña, porque hoy, en la posmodernidad, no puede existir más sueño como futuro, como horizonte, porque ello no existe; la misma patria, como abrigo está amenazada por el creciente mercado, dígase, el tráfico de órganos y cuerpos.

Según lo señalado, *Hoteles del silencio*, pese a que su trama a ratos se fractura con autorreferencias del escritor o la intención de querer meterse con algo del género policial, propone inquietantes imágenes y preguntas. No las resuelve: todo queda en suspenso. No sabemos si finalmente nace el niño; no sabemos del padre real de este; no sabemos si la pareja logrará la felicidad; no sabemos del criminal. Como en la película de Lang, aunque el criminal es visible, este acusa a la sociedad, en la novela el narrador, como ejercicio autorreflexivo, cumple con el propósito del escritor con una especie de pregunta al lector sobre su inercia e inacción. En tal sentido, *Hoteles del silencio* es provocativa.

Iván Rodrigo Mendizábal
Universidad de Los Hemisferios, Quito

CARLOS VÁSCONEZ,
La vida exterior,
Buenos Aires, La Caída,
2016.

Jardines Lewis Carroll,
Arequipa, Caschuesos,
2017.

El escritor cuencano Carlos Vásconez ha publicado dos excelentes libros recientemente. *La Vida Exterior* es su cuarta novela y fue publicada por Editorial La Caída (Buenos Aires-Cuenca) en el 2016 mientras que *Jardines Lewis Carroll*, su sexta colección de relatos, fue publicada por Caschuesos Editores (Arequipa) en 2017. La primera adopta la forma de un diario escrito en el mes de marzo de algún año indeterminado. Propone una serie de episodios y reflexiones dispersas, rutinarias y a la vez exageradas. Inicia con el lanzamiento de un libro titulado *La noche en el papel* considerada, en principio, una obra de ingenio, por el propio autor y sus amigos cercanos. Los días venideros nos describen encuentros pasajeros con un editor, visitas a los padres, paseos y pensamientos recurrentes en torno a una mujer ideal, llamada Adriana. Todo esto nos lo va contando un carismático escritor que ha elegido el nombre Belmondo McGuffin como seudónimo, apuntando

hacia una noción *cool* y efectista de la masculinidad, tal como lo desarrolló en varias películas, a partir de los 60, el popular actor francés Jean Paul Belmondo; y, a la vez, a la artimaña narrativa por antonomasia, conceptualizada por Alfred Hitchcock. Sin embargo, de manera repentina, pero discreta, y muy convincente, hacia el final del diario, se produce un relevo misterioso; otro personaje se convierte en autor y es como si empezara una nueva novela dentro de la novela. Belmondo deja de ser Belmondo y la supuesta musa, Adriana, es eso, *supuesta*, una anti-musa, incluso. Vásconez, por lo tanto, además de producir un texto que reflexiona sobre sí mismo, cuenta con una saludable dosis de surrealismo; y es bajo ese hechizo que se puede entender de mejor manera el lenguaje rico con el que escribe este autor, una prosa fina que por momentos se apoya sobre lo mejor del modernismo literario de principios del Siglo XX.

Jardines Lewis Carroll, en cambio, reúne alrededor de veinte relatos cortos, producidos en los últimos cinco años. Algunos son microrrelatos. Otros, actuando casi a la inversa, proponen extenderse sin fin (uno en particular está compuesto por una sola oración que dura cuatro páginas). La mayoría sostienen un diálogo intenso con la noción de lo incompleto, es decir con el fracaso.

El mismo autor ha señalado en una entrevista: “El cuento cabe perfectamente en un microrrelato. La novela en un cuento o incluso en un microrrelato.” Hay cierta frustración implícita, por lo tanto, en la lectura de este libro pero el lector se zafa de ella con frecuencia, cada vez que aparece uno de varios momentos precisos: una frase, una imagen, un chiste que nos produce goce, miedo, pensamiento. No es casual que el título del libro se refiera al autor de la saga de *Alicia en el país de las maravillas* pero en su faceta menos conocida, como fotógrafo prolífico, creador de instantáneas, muchas de ellas mostrando a niñas y jóvenes con tintes eróticos que han levantado polémicas en torno al autor británico.

Vásconez no escribe su vida. Hay poquísimas referencias a Cuenca o el Ecuador, pocas referencias a lo que podría ser su día a día común y silvestre. Más bien, tanto en su novela como en sus relatos, es un creador de situaciones y de personajes que vienen de su gran imaginación. Está el hijo de la costurera, el lisiado, el verdugo, los integrantes de una banda de rock, el conductor de una orquesta, un gato, un hombre que ha decidido no hablar, un doctor, un padre, un futbolista... Una de sus temáticas recurrentes es el amor heterosexual. Y aquí vale la pena cerrar con un pequeño

reclamo que no busca disminuir mi admiración personal por Carlos Vásconez. En demasiadas oportunidades dentro de sus libros, si bien el escritor emana una especie de sabiduría misteriosa, las cosas se dan con demasiada facilidad para sus personajes masculinos, vestidos de héroes momentáneos que persiguen, conquistan y luego se aniquilan en el amor. Pero este énfasis en la mujer como poseedora de una fatalidad y otros retoques que la alejan de lo humano y la aproximan a lo divino, puede resultar sospechoso.

Salvador Izquierdo

REFERENCIAS

de publicaciones

Carlos Manuel Espinosa,
Sin velas desvelado.
Memorias de un mal estudiante,
Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo de Loja, 2015, 242 p.

Con Carlos Manuel Espinosa se produce en nuestra tierra –anota Félix Paladines, Presidente del Núcleo de Loja de la CCE– una eclosión de revistas literarias del más alto contenido y que fueron, prácticamente todas, promovidas y dirigidas por él: *Hontanar*, *Bloque*, *Fervor*, *Revista del Colegio Bernardo Valdivieso*, *Revista de la Universidad Nacional de Loja*. Estas revistas son parte fundamental de la historia de la cultura, el arte y la política del momento histórico en el que nacieron y perduraron (segunda, tercera y cuarta décadas del siglo XX). Estas revistas, sin duda alguna, son verdaderos documentos que reflejan una época de vida apasionada y militante [...]

Estas memorias –señala Paladines– son el testimonio de un agudo observador y lúcido crítico de los problemas de su tiempo, escritas con la profundidad y la claridad que es característica del estilo lojano y, sin lugar a dudas, vienen a enriquecer el mejor momento de la literatura lojana.

**Rosario de Fátima A´Lmea Suárez,
Aurora Estrada y Ayala, voz y simbología del cuerpo,
Quito, Centro de Publicaciones Pontificia Universidad
Católica del Ecuador, 2015, 168 p.**

Aurora Estrada y Ayala (Pueblo Viejo, Los Ríos, 1903-Guayaquil, 1967), escritora modernista y de vanguardia, cuya expresión se potenció en la lírica, principalmente en los libros *Cómo el incienso*, *Bajo la mirada de dios*, *Tinieblas*, *Hora cero*, *Fatum*, *Justicia a una labor*, *Nuestro canto*. En este estudio, la investigadora Rosario A´Lmea lee la voz poética de la poeta ecuatoriana como un espacio de creación, donde se hace uso del símbolo para consolidar su escritura.

Así, la representación del cuerpo es la *poiesis* para este garante enunciativo, para ello parte de un sentimiento de angustia: por la vida y el deseo de amor, entonces, aparecen reflexiones sobre la interrelación cuerpo con alma; un deseo que le da el poder de hablar con su propia semiosis sobre el cuerpo propio y el de los otros: aquel del objeto erótico, del Amado, de la madre, del infantil, entre algunos citados.

El presente estudio es una invitación a seguir esta lectura –una de tantas posibles– realizada a la obra poética de Estrada y Ayala para sentir cómo a través de la metáfora y el símbolo los afectos son avivados para adquirir sentido y dialogar con nosotros como lectore/a/s, con presupuestos de Paul Ricoeur y Octavio Paz e, incluso, con aprendizajes ancestrales andinos.

**Julio Pazos,
Indicios,
Ambato, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo de Tungurahua, 2015, 105 p.**

La poesía de Julio Pazos -comenta Susana Cordero de Espinosa-, cumple la virtud que Ezra Pound atribuía al arte de lo poético: “moldear el imaginario de su tiempo”. *La tinta de sus signos se desvanece y renovarlos es el motivo de existir*: el poeta no repite: renueva. Contempla los tesoros del mar; la montaña, el pueblo, la ciudad, la pequeña casa campesina; los edificios que lastran hacia las nubes las ciudades amadas. Hechos, personas. Amor, vacío; nunca, desolación. Su palabra inventaría el caudal de lo real: la frase, corta; los complementos, esenciales. Y llega al hondo sabor de

íntimas verdades: *Confirmo que el impulso liberado arrasa el control estético. Después será ceniza esparcida en el barranco.* Es mansa su expresión, aun ante pobres espectáculos.

Ha pulido su forma, verso a verso, con implacable mansedumbre. Los sentidos prestan el material a su imaginación, y, si no es un poeta intimista, las imágenes de singular poder de Indicios permiten inducir el carácter de sus dudas, amores y desilusiones y atisbar la densidad, los límites del destino humano. Se mira sin arrepentimiento ni desazones; atenúa y suspende en su palabra –misericordia poética– eso real que hiende sus sentidos.

Ha pulido –concluye la crítica Susana Cordero– su forma versos a verso, con implacable mansedumbre. Al no estar en su mundo *como figura de paramento*, contribuye a que tampoco nosotros lo estemos. Así y yo misma, aquí, quiero dar indicios de mi conformidad emocional con sus versos, mi acuerdo y mi nostalgia, pues en toda concordancia late el vacío del corazón que, sin paliar contradicciones, las aprehende y asume.

Lucrecia Maldonado,
Un campo de lirios salvajes,
Quito, Zonaacuario, 2015, 168 p.

El diario de Lucía después de su muerte es una puerta en manos de su hermana menor, que se sumerge en las confesiones y sueños de ella para darle forma a todo lo que enhebró su vida y la habitó, con la alegría de una danza cuya música no deja de sentirse en los momentos más desgarradores de esta historia. Pasado y presente se juntan en esta novela, donde la ausencia de Lucía no es el inicio de una página en blanco.

Arthur Power,
Conversaciones con James Joyce,
Colección *Vidas ajenas*, Santiago de Chile,
Universidad Diego Portales, 2016, 187 p.

Este libro constituye un documento excepcional sobre James Joyce, a quien Arthur Power conoció en París poco después de la Primera Guerra Mundial, y con quien mantuvo frecuentes conversaciones cuyo contenido solía anotar de regreso a su casa. Power era entonces un muchacho de

inclinaciones románticas y fascinado por la capital francesa, a la que acababa de llegar y en la que ensayaba una vida bohemia, codeándose con artistas y escritores. Probablemente fue su común origen irlandés lo que le franqueó el trato con el educado pero distante Joyce, conocido ya como autor de libros por los que Power no sentía un particular aprecio. Pese a ello, Power buscó la compañía y la amistad del escritor, a quien sacaba de su casa para dar largos paseos o acudir a fiestas y reuniones.

“Joyce no era un buen conversador en el sentido ordinario de la palabra”, apunta Power. “De hecho, era bastante taciturno; solía asegurar que sus mejores armas eran el silencio, el distanciamiento y la malicia”. Por su lado, Power admite que él mismo era “muy parlanchín”, y que por aquel tiempo era muy dado a extenderse acerca de sus personales puntos de vista, muy distintos de los de Joyce y bastante más rudimentarios. De la extraña pareja que formaban habría de surgir, sin embargo, el testimonio más directo y veraz que poseemos sobre las opiniones de Joyce, sobre sus lecturas, sobre su carácter. La ingenuidad y la vehemencia de Power desinhibieron las reservas de Joyce y obtuvieron de este declaraciones a menudo insospechadas, siempre agudas, que hacen de este delicioso libro una referencia obligada para quienes se interesan tanto por la vida como por las obras de uno de los más influyentes escritores del siglo XX.

**Luis Franco González,
Fragmentos para armar una ciudad debajo de un asterisco,
México, Universidad Autónoma del Estado de México,
2016, 106 p.**

Uno de los rasgos –apunta el crítico Luis Carlos Mussó sobre este libro que mereció el Premio Internacional Gilberto Owen Estrada, México 2015-16– de la poesía de Franco González (Santa Elena, Ecuador, 1988) consiste en la capacidad de pluralizar la epifanía o, en sentido estricto, hacernos sentir a los lectores partícipes de esa revelación mutada en palabras. Robert Frost dice que algunos timbres profundos y ciertos contenidos en los versos ya estaban allí, antes de que existieran las palabras, y habitaban en la caverna de la boca. La zona sombreada resultante es la región intuitiva, de la que el poeta del presente volumen rinde cuenta.

Hay una potente tensión –apunta Mussó– entre el centro y la marginalidad en estos poemas, que advierte del diálogo que sostiene con la tradición. Me refiero a que aquí no hay un puente entre el humano y

la divinidad a la manera del misticismo, sino un ejercicio para pretender sentido antes un universo ecléctico –allí las numerosas voces de origen africano junto a alusiones a ritos cristianos–.

**Santiago Cabrera Hanna, editor,
La Gloriosa, ¿revolución que no fue?,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2016, 270 p.**

Dentro del conjunto de acciones colectivas del siglo XX, la protesta popular que irrumpió en diferentes ciudades del Ecuador y echó del poder al gobierno liberal de Arroyo del Río, en mayo de 1944 –a partir de una coalición de partidos políticos de muy diferentes orientaciones y organizaciones de la sociedad civil–, encarna de manera particular un movimiento de importante agitación social. En este contexto se demanda el retorno de Velasco Ibarra “el gran ausente”, quien asume el poder por segunda ocasión. Aquella coyuntura alentó una serie de imaginarios de transformación social, política y cultural que incidieron ulteriormente en la vida del Ecuador. La “Gloriosa”, nombre con el que pasó a la historia dicho proceso, ha sido objeto de contribuciones sustantivas por parte de estudiosos de la historia y las ciencias sociales. A la luz de dichos aportes, este libro reúne las reflexiones formuladas en el coloquio internacional organizado por el Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en mayo de 2014, para repensar tales acontecimientos.

Este volumen incluye textos de Enrique Ayala Mora, Fernando Balseca, Marc Becker, Valeria Coronel, Carlos de la Torre, Hernán Ibarra, Catalina León Galarza, Fernando López Romero, Patricio Moncayo, Pablo Ospina Peralta, Germán Rodas Chavez, Silvia Vega Ugalde y Raúl Zhingre.

**Paúl Puma
B2,
Arequipa, Cascahuesos Editores, 2016, 69 p.**

La joven poesía latinoamericana actual –señala el crítico José Kozerp– participa de un florecimiento solo comparable a momentos álgidos de la creación poética en lengua castellana como los ocurridos en el Siglo de

Oro, en el Modernismo latinoamericano, y en la Generación del 27. A mi juicio, uno de los fundamentos que hacen de esta poesía algo único es (más que un trasnochado experimentalismo) una fuerte y seria capacidad de riesgo a la hora de obrar desde el lenguaje, a nivel poético. Esa capacidad de riesgo está en B2 de Paúl Puma.

Paúl Puma –continúa Kozer– contrae la mano que escribe para que de esta no solo fluya un registro poético, sino varios y numerosos registros que comunican conocimiento científico, matemático, informativo, poético, de relación amorosa doméstica, implicando a un consorte y su pareja, a unos hijos, una vida cotidiana, unos cuartos, unos muebles, unos espacios donde todos, indefectiblemente, estamos ubicados. Y a la vez, después de la contracción, el desgarramiento, la separación, la desilusión en la pareja, el sentimiento de culpa, el afán de contrición, el llamado al perdón (rasgo bíblico) encaminan esta obra novedosa y primigenia, de brusca búsqueda ulterior, a zonas de restitución en las que el libro deriva, tras la ingente proliferación, las modulaciones del anacoluto y los trasvases de materia, de materiales modernos y de materiales tradicionales: obra sana, saneada, y en última instancia equilibrada y armoniosa, donde las rupturas se recomponen (“si se rompe se compone” decía una vieja canción cubana) y termina por ser libro largo, libro abarcador.

Andrés Echevarría,
Teatro y poesía,
Montevideo, Ministerio de Relaciones Exteriores/Consejo
de Educación Técnico Profesional-Universidad del Trabajo
del Uruguay, 2016, 179 p.

La obra de Andrés Echevarría (Melo, 1964) –en palabras del editor Luis Alfredo Coirolo A– abarca poesía, ensayo y dramaturgia, pero la constante es la poesía. Así el presente libro incluye dos obras de teatro: la primera -*Cuando la luna vuelve a su casa*- con el poeta franco-uruguayo Jules Laforgue como personaje central y la segunda -*Lopemaquia*- escrita en verso y con una permanente referencia a los escritores clásicos del Siglo de Oro español. Culmina esta edición con una selección de poemas.

La propuesta teatral –continúa Coirolo– de Echevarría comenzó a principios de la década del 90 con planteos experimentales donde se combinaban diversos campos expresivos apuntando a espacios alternativos más como performances poéticas que en sintonía con el teatro ortodoxo. Con el tiempo su dramaturgia tomaría un carácter más formal hasta el resultado

expuesto aquí, donde pueden apreciarse dos proyectos convencionales pero regodeándose de forma constante con la experimentación.

**Jorge Luis Cáceres editor,
No entren al 1408.
Antología en español, tributo a Stephen King,
Quito, La Biblioteca de Babel, 2016, 179 p.**

La influencia de los maestros de la cultura pop en el universo narrativo hispanoamericano es un territorio todavía inexplorado. En esta antología –comentan los editores– convergen escritores de diferentes latitudes bajo la influencia de Stephen King y le rinden tributo al famoso “maestro del terror”. Estas historias de tonalidades imposibles prueban que el terror sobrenatural no es una tradición ajena a nuestras letras sino que forma parte de un genuino interés generacional. El fantasma acechante de King ronda en estos cuentos, a veces como Pennywise, otras como un ser arcano venido de un más allá donde conviven reality shows con zombis. Los relatos, inspirados en el escritor norteamericano, se meten en una reunión de pacientes psiquiátricos, descubren seres sobrenaturales infiltrados en los movimientos militares latinoamericanos, narran experimentos espontáneos de física cuántica y presentan personajes oscuros como un doble maligno o demonios que acosan a niñas inocentes. En este inquietante homenaje a King –concluyen los editores–, hay caninabalismo, locura y sectas religiosas. Aquí hay tigres.

**Leila Guerriero,
Plano americano,
Santiago de Chile, Ediciones Universidad
Diego Portales, 2016, 407 p.**

Este volumen recopila perfiles de escritores, artistas plásticos, periodistas, fotógrafos, cineastas, diseñadores y músicos hispanoamericanos que la periodista argentina Leila Guerriero (Junín, 1967) ha publicado a lo largo de la última década en algunos de los principales diarios y revistas del continente y de España. Esta personalísima cartografía, formada por criaturas que van del incendiario Nicanor Parra a la inquietante Idea Vilariño, del rabioso Fogwill al discreto Guillermo Kuitca, de la espléndida

Sara Facio a la desbordada Marta Minujin, del laberíntico Ricardo Piglia al enigmático Roberto Arlt (en un texto hasta ahora inédito), ofrece, a través de la voz y el ojo de Guerriero, un acercamiento a la sensibilidad creativa de todo un continente. *Plano americano* funciona, además, como un intrincado sistema de vasos comunicantes en el que diversos personajes aparecen y reaparecen –como protagonistas o como voces secundarias– en sucesivas piezas narrativas, que terminan por dibujar el retrato de una época.

Antonio Correa,
Bajo la noche,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2016, 158 p.

La novela de Antonio Correa, conocido sobre todo como poeta, constituye la larga retrospectiva de un personaje tras un accidente que trastorna su vida y sus percepciones más básicas sobre espacio, tiempo, color y textura.

Riascos, así se apellida el protagonista, recuerda sus amores, sus historias fallidas, las empresas en la que se involucró y las personas, sobre todo las mujeres, que se cruzaron por su camino a veces rompiéndole el corazón.

Algunos de los hechos que evoca el narrador guardan relación con personajes de la vida literaria de Ecuador y América Latina –el periplo con Borges en Guayaquil y en Quito, por ejemplo, es muy divertido–, así como hitos de su cultura y del contexto extraliterario, por lo que no será difícil que el lector halle equivalencias.

Galo Alfredo Torres,
Fila india,
Arequipa, Cascahuesos, 2016, 92 p.

Como los ríos aéreos que transportan lluvia –anota la crítica Teresa Arijón– desde el salvaje Amazonas hacia las tierras enconadas del sur. Como el redirl pictográfico que evoca una sutil genealogía de raíces y arcanos. Con el color del viento que enlaza memorias como tropillas rebeldes; con el calor de lo humano, dichosamente humano, los poemas de Galo Alfredo Torres (Cuenca, Ecuador, 1962) son cifra y escudo, letanía y azar.

Poemas tramados, entramados como fila india: la que forman los niños para salir de la escuela, la que hacemos los adultos para no perdernos en lo oscuro de la montaña, la que los fantasmas hilan en nudos invisibles. Poemas generosos, de mirada buena; palabras que aman, encantas, concilian. Los poemas de Galo son esbeltos y audaces en su manera de narrar el mundo. Donde Neruda decía “Mi casa era llamada la casa de las flores / porque por todas partes estallaban geranios”, Galo imanta: “Mi casa no es mi casa/ como mi cuerpo no es mi cuerpo,/ acaso dos enjambres, cien manadas y miles de tribus/ entre las que voy como un huésped”. Al leerlos escuchamos su voz; pausada, cándida y risueña. Una voz entre voces y por eso única, vertiginosa, entera.

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas de literatura nos reunimos en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 2014 para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian los criterios administrativos sobre los contenidos y, en segundo, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar a nombre propio la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre de 2015.

Declaración

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando políticas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian criterios cuantitativos por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y, en general, a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico. En abril de 2015, la revista *Nature* publicó el "Manifiesto de Leiden", que surgió del XIX Congreso sobre Indicadores en Ciencia y Tecnología, de septiembre de 2014. En este documento se advierte que los indicadores numéricos han venido sustituyendo otros criterios importantes en la evaluación de la calidad académica. El riesgo que corre la ciencia en este contexto es el de "afectar el sistema con las herramientas mismas que se han diseñado para mejorarlo, pues las organizaciones han venido implementando la evaluación sin tener conocimiento de, o sin ser debidamente asesoradas sobre, las prácticas y la interpretación correcta"¹

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines con las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

1. <http://www.nature.com/>.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y por eso tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que esta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los Estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y que cuenten con una verdadera participación de las comunidades académicas en el reconocimiento del valor específico de las humanidades y las ciencias humanas. Solo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Para el caso de las publicaciones académicas, algunos Estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otras publicaciones que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no solo en el ámbito de las humanidades. A finales de 2012, un grupo de académicos en ciencias exactas se reunió en San Francisco para analizar críticamente el valor de tales índices en la medición de la calidad. La *Declaration of Research Assessment* (DORA) señala algunas de sus debilidades: las distribuciones de citaciones en las revistas académicas son muy sesgadas; las propiedades de los factores de impacto dependen de cada campo del saber, y por eso no pueden aplicarse indiferentemente a cualquiera; a través de estrategias editoriales, el factor de impacto puede ser manipulado; y los datos usados para calcular

el factor de impacto no siempre son transparentes ni están disponibles para el público.¹

A las debilidades que señala DORA hay que agregar lo que señala el “Manifiesto de Leiden” en el sentido de que no basta con el diseño de indicadores diferenciados para las ciencias. La evaluación cuantitativa es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera es el más importante. La evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados. Incluso el contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica. Los indicadores más influyentes suelen privilegiar, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues el factor de impacto de una publicación en esta lengua suele ser más alto por puras razones estadísticas. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos. Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento “Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales”, publicado en junio de 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.² Allí se establece con claridad que el factor de impacto o el índice de citación no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros –individuales y colectivos– tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelen ser incorporados en los índices de citación de las revistas periódicas. En consecuencia, el documento dice que criterios bibliométricos, como el factor de impacto, no deben ser tomados como criterios para evaluar la calidad de las publicaciones periódicas en ciencias sociales y humanidades.

Los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido tener en cuenta algunas de las observaciones de DORA y el “Manifiesto de Leiden”, para formular una serie de criterios básicos que guíen nuestro trabajo. Nuestras prácticas editoriales y académicas se basan, pues, en los siguientes principios fundamentales:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos pue

1. <http://www.ascb.org/dora-old/files/SFDeclarationFINAL.pdf>.

2. http://www.caicyt-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2014/07/CCSH_-RD-20140625-2249.pdf.

dan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.

- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas misma, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos. En la medida de lo posible, los artículos, traducciones y colaboraciones son cobijados con licencias de acceso libre (*Creative Commons*). Cuando, por razones específicas, estas licencias no puede ser adoptadas para algún texto, se declara explícitamente el titular de los derechos y el tipo de licencia bajo la que se publica.
- Para nuestras revistas, las bases de datos internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la organización de la información y el diálogo académico entre pares. Pero no constituyen, por eso, un instrumento para que nuestras publicaciones perciban ingresos económicos, y mucho menos para su lucro. En consonancia con esto, nuestras revistas no utilizan su inclusión en ciertas bases de datos como publicidad para atraer autores, ni tampoco cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas.

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, ella ha sido suscrita por las siguientes publicaciones:

- *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile).
- *Acta Literaria* (Universidad de Concepción, Chile).
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile).
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina).
- *Literatura: Teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia).
- *Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú).
- *Perífrasis* (Universidad de Los Andes, Colombia).
- *Kipus: revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del número 34, *KIPUS: revista andina de letras* seguirá los criterios de citación del *The Chicago Manual of Style* (16a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no observen lo que normaliza el Manual de Chicago no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del Manual de Chicago que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: raul.serrano@uasb.edu.ec, paola.ruiz@uasb.edu.ec.

– <i>KIPUS: revista andina de letras</i> Corporación Editora Nacional Apartado postal 17-12-886 Código postal: 170517 Quito, Ecuador	– <i>KIPUS: revista andina de letras</i> Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Área de Letras Apartado postal 17-12-569 Código postal: 170413 Quito, Ecuador
--	--

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a.
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos para las secciones de CRÍTICA y ESTUDIOS deben presentarse a espacio y medio, con un límite máximo de veinte cinco páginas de texto (un promedio de 474 palabras por página), sin contar las notas. Solo en casos especiales se considerará una extensión mayor.
- Los artículos para la sección RESEÑAS no deben sobrepasar las cinco páginas a espacio y medio.
- Solo van en *cursiva* los títulos de libros, revistas, periódicos y películas, así como ciertas expresiones que se quiera resaltar.

A continuación se presentan ejemplos que permiten apreciar diferencias de citación entre notas de pie de página (N) y bibliografía (B).

Libros

Un solo autor

(N) Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

(B) Apellido, Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Dos o tres autores

(N) Nombre Apellido, Nombre Apellido y Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Cuatro o más autores

- (N) Nombre Apellido y otros, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Artículos

En libros (capítulos)

- (N) Nombre Apellido, "Título del artículo"; en *Título completo del libro*, Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], edit. [o comp.]. (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo." En Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], editor [o compilador], *Título completo del libro*, página inicial-página final del artículo. Ciudad: Editorial, año.

En revistas

- (N) Nombre Apellido, "Título de artículo", *Título revista*, vol.: No. (año): número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo." *Título de revista*, vol.: No. (año): página inicial-página final del artículo.

Artículos de prensa

- (N) Nombre Apellido, "Título artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes y año, página en la que aparece el artículo.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes, año, página.

Tesis y documentos inéditos

- (N) Nombre Apellido, "Título de tesis" (tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título tesis." Tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año.

Fuentes inéditas de archivo

- (N) Nombre Apellido del autor [si existe], "Título del documento" [si consta, o su carácter como oficio, informe, decreto, etc.], lugar y fecha [si es que corresponde], Nombre del archivo, sección, fondo, vol./leg./t., f. o ff. [según corresponda].
La primera vez se escribe el nombre completo del archivo, seguido de su abreviatura entre paréntesis. En ulteriores ocasiones se consignará solo la abreviatura.
- (B) Nombre completo del archivo (sigla), ciudad, país, sección (es), fondo (s) consultados.

Entrevistas

- (N) Nombre Apellido [del entrevistado], entrevistado por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].
- (B) Apellido, Nombre [del entrevistado]. Entrevista por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].

Publicaciones digitales (internet)

- (N) Nombre Apellido. *Título completo* (Ciudad, Editorial, año), número de página o páginas, URL o DOI. Consulta: fecha de la última consulta en internet.
URL = *Uniform Resource Locator* o "localizador uniforme de recursos." Ejemplo: <http://www.chicagomanualofstyle.org>.

DOI = *Digital Object Identifiers* o "identificadores digitales de objetos." Ejemplo: <10.1086/525508>.

Tómese en cuenta que la manera de citar las fuentes electrónicas sigue, en todo lo posible, los criterios para las fuentes impresas. La manera aquí propuesta alude a libros. En caso de artículos u otros materiales habría que seguir lo ya indicado.

- (B) Apellido), Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año. Información del URL o DOI.

Notas de fuentes ya mencionadas

La segunda y siguientes veces en que se menciona una fuente en nota a pie de página, la referencia debe resumirse:

- (N) Apellido, *Título resumido*..., número de página o páginas.

Cuando una nota menciona la misma fuente de la nota anterior, la referencia debe acortarse más todavía:

- (N) *Ibíd.*

- (N) *Ibíd.*, número de página o páginas. [Cuando este último dato sea distinto de la nota anterior].

En las notas no deben utilizarse las siguientes abreviaturas o palabras: "id.", "ídem.", "art. cit.", "loc. cit.", "op. cit."

Bibliografía

Debe ubicarse al final del artículo. Cuando corresponda se tiene que presentar como un listado de fuentes, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Bibliografía

Fuentes primarias

– Inéditas

– Publicadas

Fuentes secundarias

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

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 enero y julio.

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-enero-junio

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

Santiago Rubio Casanova

Los cholos-perros: lo grotesco en los
cuentos cholos de Ecuador

José Luis Galván

“El Buscapié”: O el casticismo de Montalvo

Pedro Artieda Santacruz

Antonio Alvares de Azevedo: fractura la voz
poética masculina durante la conformación
de la nación en Latinoamérica

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL