

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



40 **II SEMESTRE
2016**

ISSN: 1390-0102

ESTUDIO

Amandine Guillard

La producción poética carcelaria argentina:
un estatus ambiguo

Pablo Larreátegui Plaza

Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración
de espacios con miras hacia lo posnacional

Victoria Cohen Imach

Esposas de Cristo y conventos de
monjas en *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti

Felipe García Quintero

Intertextualidad e interculturalidad
en *Crónica de una muerte anunciada*

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 40, julio-diciembre de 2016

ISSN: 1390-0102

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

40 julio-diciembre, 2016

ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

- AMANDINE GUILLARD** 7
La producción poética carcelaria argentina:
un estatus ambiguo
- PABLO LARREÁTEGUI PLAZA** 35
Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración
de espacios con miras hacia lo posnacional
- VICTORIA COHEN IMACH** 45
Esposas de Cristo y conventos de
monjas en *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti
- FELIPE GARCÍA QUINTERO** 69
Intertextualidad e interculturalidad
en *Crónica de una muerte anunciada*

CRÍTICA

- MARIANO OLIVETTO** 83
La campaña de *Claridad* contra *Crítica* y las puercas
concesiones al mal gusto del populacho
- ANDREA COLVIN** 103
La diseminación del signo “ciudad” en
Sueño de lobos de Abdón Ubidia

ALEXIS USCÁTEGUI NARVÁEZ	119
<i>Memorias de Andrés Chilibringa</i> (2013) de Carlos Arcos Cabrera: una nueva noción de novela indigenista	

RESEÑAS

<i>TerraL</i> , poemario de Felipe García Quintero	133
Samuel Vásquez	
<i>Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los siglos de oro</i> , ensayo de Manuel Peña Díaz	138
Carlos Ferrer	
<i>El Hotel</i> , novela de José Henrique	140
Karina Lima Sales	
<i>El silenciero</i> , novela de Antonio Di Benedetto,	143
Galo Galarza Dávila	
<i>Altanoche</i> , cuentos de Andrés Cadena,	145
Francisco Proaño Arandi	
<i>La orilla memoriosa</i> , libro de entrevistas a poetas y críticos, de Luis Carlos Mussó,	146
Freddy Ayala Plazarte	

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 149

KIPUS REVISTA ANDINA DE LETRAS	159
NÚMEROS 31-40	
• Autores	
• Artículos	
• Reseñas y textos varios	

KIPUS

REVISTA ANUAL
DE LETRAS

40 julio-diciembre, 2016

ISSN: 1390-0102

STUDIES

- AMANDINE GUILLARD** 7
Argentinian prison poetic production: an ambiguous status
- PABLO LARREÁTEGUI PLAZA** 35
Leonardo Valencia and his work: the re-working of spaces with a view to the post-national
- VICTORIA COHEN IMACH** 45
Wives of Christ and convents of nuns in *Sueños y realidades* by Juana Manuela Gorriti
- FELIPE GARCÍA QUINTERO** 69
Intertextuality and interculturality in *Chronicle of a death foretold*

CRITIQUE

- MARIANO OLIVETTO** 83
Claridad's campaign against *Crítica* and pig-like concessions to the mob's bad taste
- ANDREA COLVIN** 103
The dissemination of the "city" symbol in *Sueño de lobos* by Abdón Ubidia

ALEXIS USCÁTEGUI NARVÁEZ	119
Carlos Arcos Cabrera's, <i>Andrés Chilingua Memoirs</i> (2013): A new notion of the indigenous novel	

REVIEWS

<i>TerraL</i> , Poems of Felipe García Quintero	133
Samuel Vásquez	
<i>Write and prohibit. Inquisition and censorship in the golden centuries</i> , Essay by Manuel Peña Díaz	138
Carlos Ferrer	
<i>El Hotel</i> , a novel by José Henrique	140
Karina Lima Sales	
<i>El silenciero</i> , a novel by Antonio Di Benedetto,	143
Galo Galarza Dávila	
<i>Altanoche</i> , stories by Andrés Cadena,	145
Francisco Proaño Arandi	
<i>The good memory shore</i> , interviews book with poets and critics, by Luis Carlos Mussó,	146
Freddy Ayala Plazarte	

REFERENCES OF PUBLICATIONS 149

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRA	159
ISSUES 31-40	
- Authors	
- Articles	
- Reviews and other texts	



ESTUDIOS

La producción poética carcelaria argentina: un estatus ambiguo

Argentinian prison poetic production: an ambiguous status

AMANDINE GUILLARD*

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad
(CIECS)-CONICET, Argentina
amandine.guillard@hotmail.fr

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.1>

Fecha de recepción: 17 marzo 2016

Fecha de aceptación: 20 mayo 2016

RESUMEN

Este trabajo propone reflexionar acerca del estatus de la poesía compuesta en las cárceles de la última dictadura argentina entre 1976 y 1983. Los numerosos testimonios de los sobrevivientes que surgieron esos últimos años revelaron las múltiples actividades desarrolladas en las cárceles de la dictadura, en particular, la práctica sistemática de la escritura poética en casi todos los centros penitenciarios del país. Sin embargo, esta producción no suele ser estudiada por su valor literario sino más bien histórico, como producto exclusivo del encierro. En primer lugar, trataremos pues de entender el surgimiento de esta poesía dentro y partir del contexto cultural argentino y latinoamericano de aquella época; y, en segundo lugar, volveremos a pensar el estatus de los autores de la prisión y, por ende, de sus poemas.

PALABRAS CLAVE: Argentina, poesía carcelaria, dictadura argentina, presos políticos, poetas

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the status of the poetry written in prisons of the last Argentinean dictatorship between 1976 and 1983. The numerous testimonies of survivors that have emerged in the last years revealed multiple activities developed in prisons in

*

Argentina. Doctora en literatura latinoamericana y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica (CONICET). Sus investigaciones se orientan hacia las formas alternativas de testimoniar en los años 70-80 en Argentina, más precisamente, la poesía carcelaria y concentracionaria de la última dictadura (1976-1983) así como las cartas de los presos políticos. Ha publicado varios artículos relativos a esos temas en América Latina y Europa. Además, es coordinadora del Archivo Virtual "Escritos de la prisión (1975-1983)" del Centro de Estudios Avanzados de Córdoba en Argentina.

the dictatorship, in particular, the systematic practice of writing poetry in almost every penitentiary in the country. However, this production is not often studied for its literary value, but more for its historic one, as an exclusive product of confinement. First, we will try to understand the rise of this poetry in, and from, the Argentinean and Latin-American cultural context from this period, and second, we will return to thinking about the status of the authors in prison, and therefore, of their poems.

KEYWORDS: Argentina, prison poetry; Argentine dictatorship; political prisoners; poets.

Introducción

Este artículo se origina a partir de un cuestionamiento lamentablemente vigente hasta hoy, y que el poeta Hölderlin sintetizó en uno de sus más famosos poemas: “¿por qué existen poetas en tiempo de desesperanza?”¹ Comúnmente, el pensamiento tiende a disociar poesía y encierro cuando los acontecimientos han manifestado todo lo contrario: el encarcelamiento necesita de la poesía. Tal afirmación va en contra de la teoría del filósofo Theodor Adorno para quien era “bárbaro” escribir un poema después de Auschwitz. Sin embargo, no solamente la poesía no puede ser en ningún contexto “bárbara” sino que el mismo campo de concentración que él cita fue un lugar inaudito de producción poética. Al decir del crítico Jean-Pierre Lefebvre, la *provocation* resultante de la prohibición de Adorno no solamente ha desembocado en una poesía “después de” Auschwitz, sino también en una poesía “a partir de” Auschwitz, como lo fue la poesía de Paul Celan por ejemplo.²

Desde esta perspectiva, nos interesa analizar la relación entre el contexto de escritura y la producción literaria. Si varios acontecimientos históricos han puesto en evidencia el surgimiento de la poesía en los sitios menos adecuados a la creación artística, no dejamos de sorprendernos al advertir que algunos lugares de muerte se convirtieron en verdaderos lugares de creación. Fue el caso de las cárceles de la última dictadura militar argentina que alojaron, entre 1976 y 1983, a más de 12.000 presos políticos. En el transcurso de esos 7 años, se produjeron más de 550 poemas, entre los cuales, la mitad queda inédita hasta el día de hoy.³

1. Este verso ha sido traducido de varias maneras. El poeta argentino Juan Gelman, por ejemplo, optó por traducir la palabra “desesperanza” por “penuria”.
2. Jean-Pierre Lefebvre en Paul Celan, *Choix de poèmes* (Paris : Gallimard, 1998), 19.
3. Este trabajo forma parte de una investigación más extensa que concluyó en una tesis doctoral todavía inédita: *Palabras contra palos: la poesía carcelaria y concentracionaria de la Argentina dictatorial (1976-1983)*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 de marzo de 2015. Para llevar a cabo esta tesis, realizamos un trabajo de recolección en Argentina y juntamos más de 550 poemas.

Si los testimonios de los sobrevivientes han revelado que se desarrollaron múltiples actividades en las prisiones, es solamente recientemente que se ha confirmado la práctica sistemática de la escritura literaria en casi todos los centros penitenciarios del país. Sin embargo, cabe precisar que todavía pocos estudios se han dedicado a analizar esta poesía, considerándola ante todo como un producto del encierro. En ese sentido, nos parece de suma importancia plantearnos las razones por las cuales es tan difícil clasificar y definir esta producción. Si es imprescindible rescatar estos textos por su valor histórico y testimonial, también es necesario rescatarlos por su valor literario y estético. En definitiva, nos proponemos, por un lado, reflexionar sobre el lugar de estos textos en la producción nacional y continental; y, por otro lado, sobre el estatus y el cuestionamiento de la legitimidad de los autores y sus poemas.

1. Contextualización socio-cultural

1.1. Miradas nacionales

Una de las interrogaciones que va guiando este trabajo es ¿por qué se escribió poesía en centros de detención, tortura y exterminación en Argentina? y, desde ahí, ¿por qué esta producción, hoy, es tan difícil de acceso? Antes de responderla precisamente, nos parece importante reflexionar sobre la poesía fuera de las rejas. Es decir, ¿qué lugar tenía el género poético en los años setenta y, más generalmente, cuál era el contexto cultural y literario de aquella época? Si las palabras superan y exceden cualquier tipo de fronteras, sean estas espaciales y temporales, creemos no obstante que merece la pena pensar la poesía dentro de un periodo histórico-político en particular mutación, marcado por las dictaduras y la represión en Latinoamérica, y en donde intelectuales y artistas tenían que pensar y actuar dentro de los límites que tanto les imponía como les inspiraba el contexto.

Para llegar a una reflexión en profundidad, nos parece interesante y necesario retomar algunos conceptos destacados de la sociología y de la socio-crítica para entender el texto producido en la cárcel como una entidad completa, aludiendo a Michel Foucault y su afirmación de que “ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir, fuera de las relaciones de interdependencia que la unen con otras obras”.⁴ Al estudiar el texto de manera aislada, considerándolo exclusivamente como un producto del encierro, se niega que este se inserte en una sociedad que sea la que le otorga su existencia. Si bien la poesía carcelaria lleva un carácter claramente

4. Michel Foucault, en Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 (septiembre de 1991) : 21, [consultado el 26/03/2014], [disponible en: <http://www.persee.fr>]. La traducción es nuestra.

circunstancial y estrechamente ligado al contexto carcelario, no hay que eludir que está incluida dentro de un ámbito también intelectual, ya que la propia categoría de “poesía” implica, según el escritor e investigador uruguayo Hugo Achugar, su pertenencia a una instancia cultural:

Las propias propuestas, sin embargo, de una categoría denominada “literatura” o “fenómeno literario” y de la categoría “estudios literarios” establecen, de hecho, una instancia cultural en la que estamos insertos. Doblemente insertos, pues si por un lado constituyen el medio ambiente cultural de nuestra civilización desde hace, por lo menos, un par de siglos; por el otro el hecho de que seamos profesionales del “estudio literario” nos lleva no solo a reproducir ideológicamente tales categorías sino a sentir las como “naturales”.⁵

Hablar de categorías “naturales” no significa que no tengan valor o que sean de menor importancia que cualquier otra. Toda palabra dicha, escrita y difundida se inserta en un contexto y tiene un sentido a partir del conocimiento y entendimiento de éste. El surgimiento de la poesía en la prisión tiene que ser analizado, pues, desde el ámbito del centro penitenciario, por un lado; y, por otro lado, desde el ámbito más amplio de la sociedad argentina y latinoamericana productora de fenómenos literarios. En este caso, es imposible excluir la producción carcelaria de la producción literaria nacional en su conjunto porque esos poemas fueron escritos por argentinos en un idioma que, de antemano, los inserta inevitablemente en un contexto cultural determinado, así como lo recuerda Julio Cortázar: “El solo hecho de que cualquier libro esté escrito en un idioma determinado, lo coloca automáticamente en un contexto preciso a la vez que lo separa de otras zonas culturales, y tanto la temática como las ideas y los sentimientos del autor contribuyen a localizar todavía más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante”.⁶ Ante todo, el idioma hace que estos poemas no puedan ser leídos fuera del contexto literario argentino de aquella época, contexto calificado por el escritor argentino Juan Carlos Martini en 1988 de “cuerpo caótico, polémico, escindido, enfermo y admirable”.⁷ Que el autor esté componiendo en el exilio (Cortázar y demás), en las cárceles o bajo otras circunstancias restrictivas no cambia absolutamente nada con respecto a la identidad de la producción literaria. En este sentido, Saúl Sosnowski desarrolló el concepto de la “dispersión

5. Hugo Achugar, “Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana,” *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 29, Lima (1989): 155.

6. Julio Cortázar en Juan Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de una escritura,” en Saúl Sosnowski, comp., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988), 126.

7. J. Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de una escritura,” 128.

de las palabras”, considerando que este fenómeno –producido a raíz de la situación dictatorial que se vivía en el país y que provocó la producción de literatura en el exilio– no apartó a los textos literarios sino que los “dispersó”: “Las ‘opciones geográficas’ han sido determinadas en muchos casos por el orden de la violencia, el ultimátum anónimo, los golpes o chirridos que preludiaban otro fin. Pero –a pesar de ciertos deseos del poder– no han logrado excluir de la norma nacional a aquella literatura que desde las lejanías impuestas por esas mismas fuerzas formulan un plan de lucha o cuestionan las raíces de un presente agobiador”.⁸

A pesar de que los poemas de la prisión se inserten de manera innegable en el contexto cultural de las décadas del 70 y 80, no hay que olvidar que no se integraron de la misma manera que los escritores ya reconocidos en aquella época. Recuértese que el debate principal en aquel momento en Argentina se centraba en la forma cómo producir obras y de qué índole ante una situación autoritaria. Los poetas de la cárcel no fueron totalmente apartados de la reflexión que Andrés Avellaneda formulaba de la siguiente manera: “¿qué fue construir sentido frente a ese monólogo autoritario del Estado militar terrorista?”.⁹ Sin embargo, no ha sido una participación activa e intencional. Se situó más bien en un nivel mucho más “de emergencia” en el sentido en que no tuvieron la posibilidad de pensar la escritura afuera y antes del secuestro.

Si bien las “opciones geográficas” no impidieron el reconocimiento de esta literatura como legítima y nacional, sí complicó muchísimo las condiciones de producción. La situación carcelaria, que creemos poder considerar, al igual que el exilio, como una “opción geográfica [impuesta de aislamiento]”, ocasionó una dispersión indudable de las palabras que dificulta hoy la recomposición del contexto de producción y del material elaborado en las prisiones. Este fenómeno de dispersión y de falta de unidad en la producción carcelaria es, en parte, lo que invisibiliza y minimiza una práctica sistemática de la escritura en los penales y lo que ha llevado a considerar esta producción como un fenómeno “marginal”.

La marginalización de la poesía carcelaria testimonial, considerada por algunos, según lo recuerda la escritora argentina Alicia Partnoy, “poesía que no es poesía”,¹⁰ supone cuestionar en realidad la noción de

8. Saúl Sosnowski, “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, N° 125, Pittsburg, Universidad de Pittsburg (octubre-diciembre de 1983): 956.
9. Andrés Avellaneda, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en vv.aa., *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997), 151.
10. Alicia Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay* (Washington D.C: Catholic University of America, 1997), 32. En realidad, es importante decir que ella se dedica al estudio de la poesía testimonial en general, sin focalizarse en la poesía carcelaria en particular.

champ littéraire que Pierre Bourdieu definió en detalles. Sus reflexiones permiten afirmar que la exclusión de dicha poesía del contexto literario nacional tiene que ver, en realidad, con la dificultad de pensar el estatus de las nuevas obras de arte en el seno de una sociedad:

Los grandes cambios nacen a partir de la irrupción de nuevos llegados que, por el solo efecto del número y de la calidad social, importan innovaciones en cuanto a productos o técnicas de producción, y tienden o pretenden imponer en un campo de producción que le es su propio mercado un nuevo modo de evaluación de los productos. Ya el hecho de producir efectos implica existir en un campo, sean estos simples reacciones, de resistencia o exclusión.¹¹

Hablar de *bouleversements* provocados por la poesía carcelaria no nos parece tan adecuado, pero sí se debe reconocer que no fue un fenómeno aislado y que desembocó en nuevas prácticas escriturarias. Una de ellas es la escritura testimonial “extramuros” a la cual se dedicaron muchos autores de la prisión. Pero más allá de la incidencia del fenómeno en términos de cantidad y difusión, el mero cuestionamiento del lugar y estatuto de esta producción es la prueba de los “efectos” que se producen en el seno del campo literario, prueba descrita por Bourdieu como condición de existencia y reconocimiento de esta producción.

Pensar la poesía carcelaria dentro de un contexto literario más amplio implica recordar, al mismo tiempo, el concepto de hegemonía, desarrollado por Antonio Gramsci y aplicado más precisamente al campo cultural por Marc Angenot; sería el responsable de la inclusión, exclusión y jerarquización de algunos textos y géneros sobre otros:

El efecto de ‘masa sincrónica’ del discurso social sobredetermina los textos particulares que conforman esta masa. A la lectura de un texto dado, otros se superponen, por un fenómeno análogo a la remanencia retiniana. Esta superposición se llama en los discursos sociales antiguos y clásicos *allégorèse* proyección centrípeta de los textos de la red sobre un texto-tutor o un corpus fetichizado. [...] La interlisibilidad asegura una entropía hermenéutica que hace leer los textos de un tiempo (y los de la memoria cultural) con cierta estrechez monosémica; ésta silencia el potencial de ciertos escritos, ciega de ordinario a lo inesperado y reduce lo nuevo a lo previsible. Es por eso que las ‘nuevas ideas’, los nuevos lenguajes, las irrupciones cognitivas tienden a pasar desapercibidos porque están considerados en un marco preconstruido que ofende lo que se presta a una lectura ‘diferente’.¹²

11. Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, 15. La traducción es nuestra.

12. Marc Angenot, *Interventions Critiques vol I. Questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social* (Montréal: Nouvelle Série, Volume VIII, 2002), 249-250. La traducción es nuestra.

Para paliar la dificultad de identificar claramente cuál texto “merece” entrar en tal categoría y cuál no, Angenot prefiere pensar un concepto más amplio de “discurso social”. Esta categoría en singular permite el *déclouonnement* que equivale a la permeabilidad de las fronteras entre un discurso y otro, analizando pues a cada uno de manera equitativa y en relación a todos los demás. El campo literario y la poesía carcelaria en particular pasan a ser partes integrantes del discurso social, entendido como “la producción discursiva propia a una sociedad”.¹³

1.2. Miradas continentales

Dando la razón a Angenot, nos parece necesario pensar la creación de los textos carcelarios a partir pues de los demás discursos que se producían al mismo tiempo en Argentina y América latina.¹⁴ La ruptura con el modelo hegemónico de poder político y cultural, si bien se incrementó en los años 70, no fue propia de esta época. A nivel literario, los movimientos vanguardistas venían agudizándose en América Latina desde hacía aproximadamente dos décadas, en pos de superar un canon literario clásico. Los años 50 en Argentina marcan un giro al nivel del contenido que empieza a otorgar un lugar preponderante a elementos cotidianos. Los años 60 serán el verdadero inicio de una corriente más anclada en la realidad política con un registro claramente coloquialista. Se opera lo que César Fernández Moreno llamará una “distención” del lenguaje cuyos rasgos se definirán a través de la representación del habla diario, el uso del voseo, del lenguaje coloquial apartado de los esquemas canónicos, etc.¹⁵ En el ámbito latinoamericano, los avances logrados por las sucesivas vanguardias en cuanto a la desestructuración y liberación del poema fueron afirmándose y afianzándose con movimientos como el exteriorismo en Nicaragua o la antipoesía en Chile, que fueron tendencias que dieron igual protagonismo a la oralidad y a la vida cotidiana. Esas corrientes volvieron a democratizar, popularizar y pensar la poesía

13. Marc Angenot, “Rhétorique du discours social”, *Langue française*, N° 79 (1988): 25. [consultado el 23/03/2013], [disponible en: <http://www.persee.fr>]. La traducción es nuestra.

14. Nos parece interesante, por ejemplo, mencionar que Angenot recuerda que en los años 70 se aconsejaba a los estudiantes de letras leer al antropólogo Lévi-Strauss, lo cual demuestra la complementariedad de los campos del conocimiento y la necesidad de entender un texto desde varias perspectivas, no solamente las consideradas “correctas”. En Marc Angenot, *Interventions critiques vol II. Questions de théorie de la littérature & de sociocritique des textes* (Montréal: Nouvelle Série, Volume X, 2002), 175: “Un antropólogo como Lévi-Strauss, pese a que sus trabajos no se orientaran hacia la literatura, figuraba sin embargo entre las lecturas aconsejadas a los estudiantes en letras”. La traducción es nuestra.

15. Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, en Juan Malpartida, dir., “La cultura argentina: de la dictadura a la democracia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (julio-septiembre de 1993): 187.

como una herramienta potente para denunciar problemáticas e injusticias sufridas por la población más oprimida, menos letrada y, en consecuencia, con menos capacidad y medios para expresar y divulgarlas. El contexto de violencia que atravesaba no solamente Argentina sino América Latina en su conjunto, determinó pues, en gran parte, la emergencia de movimientos literarios de rupturas o “transgresión” representativos de lo que Roberto Fernández Retamar denominó el “cansancio de las formas”, y que dará lugar a la “poesía conversacional” o “coloquial”: “El arte procede pendularmente y a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado ‘cansancio de las formas’. Cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Yo creo que esto puede ser una razón de por qué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos”.¹⁶

Que se hayan producido, en distintas parte de América, escrituras con rasgos similares remite a una de nuestras primeras preguntas al descubrir la poesía carcelaria. De la misma manera que Carmen Alemany Bay se planteó “¿por qué desde diferentes puntos de América Latina poetas como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton o Jaime Sabines, por citar algunos nombres, empiezan a escribir un tipo de poesía muy similar sin tener relación entre ellos?”,¹⁷ nos preguntamos ¿por qué en distintas cárceles de Argentina, personas sin relación entre ellos empezaron a escribir una poesía con rasgos comunes? No es una casualidad que el “cansancio de las formas” mencionado por Retamar se haya dado justamente al mismo tiempo que los procesos revolucionarios que emergieron en respuestas a los regímenes dictatoriales, aspecto confirmado por Mario Benedetti: “[...] Todos éramos diferentes, lo conversacional se utilizaba como un instrumento, cada uno estaba en una realidad distinta, pero existían muchos entrecruzamientos y también una coincidencia política que facilitó la comunicación ¿quién influyó a quién? La realidad nos influyó a todos”.¹⁸

La representación en la poesía de la voluntad de liberarse del poder hegemónico (cultural y político) alcanzó su auge en el periodo pre-dictatorial con el desarrollo e incremento de actividades literarias. Las más emblemáticas fueron la emergencia de muchas revistas culturales y de talleres literarios. Los poetas y escritores que optaron por nuevas

16. Roberto Fernández Retamar, en Carmen Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, en Carmen Alemany Bay, ed., *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. Cuadernos de América sin nombre* N° 13 (Alicante: Universidad de Alicante, 2006), 162.

17. *Ibid.*, 161.

18. Mario Benedetti, en C. Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, 163.

formas y se desprendieron de las reglas tradicionales de la poesía fueron precisamente los poetas leídos por los militantes de izquierda que iban a constituir la larga lista de desaparecidos y presos políticos de Argentina: Mario Benedetti, Juan Gelman, Roque Dalton, César Vallejo, etc. Pocos de los poetas que pertenecían a la élite de las vanguardias de principio de siglo en Argentina formaron parte de las “inspiraciones” o lecturas cotidianas de los militantes. Es una de las razones por las cuales la escritura de los poetas carcelarios tiene mucho más que ver con los movimientos vanguardistas sociales que se dieron a nivel continental y que correspondían también a una visión latinoamericanista de la sociedad, es decir pensando en una visión política y discursiva transnacional de la revolución.

Alicia Partnoy, que dedicó su tesis doctoral al discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay afirma que “[e]ste marco permite volver sobre la afirmación de que la producción de poesía testimonial no se da solamente como respuesta inmediata a la represión sino que es la continuación natural de los diversos proyectos poéticos generados en América Latina”.¹⁹ Esta aserción va en el sentido de pensar la poesía no solamente como herramienta ideológica, sino también como fenómeno propiamente cultural que necesitaba implantarse en una realidad tanto histórico-política como intelectual. Recurrir a la poesía en un contexto carcelario de los setenta respondía pues a una necesidad de expresarse a través de un medio que no fuera solamente la acción, la toma de posición y de decisión política. No obstante, no significa que la poesía producida en situaciones límite no haya sido de esa índole, al contrario, sino que respondió a demandas distintas, como lo recuerda César Fernández Moreno:

Estamos dispuestos a patrocinar una poesía que, no *siendo* política, pueda *resultar* política, pero que, obviamente, no sea política, sino poesía (es decir, exactamente lo contrario de la frase de Tzara). Admitimos que en el revolucionado mundo contemporáneo la poesía puede ser un interés menos urgente que la política; es por eso que de hecho, la poesía se politiza, en vez de poetizarse la política.²⁰

Según él, resulta difícil poetizar a la política pero sí se puede politizar a la poesía y, por ende, expresar –gracias a formas libres de coacciones sintácticas–, sentimientos y discursos que se acercaban a la prosa, a lo conversacional, en fin, a una realidad cotidiana y concreta. Inclusive, se observó este fenómeno no solamente en la poética de los presos políticos sino también en la de varios militantes que se hicieron poetas en los años

19. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 33.

20. César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles* (Madrid: Aguilar, 1967), 447.

sesenta-setenta, en un estado de libertad marcado por un contexto de gran violencia pero, paradójicamente, de ebullición general (intelectual y política). Pienso en particular en personas desaparecidas por la dictadura militar que escribieron poesía sin darla a conocer públicamente. En estos casos, la desaparición fue probablemente la que permitió que salga a la luz esta poesía ya que varios de sus autores eran casi desconocidos: Marcelo Gelman, Alicia Raquel Burdisso, José Eduardo Ramos, Franca Jarach, José Belaustegui, Osvaldo Domingo Balbi, Claudio Nicolás Grandi, Alejandro Almeida, Carlos Aiub, Rosa María Pargas, Joaquin Areta, Jorge Money, para citar algunos. Para esos poetas, militar fue una forma incompleta de expresar múltiples sensaciones, aspiraciones y proyectos. El descubrimiento y la publicación de sus poemas por parte de familiares, con posterioridad a su desaparición, aseguraron la difusión y el reconocimiento de esos poetas que, tal vez no hubieran sido reconocidos en otras circunstancias.

2. Cuestionamientos socio-literarios

2.1. Ser o no ser poeta

La crítica o el cuestionamiento del carácter literario de los textos compuestos en lugares de encierro están completamente ligados a la puesta en tela de juicio de la condición de poeta de sus autores. Michel Foucault, en su famosa conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) plantea lo siguiente: “Si un individuo no fuera un autor, se podría decir que lo que escribió o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo decir de sus palabras, ¿podría ser llamado ‘una obra?’”²¹ En otros términos, si la crítica duda en calificar de poesía a los poemas de la cárcel, es que dudan en calificar de poetas a las personas que los compusieron. El planteo de Foucault invita también a pensar que el texto, quizás, pueda tener existencia más allá de sus autores y que, a lo mejor, existan autores sin textos. Aplicado a los poemas de la cárcel, si los autores de esos textos no son poetas de oficio sino personas que escribieron en circunstancias dadas, ¿podemos considerar que esos textos son poemas y que, por ende, confirieron a sus autores el estatuto de poetas? Nos proponemos aquí ser más precisos en cuanto al concepto de poeta para evitar todo tipo de generalización poco clara.

En primera instancia, quisiéramos recordar lo avanzado en el apartado anterior, que consiste en pensar la obra –como lo hicieron Foucault, Bourdieu, Becker, Bajtín, etc.– y, por ende, el autor, como una totalidad intrínsecamente integrada a una sociedad de la cual no

21. Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?,” *Littoral*, N° 9, París (junio de 1983): 8. La traducción es nuestra.

puede estar apartada. Si la producción carcelaria puede ser considerada “periférica” o “al margen de”, no deja de pertenecer a la entidad sociedad. Sin reconocer eso y al acotar definiciones y fronteras del campo literario, el riesgo es, según Bourdieu, caer en anacronismos a la hora de analizar y leer nuevas producciones a partir de antiguos esquemas no actualizados:

La definición la más estricta y la más restringida del escritor (etc.), que aceptamos hoy como obvia (al menos cuando se trata del pasado), es el producto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones, verdaderos asesinatos simbólicos que buscaban negar la existencia en tanto escritores verdaderos a todos tipos de productores que podían considerarse como escritores en nombre de una definición más amplia y más permisiva del oficio. Uno de los intereses mayores de las luchas literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder decir con autoridad quién está autorizado a proclamarse escritor o inclusive a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se quiere, el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos.²²

La reflexión de Bourdieu, compartida por Angenot, tiende casi a la no-definición de lo que es ser poeta y de lo que es un texto literario, optando por hablar de “productores” y “productos”. En realidad, la socio-crítica buscó precisamente derrumbar todos los conceptos fijos e inamovibles que se imponían en los estudios de la literatura y del discurso. Angenot irá hasta reivindicar que “el texto literario no existe”,²³ oponiendo una fuerte crítica a los “puristas” que excluyen bajo determinados criterios, textos del campo literario y de su correlato el “discurso social”: “Solo se molestarán ante este proyecto de integración los que consideren que el texto literario, ‘puro’ y autotélico, solo debe ser el pretexto para glosas infinitas que sirven de coartada, de sueño trivial para escapar de la pesadez social”.²⁴ Al volver permeables las fronteras entre los distintos campos de estudio y la variedad de discursos, los socio-críticos buscaron precisamente *défétichiser la littérature*,²⁵ quitarle la barrera de sacralidad que suele rodear su acceso y estudio. *Défétichiser* el objeto literario parece pues el paso necesario para acercarse a una obra y, sobre todo, considerarla fuera de toda virtualidad de un “modelo” dominante, al decir del poeta Henri Meschonnic:

22. P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, 13. La traducción es nuestra.

23. M. Angenot, *Interventions critiques*, vol I, 17. La traducción es nuestra.

Esta exigencia monista implica que la poética sea un estudio de la literaridad dentro de obras, no dentro de virtualidades. Lo que solo tiene realidad en cada obra, y lo que solo tiene realidad en el pensamiento sobre las obras: dos tipos de realidad, dos estatus del lenguaje crítico, confrontados, reaccionando el uno sobre el otro. No hay que mezclarlos como si fueran homogéneos. La realidad de la obra realiza, la del modelo virtualiza.²⁶

Pensar el concepto de autor y de obra totalmente ligado al hecho social es clave para entender quiénes fueron los poetas de la cárcel y por qué surgieron en aquella sociedad. Imposible de apartar, su voz poética se tiene que escuchar dentro de un contexto precisamente represivo pero del cual, a su vez, se nutre y forma parte a pesar de rechazarlo. Es a partir del contexto y dentro de él que se va creando un objeto, si bien de resistencia y de circunstancia, estético. Como lo recuerda Michel Butor, el poeta no es un ser “distinto” sino un ciudadano más.²⁷ No sobresale de la muchedumbre, a primera vista, por su condición de poeta. Más aun, uno de los objetivos de los cuestionamientos de los años 60 en Argentina fue, precisamente, “la redefinición desacralizadora de la figura del poeta”.²⁸

Más allá de que los autores de la cárcel aparentan ser excluidos de la sociedad por la situación de encierro, su discurso poético no puede ser leído fuera de ésta. Tampoco se puede pensar el discurso como superior o enunciado por un ser sagrado. Por eso es tan difícil aplicar una definición convencional a los autores de la prisión y su producción. Sería reducir, por un lado, lo que significa ser poeta; y, por otro lado –y eso es lo más fundamental–, sería desconocer el alcance y el rol social que tiene un poeta en una sociedad determinada. Daniel Freidemberg recuerda que los poetas de los años 60 sintieron la necesidad de comprometerse participando de la política y usando la poesía como instrumento de cambio: “Hay un generalizado imperativo de lanzarse al mundo, salir del ghetto, de la secta o del Parnaso, participar de la sociedad como uno más, no siempre, aunque sí frecuentemente, en función de un explícito compromiso político de izquierda, y en algunos casos con la esperanza de hacer de la poesía un instrumento que contribuya a producir cambios en la sociedad”.²⁹ Este comentario es interesante porque nos demuestra cómo los poetas aislados del torbellino socio-político en que vivía toda la sociedad empiezan a

26. Henri Meschonnic, “Pour la poétique”, *Langue française* N° 3, La stylistique (1969): 19, [consultado el 26/03/2014], [disponible en: <http://www.persee.fr>. La traducción es nuestra.

27. Michel Butor, *L'utilité poétique* (Saulxures: Circé, 1995), 111. “Todo poeta es al mismo tiempo ciudadano”. La traducción es nuestra.

28. Daniel Freidemberg, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en Noé Jitrik, coord. y Susana Cella, dir., *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Buenos Aires: Emece, 1999), 190.

29. *Ibid.*, 190-191.

despertarse y comprometerse políticamente. En cambio, el fenómeno de la poesía en la cárcel compuesta por poetas no profesionales da cuenta del proceso inverso. Los militantes políticos se dirigieron hacia el discurso poético mientras que los poetas se dirigieron hacia un discurso político. Por consiguiente, se advierte la imposibilidad de pensar ambos conceptos por separado, más aun en aquel contexto.

Mijaíl Bajtín va más lejos todavía en el concepto de compromiso ético del poeta que, según él, tiene una responsabilidad moral: “Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte”.³⁰ Lejos de considerar a los poetas de la cárcel “culpables” de la esterilidad del arte, sí vale decir que se encontraron ante un gran dilema y una gran responsabilidad que era “decir la cárcel”. En ese sentido, el deber contar una situación de la cual fueron los infelices protagonistas, implicó un compromiso cotidiano –voluntario o no–, con la escritura. Si varios intelectuales se opusieron a autodenominarse “poeta comprometido”, como Juan Gelman por ejemplo o Juan Carlos Martini que abogó directamente por “descomprometer al escritor, desresponsabilizarlo de producir obras con un significado político inequívoco”,³¹ ¿qué decir de los poetas de la prisión? Nos parece imposible pensar la poesía fuera de todo compromiso social. Si Gelman no se considera un poeta comprometido, no se puede negar la fuerza de su poesía y el impacto que puede tener en la sociedad argentina.

Parece claro que más allá del análisis de la producción carcelaria, la misma escritura confirió a las personas el papel de autor ya que escribir un poema en la prisión los posicionó en un lugar determinado a partir del momento de la composición. El compromiso de esos poetas ha sido y es sin duda ético y político, fuese intencional o no, y fuese representado o no en los poemas.

2.2 De legitimidad de los poemas y sus autores

Al afirmar que los autores de la prisión “no son poetas”, significa que son “otra cosa” que tampoco la crítica se acuerda en definir. Aquellos que compusieron poemas en la cárcel no pueden ser calificados de otra manera que no fuera “poeta”. Y la principal razón por la cual se afirma tal verdad, es que aquellos textos son poemas. Muchos elementos permiten confirmar

30. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 11.

31. Juan Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de^o una escritura”, 128.

la poeticidad o literaridad de los textos carcelarios. No obstante, vale recordar que las teorías y los estudios literarios han evolucionado mucho y, entre ellos, varios ya descartaron el hecho de que la mera acumulación de rasgos formales determine la naturaleza poética de un texto. De hecho, se adelantó la idea de que la principal tarea del poeta, más allá de estructurar al texto poético, era establecer, mediante la herramienta “lengua”, una nueva visión del mundo:

En la medida en que la lengua está impregnada por completo de las entonaciones y de las intenciones de los demás, el primer trabajo del poeta, a diferencia del prosista que juega con esas entonaciones y saca provecho de ello en la escritura y hasta en la estructura de la novela, el trabajo de poeta, digo, consiste en deshacer en parte la lengua de esas intenciones extranjeras para decir el mundo en un lenguaje nuevo. De ahí, en los poetas, este sentimiento general de crear lengua. La escritura poética tiende entonces mínimamente a producir una nueva relación al mundo practicando una nueva relación con la lengua.³²

Es innegable advertir la presencia de esa nueva lengua en los poemas de la cárcel. No solamente está sino que, sobre todo, fue imprescindible de crear a la hora de “denominar” sensaciones nuevas resultantes de una situación límite inédita. Sin embargo, no hace falta renunciar a afirmar que en el caso de la poesía carcelaria, la forma y los procedimientos poéticos permiten su identificación como “poemas”.³³ Recuérdese que el contexto de producción fue tal que si bien se trataba, a veces, de “esconder” o “velar” en la poesía un contenido militante, del mismo modo los autores recurrieron a la disposición gráfica propia de los poemas. Lo que Michel Butor llama la “desigualdad” visual denomina precisamente la estructura peculiar del poema dividido en versos, en contraposición con la forma regular de la prosa.³⁴ Inclusive cuando las condiciones de detención limitaban la entrada de papel, los autores acudieron a varios métodos en pos de delimitar el texto poético. Uno de ellos fue el uso de puntuación (barras oblicuas) para separar los versos entre ellos en la misma línea. Ocurrió más precisamente en el caso de algunos poemas transmitidos en las cartas a los familiares y en otros recopilados en cuadernos de la cárcel a fin de ahorrar espacio. Algo similar pasaba con el título que, cuando no se lo podía colocar en el renglón superior, se usaban los dos puntos, así como se puede observar en el ejemplo a continuación:

32. Noël Audet, “Vers une nouvelle poétique”, *Études françaises*, vol. 20, n° 1 (1984) : 59-60. La traducción es nuestra.

33. Por ejemplo, se usa abundantemente el doble sentido de las palabras, los tropos, se apela a temas de predilección, etc. Vale mencionar también que se suele encontrar abundantemente figuras por analogía (personificación, metáfora, alegoría y comparación en menor grado), por sustitución (perífrasis, sinécdoque, metonimia), por oposición (antítesis, oxímoron) y por ampliación (anáfora, acumulación, gradación).

34. M. Butor, *L'utilité poétique*, 11.

[...] Como se imaginará, me creó muchas expectativas, pero debo esperar. Bueno, ahí va un poema, “Descripción vital”: Desde un ángulo de mi ventana / veo: / una rama agitada por el viento / que tuvo su otoño y herida / da frutos, da aroma, da flor. / Una roca milenaria, / que fue castillo, fue rostro / es refugio y será. / Un cúmulo de nubes/ cambiantes de formas / imágenes, luz. / Un sol. / Un pájaro, / asciende y asciende / rama, roca, pájaro, nube y sol, / y en un punto se detiene / soberano y libre / y desciende, desciende / y se pierde. / Digo: vivir. Bueno Vieja, yo también “acepto y ofrezco”. [...] ³⁵

Asimismo, es de recordar que si la poesía carcelaria emerge dentro de una situación general de “cansancio de las formas” y en plena polémica de definiciones poéticas, revela precisamente que existe algo más atrás de todas esas reglas poéticas, como lo señala Daniel Freidemberg:

Ante el rechazo del “lenguaje lógico convencional” que proclama Raúl Gustavo Aguirre desde *Poesía Buenos Aires*, Urondo replica que ese y otros lenguajes pueden ser incorporados porque el problema que plantea la poesía “no es de vocabulario sino de una estructura verbal no discursiva”, y, avanzando más sostiene que cualquier cosa que aparezca en un poema “ya es de por sí material poético”. La polémica misma indica que se está produciendo un proceso de destitución de los supuestos según los cuales habría un léxico, un instrumental retórico, una actitud espiritual o una temática intrínsecamente poéticos o de cuya presencia dependería la condición “poético”, pero que la exprese Urondo implica a la vez que este proceso se da incluso en el seno de la neovanguardia. ³⁶

Si bien la reflexión se da en distintos términos en función de las latitudes, gira alrededor de la naturaleza profunda de las obras de arte y del hecho poético. Por eso me parece interesante recurrir a la distinción que hace Gérard Genette entre ficción y dicción. Su búsqueda de aclaración y definición de los géneros se debe a que, para él existe una confusión que hace que hoy se use el término “poética” para hablar de la prosa y “prosa” para hablar de la poética:

En efecto, desde hace un siglo ha resultado cada vez más evidente que la distinción entre prosa y poesía puede descansar en otros criterios, menos categóricos, que el de la versificación, y que dichos criterios [...] dan paso, con el nombre de ‘poemas en prosa’, ‘prosa poética’ o cualquier otro, a estados intermedios que confieren a esta oposición un carácter no rotundo, sino gradual y polar. ³⁷

35. Se reproduce aquí un poema de Rodolfo Novillo que se encuentra en medio de una carta dirigida a su madre. Se transcriben solamente la frase anterior y posterior al poema para que el lector vea de qué manera estaba integrado en el cuerpo del texto epistolar. Cárcel de la Plata, provincia de Buenos Aires, 1979. Gentileza del autor.

36. D. Freidemberg, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, 188.

37. Gérard Genette, *Fiction et diction* (París : Éditions du Seuil, 1991), 34. La traducción es la de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen, 1993), 29.

Partiendo de la pregunta del lingüista Roman Jakobson, ¿qué hace de un texto, oral o escrito, una obra de arte?, Genette llega a la misma conclusión de la necesidad de encontrar en la obra la *littérarité*. Pero recuerda que esta literaridad no se puede racionalizar del todo y depende no solamente de la obra sino también de la recepción de ésta en el ámbito socio-cultural. Divide la poesía en dos grandes grupos que permiten ambos considerar los textos carcelarios como poemas pero según distintos criterios. La primera opción es estimar que se trata de una poética “condicionalista” cuya legitimidad en tanto obra de arte reposaría exclusivamente sobre el criterio estético de quien la reciba. Cada cual consideraría obra de arte lo que procure en él una “satisfacción estética”. Genette engloba ahí todas las producciones escritas cuya primera intención no fue estética sino más bien didáctica o polémica (página de historia, memorias de alguna persona, etc.).³⁸ Si se conviene que muchos poemas carcelarios no nacieron con una finalidad exclusivamente estética, no se puede negar la presencia de esta característica. Dicho de otro modo, se puede afirmar que son poemas no solamente porque “yo decido y me parece que, según mi punto de vista, son poemas”, sino que son poemas más allá de un “juicio estético”. Por eso la segunda opción que propone Genette parece más adecuada y es la de pensar que esos poemas son del orden de la poética “constitutiva”, es decir, obras literarias por naturaleza, más allá de la calidad de éstas. Además, una parte de los teóricos de la literatura acuerdan en que existe un “lenguaje poético” que, al identificarlo, asimila enseguida el texto a la poética; este lenguaje poético ha sido descrito por el poeta francés Paul Valéry de la siguiente manera: “La poesía es a la prosa, o al lenguaje ordinario, lo que la danza es a la marcha, es decir, un empleo de los mismos recursos, pero ‘coordinados y excitados de modo diferente’, en un sistema de ‘actos que [en adelante] tienen su fin en sí mismos’”.³⁹ En pocas palabras, los textos producidos en la cárcel son poemas porque aplican las reglas propias de este género y porque contienen ese lenguaje poético que tiene que ver con lo que Genette describe como elemento indispensable de la dicción poética: el estilo o expresión, que equivaldría, según Nelson Goodman a *l'exemplification métaphorique* en contraposición con la función primera denotativa del lenguaje.⁴⁰

Desde esta perspectiva y según Genette, el carácter constitutivo de las obras de arte se aplica del mismo modo a su autor que goza, a su vez, de una *aristicité* constitutiva.⁴¹ Al igual que el poema en las poéticas

38. *Ibíd.*, p. 28.

39. Paul Valéry en Gérard Genette, *Fiction et diction*, 23. La traducción es la de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción*, 21.

40. G. Genette, *Fiction et diction*, 114.

41. *Ibíd.*, 30.

constitutivas que es tal por ajuste a ciertas reglas poéticas, más allá de su calidad estética, el estatuto de poeta del autor no es cuestionable. La intencionalidad o el deseo de ser poeta no llevan ningún carácter de pertinencia. No se es “un poco poeta” o “medio poeta”, sino que se es poeta. Los que cuestionan el estatus de esos autores parecen confundirse en las definiciones mezclando criterios estéticos subjetivos con criterios constitutivos objetivos de la obra y del autor.

Quizás para resolver semejantes confusiones, algunos críticos, como Angenot y Bajtín “no aceptan disociar el lenguaje literario, poético, del uso ordinario y cotidiano”.⁴² Si esta afirmación categórica contradice la existencia de un “lenguaje poético” que se diferenciaría lógicamente del lenguaje prosaico, no hay que descartarla. Primero porque la presencia del lenguaje poético en la poesía carcelaria ha sido intencional algunas veces y otras no. A partir de ahí, se entiende la actividad poética en la cárcel como la continuidad lógica de una práctica cotidiana del lenguaje. En otros términos, la escritura poética no se ha acompañado de una reivindicación repentina, por parte de la persona, de un cambio de estatuto entre no-poeta y poeta. En consecuencia, la creación no ha sido vivida como una fractura –en el sentido de cambio brusco– en la vida cotidiana del autor. Por esta razón, pocos se han considerado y se consideran “poetas de oficio” porque naturalizaron la actividad poética como una forma más de usar el lenguaje y un medio privilegiado para expresarse. Más aun, la transmisión de esos poemas da cuenta de este fenómeno. Fueron textos “escondidos”, apenas compartidos con compañeros, familiares (en las cartas), etc. El compartir, junto a las limitadas prácticas de corrección y reescritura no les quita su carácter constitutivo y su pertenencia al régimen de la dicción poética de que habla Genette. Más bien, demuestra la naturalización del texto en contraposición con la sacralidad que suele acompañar la producción poética. Remite a la crítica que hace Bajtín a la escuela saussureana según la cual existe una separación clara entre la actividad lingüística espontánea y la creación estética, que empobrecería, según él, *les faits de langage*.⁴³ Estimar válidas las teorías saussureanas disminuye las posibilidades de considerar “legítimos” estos tipos de textos ya que, para Angenot, “la lengua de Saussure es un cadáver embalsamado”,⁴⁴ es decir, estructuralista en un sentido inamovible y solo legible a partir de criterios que determinan fronteras inmutables entre los distintos tipos de *paroles*.

42. Marc Angenot, “Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine”, *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984) : 5, [consultado el 27/03/2014], [disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/036812ar>]. La traducción es nuestra.

43. *Ibíd.*, “los hechos de lenguaje”. La traducción es nuestra.

44. *Ibíd.* La traducción es nuestra.

Asimismo, si varios autores no midieron el alcance de su poesía en el momento de la composición, la cuestión de ser o no poeta estuvo siempre planteada. Pensarse “no-poeta” implica suponer paradójicamente que quizás, lo puedan ser desde otras perspectivas que ellos no estiman válidas. De hecho, aun cuando algunos de ellos rechazan a priori la literaridad de sus textos, están considerando, por la negativa, la posibilidad de que otros la encuentren. Se pueden vislumbrar varias razones de la negación por parte de los autores a pensarse como tal. Por un lado, reivindicarse como poeta en las cárceles de la última dictadura hubiese sido dar un argumento más a las autoridades del penal para castigarlos en tanto “subversivos”. De hecho, Michel Butor considera necesario “defenderse contra la censura” al estar expuesto a un ámbito hostil: “El poeta suele ser considerado según Hugo como un revolucionario, y cada vez que aparece un régimen un poco autoritario, tiene que refugiarse en estrategias complejas, en particular enroscar la víbora, hacer ‘como si’ lo que hacía era inútil entonces inocente. Algunas veces el problema es tan grave que puede llegar a creérselo de verdad.”⁴⁵

Que los entrevistados no se consideren poetas no significa que no lo sean o que su poesía no sea poesía. Además, cabe recordar que la figura del autor ya venía desacralizada por los poetas conversacionales, como lo señala Carmen Alemany Bay: “Además estos temas cuentan con el factor humorístico, lo que conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad incluso desmitificando la figura del poeta y situándose de este modo en un nivel más próximo al lector”.⁴⁶ De hecho, todavía hoy, los que escribieron en la cárcel suelen desacralizar su estatus de poeta por no considerarse “profesionales”: “[...] yo creo que es un proceso de poder sacar afuera, escribí también afuera [...] pero evidentemente yo escribo cuando estoy en un proceso de reflexión, yo no escribo porque soy escritora, eso queda claro. Escribo porque necesito quizás verme yo en eso que escribí”⁴⁷

Por otro lado, conviene agregar que los poetas de la cárcel, quizás, también se cuestionaron por saber intrínsecamente que la mayor parte del mundo intelectual no piensa como Angenot según el cual “no existe el texto literario” sino el “discurso social”. La crítica literaria tampoco está dispuesta a aceptar tan fácilmente la entrada de textos novedosos o surgidos desde contextos básicamente antipoéticos. Más aun, como bien lo ha recordado Bourdieu, son ellos los que legislan sobre el ingreso o no de los nuevos textos. De hecho, Alicia Partnoy escritora y ex-presa política

45. M. Butor, *L'utilité poétique*, 12. La traducción es nuestra.

46. C. Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, 165.

47. Alicia Schiavoni, entrevista personal, Córdoba, 9 de noviembre de 2010.

también insistió sobre la frontera existente entre la literatura “profesional” y la literatura “de periferia”:

Por otra parte, la necesidad de ir contra la percepción popular de que la poesía no describe la realidad, y de que los poetas profesionales son los únicos que pueden publicar, lleva a los testimoniantes a plantearle al lector que los textos no son “literarios”. A esta tensión se le suman los frecuentes comentarios de tipo hipotáctico o jerarquizado por parte de los escritores reconocidos. Estos, aun cuando asumen una actitud solidaria con los testimoniantes, parecen pelear la vigencia del sistema logonómico que privilegia al escritor profesional como productor de textos poéticos.⁴⁸

El lector no dejará de advertir que ella ni siquiera usa el término de “poeta”, “escritor” u “autor” sino de “testimoniante” en oposición al “escritor profesional”. La comparación terminológica revela una contradicción semántica ya que se contraponen dos categorías que no tienen –en apariencia– que ver entre sí: la primera se caracteriza principalmente por la historicidad (testimoniante) cuando la segunda por la literaridad (escritor profesional).⁴⁹ En síntesis, los poetas de la cárcel necesitan de un “reconocimiento” social, pronunciado por parte de quienes ya han sido legitimados por el mundo literario. Según Alicia Partnoy, no solamente hace falta la legitimación de esos poemas entre pares o familiares sino que esta tiene que emanar directamente del círculo de los intelectuales que actúan como “autoridades”, aptas para decidir qué es poesía y qué no lo es. Partnoy ilustra su pensamiento tomando el ejemplo de un poemario compuesto afuera por familiares de desaparecidos y prologado por el escritor Ernesto Sábato:

Los familiares de los desaparecidos no necesitarían al Sábato presidente de la CONADEP para validarse como luchadores por los derechos humanos, ni para presentar a sus hijos como víctimas de la represión, ya que es una tarea que iniciaron mucho antes de que Sábato articulara su condena al régimen. Sí necesitan al Sábato famoso escritor para presentar la obra de sus hijos dentro del “dominio” de la literatura.⁵⁰

Este fenómeno también se observa en el caso de los poemas compuestos en la cárcel. El poemario de la poeta desaparecida, Ana María Ponce, por ejemplo, si bien ha sido prologado por dos figuras no

48. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 46.

49. Cambia la comparación cuando se atribuye el carácter testimonial a un elemento literario: poesía testimonial, prosa testimonial, etc. Pero en el caso de la cita, la autora no elige hablar de “poetas que testimonian” sino de testimoniantes que escriben poesía.

50. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 48.

pertenecientes al mundo literario (el entonces Presidente de la Nación, Néstor Carlos Kirchner, y el hijo de la autora, Luis Macagno), sí ha recibido los elogios públicos, en la prensa, de poetas respetados como Juan Gelman, para citar el más emblemático. Él escribió un artículo en el diario *Página/12* en 1998, incluido al final del poemario. Gelman usa allí, sin dudar, las palabras “poema”, “versos”, “palabra poética” que vienen a validar el carácter literario de los poemas y, por ende, el estatus de poeta de su autora.⁵¹

A continuación, cabe preguntarse entonces ¿por qué no se le cuestionaron sus primeros poemas a un Borges, Benedetti, Gelman o Vallejo? ¿Qué hizo que fueran considerados *de entrada* como “escritores profesionales”? Para responder a esta pregunta, es pertinente citar a uno de esos poetas “de oficio” que menciona el descubrimiento paulatino del arte y de la iniciación a la poesía que, precisamente, coincide con el camino emprendido por los presos en las cárceles argentinas: “Creo que lo que más ayuda a comprender la poesía es leer a los grandes poetas. En la juventud suelen darse afinidades entre algunos amigos que escriben, que se muestran lo que escriben, y que de pronto sacan una revista. Todo eso estimula. Pero descreo de las escuelas poéticas”.⁵² Las palabras de Juan Gelman parecen dar sustento a lo que se viene analizando desde el principio de este trabajo y tienen eco en la teoría del investigador uruguayo Alfredo Alzugarat según la cual la lectura ha sido clave para los presos políticos, hasta el punto de haber incitado a muchos a querer imitar y crear sus propios textos. Para Gelman, el compartir los poemas y la creación de revistas eran partes del proceso de formación del poeta. De hecho, estas dos “etapas” se llevaron a cabo en las cárceles argentinas donde se crearon la revista *Quiipu* en San Martín o *La Gaviota Blindada* en Rawson: “Entre ellas estaba *La Gaviota Blindada*, que contaba situaciones de la cárcel con un tono entre folclórico militante y tierno, con poesías de los presos, movidas de ajedrez para practicar o anécdotas de los familiares. A esa revista se sumaron otras de humor que se pasaban de mano en mano en un cuaderno cosido”.⁵³

Se estima que existieron por lo menos siete revistas político-culturales en los penales dictatoriales, lo cual pone de relieve la puesta en práctica sistemática de la escritura dentro de un ámbito de formación política y literaria. Conviene mencionar también que junto con la creación

51. El artículo completo de Juan Gelman se puede encontrar en Ana María Ponce, *Poemas* (Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación, 2011), 119.

52. Juan Gelman en Carlos Zeiger, “Entrevista con Juan Gelman: el oficio de poeta,” en *La insignia.org*, 8 de octubre de 2011, [consultado el 10/03/2007], [disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_024.htm].

53. Santiago Garaño y Werner Pertot, *Detenidos-aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura* (Buenos Aires: Biblos, 2007), 265.

de revistas, se daba y cursaba talleres literarios. Liliana Heker, en su artículo “Los talleres literarios” informa que fue un fenómeno que empezó en Argentina alrededor del año 1967 en respuesta a la feroz censura cultural que impuso el gobierno de Juan Carlos Onganía:

Hace falta aclarar que no se trató solo de talleres de literatura; las pésimas condiciones en que se trabajaba en la Universidad, los temas prohibidos, lo lastimoso de casi todo aprendizaje público, hicieron que se organizaran numerosos cursos paralelos –generalmente dictados en casas particulares– acerca de los temas más diversos. Santiago Kovadloff llamó acertadamente a este fenómeno generalizado “cultura de catacumbas”.⁵⁴

Si bien Liliana Heker no se refiere a los talleres dados en los penales, es interesante su análisis del rol que les atribuye. Pese a sus dudas en cuanto a su eficacia en tanto “escuela de escritores” ya que según ella, “nadie pueda enseñar a otro a escribir”, reconoce a su vez que “el taller actúa como catalizador”.⁵⁵ Agregaría que en el caso de las personas que acudían a esos talleres en las prisiones, les permitió emprender o proseguir con una formación literaria que venía a complementar la formación política. Esos talleres no pretendían formar escritores pero es innegable que a algunos les favoreció la toma de conciencia y la revelación del deseo de escribir, de trabajar para ello y de hacerlo de manera intencional.

Al fin y al cabo, no creo que se pueda cuestionar y pienso que se debe reivindicar el estatuto de poeta de los que escribieron en los centros de detención clandestinos y legales, precisamente por la política de silenciamiento y represión llevada a cabo ahí. Ellos no solamente fueron autores por el hecho de ser “autores de” algo, como recuerda Foucault al citar los elementos que hacen posible la existencia del autor, sino también fueron autores en su definición clásica. Al igual que los trovadores y anónimos de la antigüedad que entregaron sus obras sin búsqueda de fama o de reconocimiento, los poetas carcelarios también nos dejaron un legado en parte anónimo. En efecto, muchos poetas de la prisión compusieron para la colectividad, poemas que hoy se encuentran en cantidad en los cuadernos de otros (mayoritariamente en los cuadernos de las mujeres). La naturalidad de este fenómeno hizo que hoy tengamos acceso a poemas de autores no conocidos y no recordados por los dueños de los cuadernos donde se encuentran. Algunos poemas terminaron formando parte de lo que llamaría un “legado poético anónimo” ya que las circunstancias y las

54. Liliana Heker, “Los talleres literarios”, en Juan Malpartida, dir., “La cultura argentina: de la dictadura a la democracia”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519 (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, julio-septiembre de 1993), 190.

55. *Ibíd.*, p. 191.

estrategias de composición, circulación y transmisión al exterior llevaron algunos a no firmar y, en varios casos, a perder sus poemas. El ejemplo más emblemático que se puede mencionar es un poemario publicado en 1981 en la ciudad de México: *Desde la cárcel*. Con un total de sesenta y tres poemas, ocho cuentos, dieciséis dibujos, dos cartas, tres textos de prosa, este poemario es muy revelador del alcance que querían dar los autores a su poesía. Ningún texto está firmado, ni siquiera las cartas. La fecha de publicación ayuda a entender que la necesidad en aquel momento era dar a conocer esos textos, más allá de quién los había escrito. Se trataba pues de denunciar una situación de encierro, a partir de la cual surgieron poemas, importantes de rescatar para visibilizar una situación de violación de los derechos humanos. Hasta la edición indica el carácter vital que contenía su publicación ya que son once los grupos que participaron de ella; desde comisiones de Derechos Humanos y Solidaridad, hasta la Comunidad de Cristianos Argentinos, pasando por el Frente Argentino de Cineastas o Trabajadores y Sindicalistas Argentinos en el Exilio, etc. Este ejemplo es clave para ilustrar y entender el rol que se asignaron los propios presos en la composición literaria. En aquel contexto, el paso de la oralidad a la escritura tuvo que ver, al igual que en cualquier otra sociedad o microsociedad, con la necesidad de dejar huellas de la historia vivida (sufrida) por el grupo social. En otros términos, se puede afirmar que consciente o inconscientemente, los autores pensaron en el afuera, en la difusión de esa cultura y esos testimonios más allá de la celda.

Conviene advertir que pese al cuestionamiento del estatus de autor hasta por parte de los interesados, se puede rescatar varios ejemplos de reivindicación de este estatus, y eso, en la propia poesía: “Solo te quería decir que he vuelto / y traje para vos, mi amor / mi mano de poeta”;⁵⁶ “¡Y en la prisión infame / ...también habrá poesía”;⁵⁷ “Hoy, hermano, vuelvo a hablarte / [...] a través del lenguaje pulcro, / [...] de la poesía”;⁵⁸ “vos también eres poeta”;⁵⁹ etc. Asimismo, si el carácter intencional de la poesía es importante para “legitimarla”, las entrevistas con varios autores revelaron un proceso escritural definido y una intencionalidad en la elaboración *rhématique* que caracteriza las obras de dicción, es decir, *Vêtre du texte*.⁶⁰ Según Genette, la dicción es “la forma en que se manifiestan y afectan al lector esas capacidades [de ejemplificación], la designación de *remático* para su criterio de literaridad será más correcta, por más completa,

56. Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Desde la cárcel* (México: Asociación de Escritores de México, 1981), 61.

57. *Ibid.*, p. 84.

58. *Ibid.*, p. 65.

59. Pedro Gaetán, “Vos también eres poeta” (poema inédito N° 4), cárcel de Sierra Chica, 1979.

60. G. Genette, *Fiction et diction*, 33.

que la de *forma*".⁶¹ En síntesis, Genette precisa claramente que para que haya obra tiene que haber receptor e intencionalidad en la transmisión. No obstante, conviene aclarar que el estatus del lector es otro punto de debate a la hora de analizar la poesía carcelaria. Según los propios autores, en el momento de la escritura, diez no consideraron la existencia de un lector ajeno.⁶² Trece pensaron en la existencia de un posible lector, fuese su familia, sus compañeros o un lector ajeno después de una publicación.

En ese aspecto, nos parece necesario aclarar la cuestión tan problemática de la intencionalidad. En primer lugar, conviene retomar las palabras acertadas de Daniel Freidemberg para quien "[n]o hay ingenuidad posible a partir de 1976, ni en la poesía ni en la reflexión sobre poesía, ni como estrategia poética ni como actitud existencial".⁶³ Escribir un poema en la cárcel difícilmente puede haber sido inocente, desprovisto de todo tipo de voluntad de componer un texto poético. Asimismo, suponiendo que los poetas hayan pensado todos en un lector, ¿de qué manera hubieran podido difundir y publicar esos textos en plena dictadura? ¿A qué tipo de lectores se hubiesen podido dirigir –de manera factible y concreta– en una atmósfera de terror y censura permanente? De hecho, la investigadora Carina Blixen desarrolla la idea de que en el Uruguay –y se puede ampliar a la situación argentina– la cárcel fue el único "espacio literario" posible: "La literatura de Liscano nació en la carencia absoluta de un 'espacio' literario en un sentido tradicional pues no había ninguna posibilidad de recepción de su obra por parte de una institución literaria".⁶⁴ Si se amplía la reflexión suponiendo que fueran poemas compuestos en libertad por los mismos militantes, al visibilizar una intencionalidad clara, los autores se hubiesen expuesto a la censura automática y a su persecución que hubiese culminado con su secuestro. Al respecto, Jorge Bracamonte desarrolla la idea de que la dictadura, aun cuando bajó el nivel de represión, fue absolutamente condicionante de la producción cultural y literaria.⁶⁵ Por esta razón decide hablar de una producción en situación de "resistencia" o "transgresión";⁶⁶ pero ninguna de ambas denominaciones quita el carácter intencional de las obras. Agregamos que la dictadura no solo fue condicionante de la producción sino también de la recepción. El lector de los años 70, para leer la producción transgresiva no tenía otra opción que ser ideológicamente comprometido o militante pero se exponía, a su vez, al

61. *Ibíd.*, p. 34. La traducción es de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción*, 29.

62. Estas entrevistas se realizaron a 23 autores entre el año 2008 y 2012 en Argentina. "Ajeno" se refiere aquí a un lector ajeno al mundo carcelario, que no fuera ni familiar, ni mero conocido.

63. D. Freidemberg, "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba," 145.

64. Carina Blixen, "Los manuscritos de la mansión del tirano: delirio y poesía," en Fatiha Idmhand, ed., *Carlos Liscano. Manuscritos de la cárcel* (Montevideo: Ed. Caballo perdido, 2010), 46.

65. Jorge Bracamonte, *Los códigos de la transgresión* (Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, 2007), 65.

66. *Ibíd.*, 68.

peligro de la persecución. En definitiva, todos esos elementos fomentaron un temor a dar a conocer estos textos (inclusive en la democracia) que necesitaron de la liberación –física, psicológica, democrática– tanto de los autores como de los posibles receptores.

De hecho, esos poemas, en primera instancia, no fueron pensados en una lógica de creación-publicación-difusión, sino que esa etapa es la que se dio, a veces, después de salir en libertad, por razones obvias. Algunos autores, a pesar de haber valorado, al principio, sus textos más bien como “huellas” y testimonios de esos lugares, empiezan recientemente a valorarlos como textos literarios. Sin embargo, si la finalidad inmediata de los poemas carcelarios no fue la de publicarlos, sí hubo un compartir y una socialización de una parte de ellos, oralmente o por escrito, entre compañeros y familiares. El solo hecho de transmitirlos a través de las cartas significaba que el poema ya salía del entorno íntimo del autor para pertenecer al “contorno social”, como lo llama César Fernández Moreno y, a partir de la democracia, empezó a formar parte del contorno socio-histórico, mediante la publicación de algunos y la difusión oral o escrita (sin fines de publicación) de otros.

Por último, es importante aclarar que más allá de lo que los autores piensan o dicen de sus textos, lo que hace que estemos frente a textos poéticos no es tanto el hecho de que ellos o un investigador lo proclamen sino más bien su impacto en la sociedad. Importa analizar si son textos recibidos, leídos y difundidos en ámbitos sociales que serán los que, según Bourdieu, otorgarán el verdadero valor literario, histórico, judicial, etc.:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción en tanto universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche produciendo la creencia en el poder creador del artista. Dado que la obra de arte solo existe en tanto objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir socialmente instituida como obra de arte por espectadores dotados de la disposición y de la competencia estética que son necesarias para conocerla y reconocerla como tal, el objeto de la ciencia de las obras no solamente es la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, para decirlo de otro modo, de la creencia en el valor de la obra. Entonces debe tomar en cuenta no solamente los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.) sino también el conjunto de los agentes y de las instituciones que participan de la producción del valor de la obra.⁶⁷

Si la pregunta inicial que se planteaba era saber si los autores de la cárcel eran poetas o no, ahora, convendría reformularla de otra manera:

67. P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, 23. La traducción es nuestra.

¿qué hace que valoremos a estos textos y autores y en qué consiste esta valorización?

Conclusión

Al término de este trabajo, es evidente que quedan todavía muchas cuestiones por resolver. Las reflexiones sobre la relación entre arte y represión nos dejarán de hacerse presentes en los debates intelectuales. Más allá de las conclusiones más o menos definitorias, cabe rescatar la importancia del valor otorgado a estos textos que tienen que considerarse de manera completa: como productos del encierro por una parte; y, por otra parte, como productos literarios dentro de un contexto cultural nacional y continental. ¿Cómo entender esos poemas fuera de la producción literaria nacional? ¿Y bajo qué criterio? Los factores condicionantes como lo han sido el encierro, el exilio, la desaparición forzada de las personas no deslegitiman de ninguna manera los poemas producidos.

Si podemos entender la ausencia de este corpus en los libros de los años 80, no podemos entender su ausencia hoy, después de la avalancha de testimonios de sobrevivientes que reveló la práctica sistemática de la escritura poética. Los intelectuales que se exiliaron y que dedicaron gran parte de su trabajo en analizar la producción literaria argentina de aquellos años no pudieron tener una visión completa del panorama cultural al desconocer la existencia de estos textos o al solo considerarlos “circunstanciales”. Para dar un ejemplo, el libro *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988) compuesto de artículos escritos por intelectuales “reconocidos” compilados por Saúl Sosnowski no tomó en cuenta, en el análisis de la situación intelectual dictatorial y post-dictatorial, esos poemas carcelarios. Si el estatus de “producción literaria nacional” de estos textos no se puede negar, entonces conviene preguntarse por qué una parte de la crítica lo ignoró. El libro de Sosnowski es un ejemplo entre varios. Ni siquiera cuestionó la legitimidad literaria de estos textos, sino que, directamente, no los consideró, cuando ya en el año 1981 se había publicado en México el poemario *Desde la cárcel*, conformado integralmente de textos y dibujos compuestos en las prisiones argentinas. En realidad, es preciso confesar que se desconoce las condiciones de circulación de este poemario, lo que puede explicar, en parte, la actitud de la crítica y de los intelectuales. Sin embargo, nos parece importante plantear aquí que, pese a desconocer la existencia de tales producciones periféricas, debía ser muy difícil no sospechar su posible existencia; ello, a la luz de las reiteradas dictaduras en la historia mundial que solían hacer

emerger este tipo de literaturas inesperadas como, por ejemplo, los poemas compuestos en los campos de concentración europeos.

Se merecería desarrollar este punto, pero, a modo de comentario y de cierre, solamente diríamos que estos textos –que probablemente, no hubieran nacido o tenido tal repercusión social sin el previo encarcelamiento de sus autores– se constituyen como una producción “imprevista” y desconcertante y, por ello, son difíciles de clasificar. Por esta razón, creo, algunos críticos e intelectuales prefieren eludir su estudio, así como su definición e inserción dentro del dominio literario. En ese sentido, es interesante remitir al concepto de *trouble-fête* de Marc Angenot quien opina que, al ser un suplemento del discurso social, la literatura puede provocar semejante efecto.⁶⁸ Precisamente por ser creaciones inesperadas e insospechadas, los poemas que fueron emergiendo en lugares de detención, producen hoy, en ciertos ámbitos, el efecto calificado por Angenot de “aguafiestas”; en particular, en algunos círculos intelectuales y en los tribunales que enjuician a los militares, donde los poemas pueden ser considerados como pruebas materiales del paso físico de los testigos por centros clandestinos de detención y cárceles federales.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. “Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29, Lima (1989): 153-165.
- Alemaný Bay, Carmen. “Para una revisión de la poesía conversacional”, en Carmen Alemaný Bay, ed. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. Cuadernos de América sin nombre* N° 13. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 159-171.
- Angenot, Marc. *Interventions critiques vol II. Questions de théorie de la littérature & de sociocritique des textes*. Montréal: Nouvelle Série, vol. X (2002).
- _____. *Interventions Critiques Vol I. Questions d’analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social*. Montréal: Nouvelle Série, Volume VIII (2002).
- _____. “Rhétorique du discours social”. *Langue française*, No. 79 (1988).
- _____. “Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine”. *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984).

- Audet, Noël, “Vers une nouvelle poétique”. *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984).
- Avellaneda, Andrés, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en vv.aa. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997, 141-208.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Blixen, Carina. “Los manuscritos de *la mansión del tirano*: delirio y poesía”, en Fatiha Idmhand ed. *Carlos Liscano. Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ed. Caballo perdido, 2010, 43-57.
- Bourdieu, Pierre. “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, (septiembre de 1991).
- Bracamonte, Jorge. *Los códigos de la transgresión*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, 2007.
- Butor, Michel. *L'utilité poétique*. Saulxures: Circé, 1995.
- Celan, Paul. *Choix de poèmes*. París: Gallimard, 1998.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Desde la cárcel*. México: Asociación de Escritores de México, 1981.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Foucault, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Littoral*, No. 9, París (junio de 1983): 3-38.
- Freidemberg, Daniel. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. En Noé Jitrik, coord. y Susana Cella dir. *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emece, 1999, 183-212.
- _____. “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”. En Malpartida, Juan, dir. *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia. Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, julio-septiembre de 1993: 139-160.
- Gaetán, Pedro. “Vos también eres poeta” (poema inédito No. 4), cárcel de Sierra Chica, 1979.
- Garaño, Santiago y Pertot, Werner. *Detenidos-aparecidos, Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil, 1991.
- Heker, Liliana. “Los talleres literarios”. En Juan Malpartida, dir., *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia. Cuadernos Hispanoamericanos* No. 517-519. Madrid: Agencia Española de

- Cooperación Internacional y Desarrollo (julio-septiembre de 1993): 187-194.
- Martini, Juan Carlos. “Especificidad, alusiones y saber de una escritura”. En Saúl Sosnowski, comp., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988: 125-132.
- Meschonnic, Henri. “Pour la poétique”. *Langue française* N° 3. La stylistique, 1969.
- Partnoy, Alicia. *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*. Washington D.C.: Catholic University of America, 1997.
- Ponce, Ana María. *Poemas*. Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación, 2011.
- Schiavoni, Alicia. Entrevista personal. Córdoba: 9 de noviembre de 2010.
- Sosnowski, Saúl. “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, No. 125. Pittsburg: Universidad de Pittsburg (octubre-diciembre de 1983): 955-963.
- Zeiger, Carlos. “Entrevista con Juan Gelman: el oficio de poeta”. En *La insignia.org* (8 de octubre de 2011) [consultado el 10/03/2007], [disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_024.htm]



Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración de espacios con miras hacia lo posnacional

Leonardo Valencia and his work: the re-working of spaces with a view to the post-national

PABLO LARREÁTEGUI PLAZA*

Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin, Alemania

plarreategui@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.2>

Fecha de recepción: 16 marzo 2016

Fecha de aceptación: 19 mayo 2016

RESUMEN

Este artículo se centra en los textos *El libro flotante de Caytran Dölpfin y Kazbek* del autor ecuatoriano Leonardo Valencia. Ambos están abordados desde una discusión de lo posnacional, se busca desentrañar los sentidos que la reelaboración de los espacios plantea tanto sobre el hecho narrativo como en la experiencia del lector sobre su conocimiento acerca del hecho "ciudad", en este caso Guayaquil, así como del referente nacional, siempre con un guiño hacia los discursos nacionales establecidos por la crítica. PALABRAS CLAVE: Novela, Ecuador, Leonardo Valencia, posnacional, nación, Guayaquil.

*

Ecuatoriano. Estudió Comunicación y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Su tesis de licenciatura se centró en el análisis de la estética de lo grotesco en *El Tambor de Hojalata* de Günter Grass (2005). Obtuvo el título de Magister en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en 2010, con su trabajo *Entre la memoria y el olvido. Posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos: Leonardo Valencia y Roberto Bolaño* (2010) (texto editado por la misma universidad en 2013). Ha publicado una traducción al español del poema "Klage" de Georg Trakl (2003) y el ensayo "La profecía apocalíptica de Trakl" en la revista *Ourovourus* (2003) y el ensayo "La violación de la oralidad y la persecución en la última novela de Eliécer Cárdenas: *El viaje de Padre Trinidad*", en *Letras del Ecuador* (2006). Ha sido profesor en varias universidades del Ecuador en temas relacionados con cultura, letras y lenguaje.

ABSTRACT

This article focuses on the texts *El libro flotante de Caytran Dölpin and Kazbek* by the Ecuadorian author Leonardo Valencia. Both are approached from a discussion of the post-national, seeking to unravel the senses that the re-working of spaces raises both concerning the narrative fact as well as the reader's experience about their knowledge about the fact of the "city"; in this case Guayaquil, in addition to the national reference point, always with a nod towards the national discourses established by the critics.

KEYWORDS: Novel, Ecuador, Leonardo Valencia, post-national, nation, Gauayaquil.

*No hay que narrar los hechos
sino sus posibilidades imaginarias.*
Gonzalo Aguilar

En el caso de dos obras de Leonardo Valencia –*El libro flotante de Caytran Dölpin y Kazbek*–, la relación con los espacios nacionales y la literatura ecuatoriana se fundamentaría en una reelaboración de las nociones de cómo el creador se enfrenta al hecho narrativo en el mundo actual. Y resulta que esta visión obliga a repensar las perspectivas sobre la creación en función de una actualidad compleja que muchos llamarán posnacional. Sin duda, hay quienes estas posturas les disgustarán, sobre todo para aquellos que aún discuten la modernidad, por considerarla un peligro para la autonomía de las letras ecuatorianas, las tradiciones y para la discusión política que observa las relaciones de poder. No obstante, las relaciones entre grupos humanos está más marcada cada vez por intercambios que afectan las percepciones estéticas y los productos simbólicos –o por lo menos es más evidente– como lo observa Gwen Kirkpatrick,¹ en relación con un movimiento múltiple de “personas, mercancías, información, y sobre todo, capital”.² De acuerdo con esto, no se le puede pedir hoy a un escritor que se circunscriba a un discurso o espacios únicos. La creación literaria tiene como base la libertad y la posibilidad de generar hipótesis que se escapan a un espacio específico y a las formas de comprender el entorno. De ahí que en el trance de la globalidad sea imposible detener estos roces.

En este sentido, Leonardo Valencia ha manifestado su afinidad abierta por varios autores ecuatorianos, sobre todo por Montalvo y Palacio, además de Gangotena y Carrera Andrade. En su ensayo “Nunca me fui con tu nombre por la tierra”,³ el autor guayaquileño manifiesta que

-
1. Gwen Kirkpatrick, “Nómadas o nativos, abejas o arañas: literatura en movimiento en América Latina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 58 (2003): 79-89.
 2. *Ibid.*, 79.
 3. Leonardo Valencia, “Nunca me fui con tu nombre por la tierra”, en *El síndrome de Falcón* (Quito: Paradiso): 222-231.

“Montalvo y Palacio modifican lo que el teórico de la novela, Thomas Pavel, denomina los registros básicos de nuestros cuadros de referencias para poder entrar en el mundo de una novela”.⁴ Esta experiencia estética podría explicarse por un factor fundamental que, en el caso de la obra palaciana, resulta un valor excepcional. En varias de sus narraciones, y sobre todo en “Un hombre muerto a puntapiés”, la creación emana de la posibilidad de plantearse hipótesis a partir de aquellos silencios que deja la realidad. Esta estrategia se palpa también en *El libro flotante de Caytran Dölpfin* y en *Kazbek*: en el primero, la ficción surge del hecho “ciudad”, un espacio nacional marcado por diversos discursos que se hallan en la memoria y consciencia de la sociedad, con una realidad y tangencialidad a la vista. Pero a partir de esto, el hecho de la inundación apocalíptica de este espacio, ya en el ámbito de la ficción, opera de manera similar a los procedimientos del Palacio en “Un hombre muerto a puntapiés”,⁵ donde el investigador busca darle sentido a un hecho que posee una referencia y similitud con la realidad urbana de los años de 1920: una noticia publicada en un medio escrito.

Por otro lado, en *Kazbek*⁶ se vuelve a implementar el mismo procedimiento: crear textos a partir de representaciones que, en este caso, no están ligadas con la identidad nacional en sí, sino con hechos fortuitos. De esta manera se discute las visiones exóticas sobre un país latinoamericano: el personaje Peer, que ha visitado el Ecuador precisamente durante la erupción del volcán Pichincha en el año 1999, ha realizado una serie de dibujos con tinta negra sobre “bichos” que aparentemente han salido del volcán; así, establece el proyecto de crear un libro de pequeño formato con sus dibujos acompañados por varios textos producidos por el narrador, pero sin una aparente relación directa con el referente. Es así cuando la representación popularizada por discursos y el mundo del comercio turístico y editorial han reforzado:

Su mirada quería descansar, así que se llenó de la luz y los animales de su nuevo país. Creó diseños de flora y fauna llenos de color, con formas redondas y amables donde el rojo se eleva a un puro ardor y el amarillo es la esencia de un campo de girasoles. Mejoró y tergiversó para siempre esa flora y esa fauna. Muchos seguidores de sus trabajos viajaban al país atravesado de volcanes atraídos por los diseños del señor Peer. A los pocos días, se decepcionaban. La fauna –iguanas, cangrejos, pangules– y la flora –manglares, cactus, ceibos– no tenían los mismos colores puros y las curvas suaves de los diseños. Los seguidores no habían hecho el viaje correcto: fueron a una geografía y no a la imaginación del señor Peer.⁷

4. *Ibíd.*, 225.

5. Pablo Palacio, *Obras escogidas* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004).

6. Leonardo Valencia, *Kazbek* (Madrid: Funambulista, 2008).

Como se puede ver, tanto Palacio como Valencia no buscan la correlación con el entorno social, sino las posibilidades, las hipótesis, la experimentación. Pero resulta que en el caso de Valencia, la creación se alimenta por una distancia necesaria para su proceso creativo. Los personajes en *El libro flotante...* y en *Kazbek* se hallan fuera del espacio nacional. Mas ello no impide, ni debe hacerlo, el ejercicio literario. Esta sería la particularidad de Valencia. Así, el concepto de nomadismo surge en escena para plantear una reestructuración en el lenguaje creativo que se aleja del realismo más canónico. En estas dos obras del autor guayaquileño la distancia se percibe respecto a la concepción de representaciones discursivas sobre lo nacional, pues permite observar el proceso de lectura de los sujetos dentro de las obras que sumen un espacio cognitivo diferente. La interpretación comienza desde los fragmentos y no de discursos totales, como en el caso de *El libro flotante...*, donde los fragmentos de un libro apócrifo llamado *Estuario* permiten al personaje principal empezar sus conjeturas y un proceso de reelaboración de la memoria. Así, se cuestiona el poder del referente sobre la escritura. El hotel en este texto aparece como metonimia del nomadismo y se torna en representación de una cotidianidad a la deriva. En este sentido, la ciudad que debería haber permanecido sobre lo finito, termina sumergida; mientras que los integrantes sobrevivientes de una sociedad permanecen en la melancolía. Así, en el horizonte, una nueva geografía propone que los sentidos empiecen a diluirse en las aguas: los objetos, nombres y hasta la palabra misma parecen despojarse de convenciones sociales, para que las miradas prosigan un camino sobre las aguas. De ahí que el narrador, Romano, empiece a contar desde lo ambulante y brinde una visión de recorridos y sucesos contrapuestos, fragmentados:

La sombra de los grandes olmos, de aquellos que alguna vez dieron el nombre de la avenida, había desaparecido por completo. O nunca hubo tales olmos, mal acostumbrado el imaginativo urbanista de Urdesa a atribuir nombres de árboles sacados de un manual de botánica a calles que nunca tuvieron esa flora. Yo mismo debí cumplir un largo ejercicio de distanciamiento para entender que calles llamadas Mirtos, Higueras, Cedros, Laureles, Ébanos y demás, no eran solo calles de Urdesa sino, como las definió Caytran: “la geometría verbal de un jardín con pretensiones”. En el caso de los olmos de Olmos, nadie los recordaba ni mencionaba nunca. El nombre bastaba.⁸

7. L. Valencia, *Kazbek*, 17.

8. Leonardo Valencia, *El libro flotante de Caytran Dölpin* (Quito: Paradiso, 2006): 47-48.

Aquí, la palabra es expuesta con su posibilidad configuradora de realidad e imaginarios en torno a un espacio o incluso discurso. La distancia del sujeto, así, permite ingresar a un nivel metaficcional respecto al lenguaje que desarticula una representación aceptada sin cuestionamientos. Si esto ocurre con nombres de árboles, imaginemos lo que ocurre con la denominación de una geografía urbana sustentada en nombres históricos de personajes o fechas relevantes. La construcción de esas memorias que se transitan en la cotidianidad configuran sí una relación de pertenencia con ciertos parámetros identitarios. Sin embargo, al ver esta artificialidad ordenadora, es posible comprender cuáles han sido los discursos que nos van configurando como sociedad.

Entonces, ¿cuál es el procedimiento de Valencia? Cuando la ciudad o los discursos no resultan lo que en la memoria son, sobreviene una nueva crisis de la representación entre la palabra y el referente, produciéndose un distanciamiento frente a la pertenencia histórica e identitaria. Este distanciamiento permite que el lenguaje se comience a retorcer sobre sí mismo para buscar de dónde asirse. Este desfase comunicativo remite a un intento de crear un nuevo espacio mítico que dé un sustrato a este lenguaje, la enunciación busca un trastrocamiento de sentidos en sus acepciones tradicionales, para vaciarla y volverla un *no lugar*, más que como un lugar parte de recorridos, de un mapa mental, en el que los sujetos pueden mantener su individualidad en el anonimato, como lo explica Marc Augé,⁹ como una instancia momentánea donde el creador resignifica la palabra para dotarla de sentidos diferentes en función de nuevas relaciones que trascienden el espacio nacional. El resultado es que el lector pueda acceder al texto desde múltiples instancias y, más allá, que proporcione una nueva lectura sobre el hecho literario.

¿Cuáles representaciones se transfiguran? En primer lugar está la ciudad, en *El libro flotante...*, una Guayaquil inundada, de la que sobresalen la cima de edificios como lápidas y, a un lado, las Lomas de Urdesa, lugar donde se refunda la urbe.¹⁰ Esta imagen borra en el lector acostumbrado a una geografía moderna ese plano ordenador. De esta manera, el autor se abre paso para crear conjeturas nuevas, mezcladas con referencias a otros autores de otras tradiciones a través del poeta Ignatius y su libro apócrifo *Estuario*. En este sentido, Valencia ha querido transportar a la escritura este principio combinado con las ideas de *libro progresivo* y nomadismo: su proyecto incluía la posibilidad de ingresar a una página web,

9. Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1996): 75.

10. L. Valencia, *El libro flotante*, 27-28.

www.libroflotante.net, y continuar el ejercicio de conjeturas fragmentadas que Romano realiza a partir de los fragmentos del libro de su amigo.¹¹ Aquí, tanto el autor como el lector tienen la posibilidad de seguir, alejándose de esa geografía implantada en la percepción del sujeto social. Esto implica así una profundización del distanciamiento. Ahora, en la obra, los sujetos tampoco tienen un lugar específico donde la cotidianidad normal tome lugar, sino que están condenados, si se quedan, a lo estático, aunque su punto de enunciación es un hotel, el Albatros, como un guiño al poema de Baudelaire. El nombre y la imagen de la ciudad inundada, así, piden ir más allá de los límites que impone la procedencia:

Qué placer imaginar el hundimiento –escribe Caytran–. VBer hundirse los principales museos del mundo, museos que tantos padres hacen recorrer a tantos hijos, a la fuerza, sin mirar, por cumplir el itinerario, sin detenerse en la pieza secundaria (un cuadro menor, una ala rota, el acanto de la columna aislada) que atrae al pequeño forzado. Hundido el Museo británico, hundido el Louvre, hundido el Vaticano, hundido el Hermitage, hundidos los museos de Historia Natural y los Kunsthalle de Fráncfort, Zúrich, Berna, Viena, Berlín, Colonia. Hundidos los museos de oro de América Latina y los proliferantes museos de Oriente. Hundidos todos. Cada visita una inmersión para que salga a flote el cuadro menor, el ala rota, el acanto de la columna aislada.¹²

Así, la imagen de la ciudad y la geografía se distancia de las que nos dejan obras como las de Jorge Velasco Mackenzie en “Desde una oscura vigilia”, donde la voz narrativa está consciente de su condición y del espacio que ocupa:

Mi ciudad, esta ciudad que dentro de poco va a desaparecer, fue fundada junto a un río de aguas lentas y presagiosas. Se extiende, desordenadamente, desde los manglares del puerto, hasta una pampa ocupada por ciudadelas que forman otra ciudad, detrás de dos cerros de barrios sucios y miserables donde crecí. He habitado esta urbe toda la vida y también moriré aquí, más tarde, cuando la sombra la oculte completamente, borrándola del todo.¹³

Aquí, la concepción moderna de una ciudad dividida es palpable. La voz narrativa tiene consciencia de las demarcaciones que le son correlativas. Esto es lo que no sucede desde la vista de las Lomas de Urdesa en la obra de Valencia, pues toda esa concepción y problemática moderna, que en Velasco Mackenzie también se evidencia en *El rincón de los justos*, se diluye en las aguas.

11. L. Valencia, “La escritura flotante,” *El síndrome*, 270-271.

12. L. Valencia, *El libro flotante*, 33-34.

13. *Ibíd.*, 157.

Por otro lado, el sujeto, ante estas imágenes, tampoco es el mismo, reacciona y se alinea a lo que en palabras de Zygmunt Bauman corresponde a una vida en una sociedad líquida moderna que no puede detenerse:

Hay que modernizarse –léase: desprenderse, día sí, día también, de atributos que ya han rebasado su fecha de caducidad y desguazar (o despojarse de) las identidades actualmente ensambladas (o de las que estamos revestidos)– o morir. Azuzada por el terror a la caducidad, la vida en una sociedad moderna líquida ya no necesita –para salir impulsada hacia delante– del tirón que ejercían aquellas maravillas imaginadas que nos aguardaban en el final lejano de los esfuerzos modernizadores. Lo que se necesita ahora es correr con todas las fuerzas para mantenernos en el mismo lugar, pero alejados del cubo de la basura al que los del furgón de cola están condenados.¹⁴

Esta visión resulta polémica y hasta puede que sea molesta, sin duda. Pero en este marco, en el que el mundo es cambiante y la innovación e intercambios se dan bajo una velocidad nunca antes vista, los sujetos ya no dependen del marco nacional y la identidad que se les ataña, empieza a ser una construcción que ya no calza. En el caso de *El libro flotante...*, el narrador está consciente de una dualidad que marca su devenir y forma de percibir el mundo:

Una buena manera de explicarle a Filippo las razones de mi permanencia entre los Residentes sería dar con la simetría que me tenía prisionero. No es difícil explicarla: dos hermanos, dos libros, dos continentes. También esos pares se multiplican en sucesivas simetrías, en pasillos revestidos de una perspectiva de espejos, tiempos en perspectiva, con niveles que se alternan y confunden.¹⁵

Esto implica una desterritorialización del sujeto, que ha asumido una multiplicidad de centros y a la vez ninguno. Así surge lo transnacional, asunto tampoco libre de polémica. En este sentido, Bolívar Echeverría planteó que en las últimas instancias, el capital, en su camino por revalorizarse a sí mismo, ha trascendido los valores nacionales, sobreponiendo los intereses del mismo capital por sobre el conglomerado. Ello fortalecería las políticas coloniales de poder:

[...] no hay manera de negar el hecho de que el capitalismo opaca y disminuye en su base las posibilidades que la modernidad deja abiertas a la democracia, a una toma de decisiones popular soberana, es decir, independiente de toda voluntad o poder ajeno al conjunto de los ciudadanos y su opinión pública. A lo largo del siglo veinte, la “dictadura del capital” –el dominio de una “voluntad” de las cosas convertidas en “valor valorizándose”–, parte de recorridos, de un mapa mental, en el que los sujetos

14. Zygmunt Bauman, *Vida líquida* (Barcelona: Paidós, 2006), 11.

15. L. Valencia, *El libro flotante*, 13.

pueden mantener su individualidad en el anonimato se ha hecho múltiples variados intentos de presentarse como la única democracia “realmente posible” y “realmente existente”.¹⁶

La implicación de que el debilitamiento de los Estados frente a transnacionales o, en el plano cultural y creativo, la introducción de elementos culturales externos se posesionen hegemonícamente en la vida pública es real. Sin embargo, hay que observar que no estamos hablando de núcleos inmutables o puros, como en cierto modo lo supuso Ángel Rama en su perspectiva de la transculturación dentro de un ámbito de discusión de la modernidad de los años de 1970.¹⁷ No obstante, es fundamental estar alertas cuando el mundo actual se haya, en palabras de Kirkpatrick, en un “viaje mítico como eje de maduración” que “se transforma aquí en un vaivén continuo de cruzar fronteras culturales y sexuales. La desterritorialización y la reterritorialización, cruzar fronteras, vivir en los intersticios, y transculturarse reflejan un decir teórico apto para describir los desplazamientos”.¹⁸ El sujeto transnacional es producto de una serie de movimientos e intercambios que se dan en espacios múltiples de fronteras, en donde se toman distancias. Cabe observar que las novelas de Valencia citadas se alinean con una perspectiva propia del movimiento que indica Kirkpatrick:

Escritores hoy día participan en el debate no por escoger entre la nostalgia y la celebración, sino por captar lo cambiante en obras difíciles de clasificar por género y que participan en más de un territorio a la vez. Como ha observado Diamela Eltit [...], la poesía por su misma disposición espacial, el vacío dejado por la desaparición de las fijeas y certezas anteriores.

Una de las maneras de trazar los efectos de la globalización en la literatura es enfocarse en las cambiantes representaciones de la naturaleza, o más específicamente, en el paisaje como imagen de la naturaleza mediada culturalmente.¹⁹

Las fronteras impuestas por lo nacional, por ejemplo, así como por los discursos diversos que determinan el orden de la vida social, hace tiempo que empezaron a diluirse. Esto permite que se implante una distancia entre el creador y su lugar de procedencia y nociones identitarias que le permiten alimentarse de otros contextos, a la manera de unas transferencias. De ahí que se puedan cuestionar las representaciones ya sea desde el punto de vista político como estético, así como en relación con las nociones comerciales que introducen las transnacionales del

16. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989): 20.

17. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México D. F.: Siglo XXI, 2004).

18. G. Kirkpatrick, “Nómadas o nativos...”, 80.

19. *Ibíd.*, 81.

libro al trabajar sobre ideas instauradas sobre lo que es, en este caso, lo latinoamericano o la literatura ecuatoriana. En cambio, la apertura hacia otras culturas, gracias a las tecnologías de la comunicación y a los múltiples movimientos migratorios que se presentan en el mundo, puede romper con las pretensiones homogeneizadoras de cualquier discurso, lo que contradice la visión de Fredric Jameson al hablar de una posmodernidad como dominante cultural.²⁰ Así, en el caso de *El libro flotante...* y de *Kazbek*, no solo que el autor ha realizado una reconfiguración de la noción del espacio “ciudad” y nacional para el hecho narrativo, sino que rompe con lo alegórico del boom o de las novelas del período de 1930. Es decir que estamos ante la experiencia personal del creador como configuradora de su propia identidad. Y en esta línea, salvando las distancias temáticas, se encuentran relatos como *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa²¹ o *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays.²² A su vez, Valencia muestra su particularidad, en la que convive el estilo pausado y sobrio de Ishiguro y de Westphalen; el juego de Lampedusa y de Borges.

Esta condición del sujeto y la deconstrucción de las nociones sociales de la ciudad, en la creación literaria, invitan a repensar la categoría de la transculturación, pues esta fue configurada dentro de una lógica moderna de los años de la década de 1970, como lo observa Abril Trigo en su ensayo “De la transculturación (a/en) lo transnacional”.²³ La nueva heterogeneidad evidente en el mundo actual demuestra una postura política que resiste las representaciones totalizadoras dentro de una tensión entre lo global y lo local. Si bien la resistencia de las culturas y Estados periféricos es fundamental para la convivencia social, es fundamental tener en cuenta el peligro del estancamiento. Para Valencia, la solución está en la elección de las tradiciones que forman parte de la génesis de la narrativa del autor y ello no implica una ruptura absurda con la tradición de los países de procedencia que la desconozca. Por el contrario, incorporar la tradición en una producción propia apela a un ejercicio de relectura y que permita un encuentro igualitario con otras propuestas. En este caso, si ha de haber un ejercicio transculturador, no se puede pensar tan solo en la hibridación de estilos, a la manera de Néstor García Canclini, debido a que el encuentro no implica la suma de partes de dos o más nociones. Este es un nuevo problema al que la crítica y la academia se deben enfrentar. La obra de Leonardo Valencia, así como la de otros autores contemporáneos,

20. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad* (Madrid: Trota, 2001).

21. Rodrigo Rey Rosa, *El material humano* (Barcelona: Anagrama, 2009).

22. Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Barcelona: Anagrama, 2008).

23. Abril Trigo, “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, en Mabel Moraña comp., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997).

entre los que están Solange Rodríguez, Mariuxi Balladares, entre otros escritores, es una muestra relevante para empezar estas indagaciones.

Bibliografía

- Augé, Mark. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trota, 2001.
- Kirkpatrick, Gwen. “Nómadas o nativos, abejas o arañas: literatura en movimiento en América Latina”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2003).
- Palacio, Pablo. *Obras escogidas*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI, 2004.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Trigo, Abril. “De la transculturación (a/en) lo transnacional”. En Mabel Moraña, ed., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- Valencia, Leonardo. *El libro flotante de Caytran Dölphin*. Quito: Paradiso, 2006.
- _____. *Kazbek*, Madrid: Funambulista, 2008.
- _____. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso, 2008.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.



Esposas de Cristo y conventos de monjas en *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti

Wives of Christ and convents of nuns in
Sueños y realidades by Juana Manuela Gorriti

VICTORIA COHEN IMACH*

Universidad Nacional de Tucumán / Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

vcoheni@arnet.com.ar

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.3>

Fecha de recepción: 28 marzo 2016

Fecha de aceptación: 27 mayo 2016

RESUMEN

Centrado en el volumen inicial de Juana Manuela Gorriti (Salta, 1816?-Buenos Aires, 1892), *Sueños y realidades* (1865), colección de relatos breves, este trabajo se propone analizar, teniendo en cuenta procesos históricos, las representaciones relativas al dominio de las monjas y los conventos ofrecidas por ciertos textos y, más puntualmente, la función cumplida por ese dominio en la construcción de las tramas que lo ponen en escena. Considerando que en ellos se privilegia o se elige de modo excluyente la focalización de la vida entre los muros de las figuras involucradas, propone centralmente

* Argentina. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Ejerce los cargos de profesora asociada de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de esta última universidad (dicta en la actualidad las asignaturas de grado "Literatura Latinoamericana III" e "Introducción a la investigación literaria") y de investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Publicó los libros: *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* (1994) y *Redes de papel. Epístolas conventuales* (2004) así como numerosos artículos en revistas y libros académicos. Entre otros objetos de investigación, ha estudiado diferentes tipos de epístolas forjadas por monjas en Córdoba, Potosí y Buenos Aires y documentos de distinta índole relativos a conventos emplazados en Córdoba y Salta (siglos XVIII y/o XIX). En la actualidad analiza la presencia de formas de la vida religiosa femenina en la producción narrativa de Juana Manuela Gorriti y en otros escritos decimonónicos, entre ellos, Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán.

que en su interior emergen comunidades y/o religiosas signadas ya por la laxitud, ya por la observancia, y señala las posiciones puestas en circulación respecto a la primera. PALABRAS CLAVE: Argentina, relatos, Juan Manuela Gorriti, siglo XIX, conventos, monjas, iglesia, laxitud.

ABSTRACT

Centered on the initial volume of Juana Manuela Gorriti (Salta, 1816?-Buenos Aires, 1892), *Sueños y realidades* (1865), a collection of short stories, this work intends to analyze, taking into account historical processes, the representations related to the domain of nuns and convents offered by certain texts and, more punctually, the function fulfilled by that domain in the construction of the plots that put it on the scene. Considering that in them the focalization of life between the walls of the figures involved is privileged or chosen exclusively, it centrally proposes that within it emerge communities and/or religious marked by laxity, by observance, and point out the positions placed in circulation with respect to the first.

KEYWORDS: Argentina, stories, Juan Manuela Gorriti, nineteenth century, convents, nuns, church, laxity.

La revisión de la narrativa de Juana Manuela Gorriti (Salta, 1816?-Buenos Aires, 1892) así como del epistolario que la autora dirige a Ricardo Palma¹ permite advertir la presencia en su interior de figuras que se adscriben o se encuentran en tránsito hacia diferentes formas de la vida religiosa femenina, o resultan afines a ellas: monjas de clausura, donadas, beatas e integrantes de asociaciones dedicadas al apostolado, particularmente difundidas en el siglo XIX.² Centrado en el volumen inicial de

1. Al analizar la producción de Gorriti, Hebe Beatriz Molina se centra en el conjunto de sus textos narrativos, a los que clasifica en ficcionales y factuales o referenciales. Emplea tal criterio, al que adhiero aquí, en parte debido a que "las fronteras entre lo ficcional y lo factual (o referencial) se difuminan en muchos textos de Gorriti", *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999), 17-21; cita en página 20. En el relevamiento de la presencia de mujeres consagradas en la obra de Gorriti tuve en cuenta las cartas dirigidas por ella a Ricardo Palma editadas por Graciela Batticuore; ver *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, edición crítica, estudio preliminar, coordinación de dossier y diccionario a cargo de G. Batticuore, notas en colaboración con César Salas Guerrero, s.l. (Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación: Universidad de San Martín de Porres/ Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/Patronato de la Casa Museo Ricardo Palma, 2004).
2. Al menos hasta principios del siglo XX, las monjas pronuncian votos solemnes y guardan clausura perpetua. Jesús Álvarez Gómez señala, tomando en cuenta un itinerario que parte del siglo XIII y pone el acento en el contexto relativo a la Iglesia con posterioridad al Concilio de Trento, que del "movimiento de vida dedicada a las más variadas formas de apostolado" surgen dos instituciones eclesiales: las sociedades de vida apostólica y las congregaciones de votos simples (al menos en el primer caso la denominación corresponde a la empleada por el Código de Derecho Canónico promulgado en 1983). El citado código establece que las primeras no son

Gorriti, *Sueños y realidades* (1865), colección de relatos breves, este trabajo se propone analizar las representaciones relativas a la primera de tales formas y en general al dominio del claustro ofrecidas por el texto, así como, más puntualmente, la función cumplida por ese dominio en la construcción de las tramas que lo ponen en escena.³ Tres de los relatos incluidos en *Sueños y realidades* plantean, en efecto, historias vinculadas a lo monacal, situadas de modo posible o efectivo en el ámbito hoy peruano en el período colonial, en el pasaje de esta época a la republicana, y en la década de 1820 así como en un momento posterior, indeterminado, respectivamente: “El tesoro de los incas. Leyenda histórica”, “Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia. (A la señorita Cristina Bustamante.)”, “El angel caído”.⁴

institutos de vida consagrada; pueden o no requerir la formulación de un vínculo explícito. Las congregaciones de votos simples son consideradas por su parte “Familias religiosas” a partir de una constitución emitida por León XIII en 1900, *Historia de la vida religiosa, vol. III. Desde la “Devotio moderna” hasta el Concilio Vaticano II* (Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990), 342-349, 387-391. Ver citas en páginas 343 y 390; cursivas del autor. Ambas instituciones guardan una clausura acorde con la labor caritativa desplegada. En relación con uno de los conventos de Córdoba, Argentina, en el marco de la época colonial, Gabriela Braccio señala que los monasterios no son habitados solo por monjas; menciona entre quienes viven en ellos a las donadas, “mujeres que vestían hábito de terciarias y cuyo oficio era servir a la comunidad; en ocasiones se trataba de mujeres pobres o pertenecientes a las castas, por lo cual no podían aspirar al estado de monja”; “Una gavilla indisoluble. Las teresas en Córdoba (siglo XVIII)”; en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini, eds., *Historia de las mujeres en la Argentina, t. I. Colonia y siglo XIX* (Buenos Aires: Taurus, 2000), 156. Teniendo en cuenta ese período, y en cuanto al ámbito americano, Asunción Lavrin define a las beatas como “mujeres piadosas, que deseaban llevar una existencia religiosa sin tomar los irrevocables votos exigidos por la vida del convento, especialmente el voto de clausura perpetua”; “Religiosas”; en Louisa Schell Hoberman y Susan Midgen Socolow, comps., *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993), 205.

3. Realicé un análisis integral de la presencia del dominio de las monjas y los conventos de clausura en la producción de la escritora en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”, en *Andes. Antropología e Historia*, No. 21, Salta (2010): 23-59. Hago referencia allí de manera sucinta a los relatos que apelan al tema en *Sueños y realidades*; aquí retomo de modo más amplio planteamientos vertidos en tal marco y ofrezco análisis inéditos al respecto. En esta introducción, por otra parte, ofrezco perspectivas y en ciertos casos fragmentos y notas extraídos de trabajos precedentes de mi autoría que comparten con el presente distintos planteamientos y puntos de partida. Abordé el caso de otro libro de la autora, *Panoramas de la vida* (1876), en “Toma del hábito y profesión religiosa en *Panoramas de la vida* de Juana Manuela Gorriti”, en Cynthia Folquer y Sara Graciela Amenta, ed., *Sociedad, cristianismo y política*. Tejiendo historias locales (Tucumán: Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2010), 155-189. Hasta el momento de realizar los trabajos citados y según el rastreo efectuado, el tema no había recibido un examen específico ni sistemático en la bibliografía precedente, aunque localicé breves observaciones de valor, entre otros, en Liliana Zuccotti, “Historia a dos voces”; en Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, 131-132. Doy cuenta infra de dichas observaciones.
4. En este recuento, menciono los relatos según los momentos en los que están situados y no de acuerdo al orden de su aparición en el volumen.

El trabajo parte de considerar que a diferencia de libros posteriores de Gorriti (*Panoramas de la vida*, 1876, *El mundo de los recuerdos*, 1886, *La tierra natal*, 1889) en los que mayoritariamente, de manera predominante o excluyente, lo conventual es abordado a través de la focalización de la instancia del ingreso a la clausura o de la decisión de permanecer en su interior de ciertas figuras femeninas, en *Sueños y realidades* se privilegia o se elige de modo también excluyente la focalización de la vida entre los muros de las figuras involucradas. Propone centralmente que en el volumen emergen comunidades y/o religiosas signadas ya por la laxitud, ya por la observancia, y señala las posiciones puestas en circulación respecto a la primera; considera en este marco que un claustro cuya comunidad ostenta al menos en su mayor parte signos de laxitud resulta al mismo tiempo, articulándose así una interna tensión, espacio para lo que se dibuja como la sublimidad de un clérigo o de aspectos del catolicismo, y para la redención personal. Propone, por otro lado, que dos relatos trazan a la clausura en términos de encierro; marca en ese contexto que si en un caso dicho modo de percepción aparece contrarrestado por imágenes positivas de lo monacal, en el restante se muestra en soledad. Se trata de un modo de percepción que surge, al menos en una ocasión en pugna con otro en distinta dirección, en algunos textos más tardíos de la autora.

El objetivo del trabajo resulta de especial relevancia si se atiende al hecho de que durante la época colonial las Esposas de Cristo y los conventos cumplen en el territorio americano un papel significativo. “Ningún otro grupo de mujeres”, observa Asunción Lavrin, “tenía la coherencia interna, el poder económico o el prestigio social de que disfrutaban las monjas”.⁵ Los claustros cumplen funciones como la de canalizar el sentimiento religioso y/o dar lugar a una satisfactoria resolución de la situación de mujeres que por razones económicas no pueden contraer matrimonios adecuados⁶ o, según muestra Kathryn Burns en relación con el Cuzco del siglo XVII, al fortalecimiento del poder de la elite criolla.⁷ En el ámbito

5. “Religiosas”: 175. La formulación se encuentra asimismo en otro trabajo de Lavrin, “Las Esposas de Cristo en Hispanoamérica”, en Isabel Morant, edit., *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Margarita Ortega, A. Lavrin, Pilar Pérez Cantó, eds., *El mundo moderno* (Madrid: Cátedra, 2005), 669. Agradezco a Cynthia Folquer el haberme puesto en contacto con este último estudio.

6. Cfr. Lavrin, “Religiosas”, 175-180 y “Las Esposas de Cristo en Hispanoamérica”, 667-672.

7. Kathryn Burns, “Conventos, criollos y la economía espiritual del Cuzco, siglo XVII”, en Manuel Ramos Medina, edit., *Memoria del II Congreso Internacional El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, Congreso realizado en México (29 al 31 de marzo de 1995) (México D. F.: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995), 311-318 y *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, primera edición en inglés en 1999 (Lima: Quellca, Centro de Estudios Andinos/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008).

hoy peruano la existencia conventual se encuentra vigente al menos hasta el decenio de 1880.⁸ Los estudios disponibles permiten advertir que en el siglo XIX tiene lugar, no obstante, una transformación de las condiciones precedentes. Si en el marco de la Colonia llegan a fundarse allí numerosos claustros, la cantidad de monjas correspondiente al período extendido entre las décadas de 1840 y 1870 supone una notable reducción respecto a la relativa a principios de la centuria,⁹ aun cuando, en términos de Rubén Vargas Ugarte, la mayoría de las comunidades subsiste hacia esa época.¹⁰ Margarita Zegarra Flórez establece, atendiendo a datos aportados por Pilar García Jordán,¹¹ que el convento continúa resultando una opción de importancia para las mujeres de la clase alta de Lima al menos durante la primera mitad del siglo XIX.¹²

Teniendo en cuenta lo indicado, es de interés evaluar cómo opera ante lo claustral una escritora perteneciente al sector laico, cuya producción al menos en muchos casos se elabora y en su mayor parte se da a conocer entre las décadas de 1850 y 1890,¹³ en una época signada por

-
8. Datos ofrecidos por Pilar García Jordán muestran la pervivencia de la vida conventual en el decenio de 1870, *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919* (Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas," 1991), 160; sin especificar los alcances espaciales de la formulación, Margarita Zegarra Flórez cita un viajero, Ernst W. Middendorf, que señala que después de la guerra con Chile los conventos están "repletos," "Roles femeninos y perspectivas sociales en las décadas iniciales de la República. Una aproximación," en Carmen Meza y Teodoro Hampe, comps., *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007), 524; la expresión situada entre comillas se encuentra también así en el texto de Zegarra Flórez. El texto citado por la autora es *Perú; observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*.
 9. Jeffrey Klaiber considera que se produce una notable declinación de la vida claustral femenina si se atiende al número de religiosas existentes en la Colonia y en la República (en Lima hay en 1790 cuatrocientas treinta y cuatro religiosas mientras hacia 1857 se registran doscientas once), *La Iglesia en el Perú. Su historia social desde la Independencia*, 2a. ed. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988), 66-67. García Jordán muestra que la cifra total de religiosas en el territorio hoy peruano en 1812 se estimó en mil ciento cuarenta y cuatro mientras que en 1847 las monjas y donadas suman seiscientos diez, en 1853, quinientas ochenta y ocho y en 1878, seiscientos cuarenta y tres, *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919*, 43, 337, 160.
 10. Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. v. 1800-1900 (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1962), 244.
 11. Se trata de datos vertidos junto a parte de los indicados *supra*, nota 9.
 12. "Roles femeninos y perspectivas sociales en las décadas iniciales de la República. Una aproximación," 524.
 13. En 1831 Juana Manuela parte junto a su familia al exilio en Bolivia. Allí contrae matrimonio con Manuel Isidoro Belzú. Reside en el país hasta 1847, año en el que la pareja y sus hijas deben desplazarse a Perú. Se instala primero en Arequipa y luego (1847?), ya separada de su esposo, en Lima, donde vive hasta 1877, con intervalos de permanencia en La Paz entre 1864 y 1865 y en Buenos Aires en 1875. Desde 1877 reside alternativamente en Buenos Aires (1877-1878, 1882-1883, 1885 hasta su muerte) y Lima. Existe disparidad de opiniones respecto a la fecha y el medio periodístico en los que se edita por primera vez un texto de su autoría ("La quena"). Sigo en general aquí a Molina, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, 296-386, 471-482, aunque consulté Anafía Efrón, Juana Gorriti. Una biografía íntima (Buenos Aires: Sudamericana, 1998).

un progresivo proceso de secularización;¹⁴ sensible además al problema de la educación de las mujeres y de su inserción en la sociedad.¹⁵

La evaluación de la propuesta de la autora cobra asimismo interés si se atiende a que en el ámbito hoy peruano, el clero regular es objeto, al menos a inicios del siglo XIX, de cuestionamientos por parte de sectores eclesiásticos y civiles debido a la acentuada laxitud en la observancia y/o al hecho de que no se percibe su utilidad social.¹⁶ Ya en la etapa republicana, en 1826, el gobierno da un decreto destinado a reformarlo que afecta, por otra parte, en dos de sus medidas, a las Esposas de Cristo.¹⁷ Posiblemente refiriéndose al lapso extendido entre fines del siglo XVIII y las primeras décadas del siguiente, Jeffrey Klaiber observa que en general las monjas reciben menos cuestionamientos que los religiosos aun cuando es posible también encontrar irregularidades entre ellas.¹⁸ Centrada en los conventos del Cuzco de comienzos del siglo XIX, sin embargo, y vinculando la cuestión con la secularización, Burns considera que el hecho de que “menos personas enviasen sus hijas (sic) a los conventos” expone la “pérdida de ‘autoridad’” experimentada por las monjas en el seno de la sociedad local; puesto que a sus ojos en particular las clarisas y dominicas “ya no parecían apartadas y puras, sino mundanas y codiciosas” esa sociedad ve en ellas el reflejo de su propia decadencia.¹⁹ Una representación debida por su lado, según se desprende del estudio de la autora, a las condiciones de

14. En su revisión de la teoría de la secularización, José Casanova considera que el núcleo de la misma es “la conceptualización del proceso de modernización de la sociedad como un proceso de diferenciación y emancipación estructural de las esferas seculares —principalmente el Estado, la economía y la ciencia— respecto a la esfera religiosa y la diferenciación y especialización concomitantes de la religión dentro de su propia esfera recién hallada”. Se trata de una tesis que posee a sus ojos validez, *Religiones públicas en el mundo moderno*, primera edición en inglés en 1994 (Madrid: PPC, 2000); cita en página 36. Entiendo aquí el proceso de secularización en los términos atribuidos al proceso de modernización en el marco de la tesis citada. Si se toma el caso de Perú, donde Gorriti pasa una parte significativa de su vida adulta, cabe tener en cuenta que García Jordán se refiere, en relación con el período 1845-1879, a fenómenos que a su juicio constituyen índices de un progresivo avance de la secularización y a una también progresiva secularización de la legislación, *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919*, 204-212. Debo a Cynthia Folquer el haber podido consultar el estudio de Casanova.
15. Batticuore se refiere a la presencia de esa preocupación en las veladas realizadas en la casa de Gorriti en Lima, en *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1999), cap. III. Sobre la reflexión acerca de la educación de las mujeres en el periodismo femenino de la época en la hoy Argentina, ver la compilación realizada por Francine Masiello, *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* (Buenos Aires: Feminaria, 1994) y el estudio introductorio de su autoría.
16. Cfr. P. García Jordán, *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919*, 41 y J. Klaiber, *La Iglesia en el Perú. Su historia social desde la Independencia*, 63-64.
17. Cfr. P. García Jordán, *ibíd.*, 43-44. Sobre el decreto de reforma, cfr. asimismo J. Klaiber, *ibíd.*, 65-67.
18. El autor menciona en tal sentido el caso de la monja Dominga Gutiérrez, al que aludo a continuación, *ibíd.*, 66.
19. *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, 255.

vida permeables en parte al exterior al menos en los conventos “grandes”, derivadas a su juicio de la disminución de sus rentas.²⁰

Cabe tener en cuenta en relación con lo indicado, las posiciones críticas expuestas por su parte por la propia Gorriti en un texto de índole biográfica, *Vida militar y política del general don Dionisio de Puch* (1869), si bien acerca al menos de la comunidad de franciscanos de Salta.²¹ Examinando el estado de la comunidad hacia mediados del siglo XIX, ella activa entre otras cosas allí la ya antigua discusión acerca de la utilidad social del clero regular y califica a sus integrantes en términos de un rasgo que según Jo Ann Kay McNamara “personas caritativas de las clases altas” atribuyen, al calor de la Ilustración, a las monjas en la Europa probablemente de la segunda mitad del siglo XVIII, el ocio.²²

En la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siguiente por otra parte, en Europa y/o América, distintos discursos y escritos representan la existencia monacal femenina, o la experiencia de algunas religiosas o de una de ellas, como una forma de vida opresiva.²³ De acuerdo a Roberto Di Stefano, a fines del siglo XVIII surge “en ambas márgenes del Atlántico” un debate en torno al celibato sacro y los enclaustramientos forzados, incentivado en parte significativa por las medidas tomadas en la Francia de la Revolución en torno a los votos de los religiosos y al matrimonio de los clérigos.²⁴ En Perú, los resonantes casos protagonizados por Dominga

20. Cfr. *ibíd.*, caps. VI y VII.

21. Consulté este texto por *Obras Completas* de la escritora, t. IV. *Sueños y realidades y La vida militar y política del Gral. Dionisio Puch* (Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda., 1995), 301-339. La primera edición de la obra, *Biografía del General Don Dionisio de Puch, por Doña Juana Manuela Gorriti*, se publica en París por Imprenta Hispano-Americana de A.-E. Rochette en 1868. Una segunda, corregida y aumentada, es publicada en 1869, con el título *Vida militar y política del general don Dionisio de Puch por doña Juana Manuela Gorriti* (París: Imprenta Hispanoamericana de Rouge Hermanos y Comp). Esta segunda edición es la incluida en *Obras Completas*.

22. Examiné el tema en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”, 44-45. Jo Ann Kay McNamara observa, sin precisar el ámbito y el momento de referencia (al parecer la Europa del siglo XVIII), que a la luz del “escepticismo de la Ilustración” las “personas caritativas de las clases altas” “llegaron a pensar que las monjas llevaban una vida frívola y ociosa”, *Hermanas en armas. Dos milenios de historia de las monjas católicas* (Barcelona: Herder, 1999), 475.

23. Me he referido al tema en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”, “Toma del hábito y profesión religiosa en *Panoramas de la vida* de Juana Manuela Gorriti” y “El caso de Dominga Gutiérrez en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán”, 4 *Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y las Religiosidades en el NOA*, Actas de las jornadas realizadas en Cafayate, Salta (4, 5 y 6 de septiembre de 2013) organizadas por Centro de Estudios Filosóficos y Teológicos (Córdoba, Argentina), Universidad Nacional de Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y otras instituciones, s.l., s.f., formato CD.

24. Ver “El debate sobre el celibato sacro y los enclaustramientos forzados en el Río de la Plata revolucionario”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, N° 44, Köln-Weimar-Wien (2007): 207-234; cita en página 207.

Gutiérrez, monja evadida de su convento de Arequipa en 1831,²⁵ y por María Garín, religiosa que aspira a obtener la secularización en Lima en 1849,²⁶ generan escritos en los cuales entre otros elementos se percibe en términos de víctimas ya a la monja en cuestión ya a las que se encuentran en situación similar a la peticionante, y/o el claustro de pertenencia se visualiza como prisión;²⁷ la percepción del ingreso a la vida monacal como resultado de la coacción o de la inducción aparece asimismo entre ellos.²⁸

En relación con lo expuesto, cabe además tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XVIII y en un clima de ideas caracterizado por el regalismo y el galicismo ilustrado, la monarquía borbónica española había diseñado para el Nuevo Mundo una reforma de las órdenes religiosas. El proyecto se atribuye, entre otros objetivos, al imperativo de “establecer la vida en común y promover la disciplina regular y monástica

-
25. obre el caso, ver Manuel J. Bustamante de la Fuente, *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*, primera edición en 1971 (Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 2005); asimismo, Armando Guevara Gil, “Entre la libertad y los votos perpetuos: el caso de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831);” en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, No. 28, Lima (2001): 391-412 y “Entre la libertad y los votos perpetuos. Las tribulaciones de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831);” en *Diversidad y complejidad legal. Aproximaciones a la Antropología e Historia del Derecho* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009), 319-353. Abordé la construcción del tema presente en *Peregrinaciones de una paria* (1837) de Flora Tristán en “El caso de Dominga Gutiérrez en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán”.
26. Sobre el caso de María Garín, ver García Jordán, “Las conflictivas relaciones Iglesia y Estado en el primer gobierno de Castilla (1845-51): el escándalo Garín;” en Carmen Mc Evoy, edit., *La experiencia burguesa en el Perú* (1840-1940) (Frankfurt-Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004), 195-221. Basándome en ese trabajo hago alusión al caso al analizar representaciones de lo conventual desde la Colonia al siglo XIX en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti;” 33-34.
27. Cfr. en relación con Dominga Gutiérrez, comunicación dirigida a la Corte Superior de Justicia de Arequipa por el alcalde de Arequipa Andrés Martínez y el síndico Mariano Llosa Benavides, Arequipa, marzo de 1831; transcripción ofrecida, entre otras de documentos atinentes al caso, por Bustamante de la Fuente, *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*, 50-52. Infero la fecha y el lugar de emisión del documento a partir de otros transcritos en el libro. La representación trazada a propósito del caso de María Garín se encuentra en el escrito dirigido por la religiosa al Congreso de Perú, fechado el 4 de septiembre de 1849; el mismo es reproducido en el periódico *El Comercio* de Lima, el 18 de octubre de 1849; tal representación se encuentra en un pasaje del texto citado por García Jordán, “Las conflictivas relaciones Iglesia y Estado en el primer gobierno de Castilla (1845-51): el escándalo Garín;” 211-212. Como observa la autora, entre octubre y diciembre de 1849 *El Comercio* publica no solo escritos firmados por la monja sino otros sin firma a favor de las posiciones del abogado que la asesora o del arzobispo de Lima; cfr. *ibíd.*, 212-217, en particular página 213. Cabe tener en cuenta que en 1849 Gorriti se halla probablemente viviendo en la capital peruana.
28. El ingreso al claustro de Dominga Gutiérrez se presenta como resultado de la coacción en la comunicación dirigida a la Corte Superior de Justicia de Arequipa por el alcalde de Arequipa Andrés Martínez y el síndico Mariano Llosa Benavides, en Bustamante de la Fuente, *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*, 50; María Garín señala en un escrito dirigido al arzobispo Francisco Javier Luna Pizarro, fechado el 14 de junio de 1849, que su profesión religiosa ha sido “inducida”; ver P. García Jordán, “Las conflictivas relaciones Iglesia y Estado en el primer gobierno de Castilla (1845-51): el escándalo Garín;” 208; el término situado entre comillas aparece también así en el estudio de García Jordán. Por un error involuntario, indico en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti;” nota núm. 40, que el

en su observancia”, aunque detrás de ello laten “motivaciones político-económicas” como “la de obligar a los conventos a rendir cuentas de su economía a virreyes y gobernadores y la de someter su destino a su criterio”.²⁹ En el virreinato del Perú disposiciones como las formuladas por el sexto concilio de Lima (1772-1773) y por el sínodo preparatorio del segundo concilio platense (1773) se dirigen en este proceso a modificar las condiciones existentes en claustros femeninos, marcadas, a entender de María Isabel Viforcós Marinas, por una real necesidad de “saneamiento”. La superpoblación conventual, la reproducción de las diferencias sociales en la clausura, los mecanismos desplegados en su interior para paliar las dificultades económicas, el contacto con el mundo, la perduración de la función del monasterio como lugar de refugio para mujeres sin demasiados recursos, las luchas internas, componen el panorama de los “conventos grandes”.³⁰ En el actual ámbito peruano habían surgido críticas e intentos de modificar rasgos de la existencia monacal ya en la centuria anterior³¹ e incluso desde fines del siglo XVI en algunas sinodales.³² En 1775 el arzobispo de Lima, de manera que parece afín a los tiempos, da un auto de reforma de claustros femeninos que su sucesor intenta poner en práctica en los decenios de 1780 y 1790, pero que encuentra resistencia entre las religiosas.³³ En un convento de Arequipa hacia esta última década los propósitos reformistas del obispo chocarían con la renuencia de al menos parte de la comunidad.³⁴ Refiriéndose a ese proceso atinente a los regulares de ambos sexos de Perú, Vargas Ugarte estima que no llega a rendir “totalmente sus frutos”.³⁵

Es posible pensar que ciertas visualizaciones en torno a lo conventual ofrecidas por *Sueños y realidades* ostentan una afinidad con núcleos de sentido expuestos en este recorrido: la asignación de ocio y de inclinación

señalamiento referido de la religiosa se encuentra en el escrito dirigido por ella al Congreso de Perú, citado.

29. Sigo en estas puntualizaciones a Rosa María Martínez de Codes, *La Iglesia católica en la América independiente* (siglo XIX) (Madrid: Mapfre, 1992), 19-23; ver citas en página 22.
30. María Isabel Viforcós Marinas, “Las monjas en los concilios y sínodos celebrados en las iglesias del virreinato peruano durante la época colonial”, en M. I. Viforcós Marinas y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, coords., *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino* (León: Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, 2005), 688 ss.; ver cita en página 692.
31. Cfr. Viforcós Marinas, 681-682 y Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. IV. 1700-1800 (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1961), 2-3.
32. Cfr. Viforcós Marinas, 679-687.
33. Cfr. Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. IV, 230, 292-294. No encontré explicitado el alcance territorial de la reforma, aunque se desprende del estudio que afecta a los claustros limeños.
34. *Ibid.*, 315-317.
35. Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. V, 303.

a la curiosidad, a las novedades y al rumor o al menos la mayor parte de una comunidad, la representación de la clausura en términos de encierro y de espacio asfixiante.

Borrascas del alma

La historia trazada en “El angel caído” abarca dos instancias;³⁶ la primera se desenvuelve en la Lima de los años 1824 y 1825; la segunda ocurre en una ciudad peruana, quizás la capital, muchos años más tarde.³⁷ Se trata de la única producción de Gorriti en la que el ingreso al convento parece debido, al menos en buena medida, a un imperativo social. Días después de ser raptada por un esclavo fugitivo de la justicia con quien está en deuda por el cumplimiento de una venganza, la protagonista, Carmen Montelar, llama a la puerta de un monasterio.³⁸ Si bien no se aborda de modo explícito la situación que precede a ese momento y que parece determinar su decisión de convertirse en monja, es posible pensar en función de elementos textuales (la naturaleza del pacto previo, la apariencia de Carmen al llamar a la puerta) que ella está animada por la voluntad de ocultar allí su deshonor en un sentido sexual. El convento aparece así como espacio de resolución de una situación existencial extrema. Aun cuando no sea posible dilucidar si en este itinerario la autora construye sucesos verosímiles para sus contemporáneos, algo que no es posible descartar,³⁹ es interesante señalar que emerge además aquí una perspectiva crítica respecto de las condiciones de la vida religiosa contemplativa.

36. Cito en adelante *Sueños y realidades* por la primera edición, *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti* (Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865), dos tomos. Al final de las citas del texto indico entre paréntesis el (los) número(s) de página(s) correspondiente(s). “El angel...” se encuentra, como los restantes relatos a analizar, en el segundo tomo; los tres textos se disponen uno a continuación del otro (3-86, 87-133, 135-151, respectivamente).

37. Molina reconoce en el relato un narrador personalizado, que se presenta bajo la forma del “Autor ficcionalizado”, e invita a ser identificado con Gorriti, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, 61-63. La voz narradora evoca desde un presente de la enunciación hechos sucedidos, según cabe inferir, muchos años atrás, en 1824 y 1825, y otros posteriores, situados en “Un día, no ha mucho tiempo” (83). Teniendo en cuenta tanto la índole de esa voz narradora, como los trazos atribuidos a la moda femenina limeña en el presente de la enunciación así como la referencia colocada en la última página del relato, en probable alusión al momento de composición del texto y/o de su finalización, “Lima 1862” (86), es factible preguntarse si los sucesos de la segunda instancia pueden ser remitidos a los últimos años del decenio de 1850 o a principios del siguiente. Atendiendo a la referida índole de la voz narradora, en relación con un elemento textual, propongo asimismo como posible el desenvolvimiento en Lima de la segunda instancia.

38. En el texto se acentúa la palabra Carmen. He optado por escribirla sin acento.

39. Zegarra Flórez parece considerar que en la Lima de al menos las primeras décadas del siglo XIX los conventos, entre otras instituciones destinadas a mujeres, son vistos como espacio de preservación de la honra femenina concebida al menos en parte en términos de castidad. Destaca que los viajeros y las guías de forasteros exponen que en esa ciudad en los decenios de 1830

La voz narradora contraponen la posición de Carmen, moribunda y a la espera de la llegada de un prestigioso religioso ante quien confesará sus culpas después de muchos años de extremas “austeridades” (84), a la de, al menos en su mayor parte, la comunidad conventual. A través de una perspectiva que roza con suavidad el humor irónico, contrastante con el *crescendo* trágico que marca el relato así como con el recogimiento del misionero y la instancia atravesada por la protagonista, las religiosas y seglares que residen en el claustro son delineadas por un lado en términos de la curiosidad, el rumor. Se caracteriza además al menos a las monjas como “desocupadas habitantes” (84), visualización afín a la atribución, ya mencionada, de una vida de ocio a las religiosas. Adoptando una mirada que se distancia de lo narrado pese a situarse implícitamente como habitante de al menos el ámbito peruano (“el cláustro de uno de nuestros monasterios presentaba un espectáculo singular”) (83) al tiempo que parece buscar una complicidad con los lectores, la voz narradora califica asimismo a las monjas a través de un adjetivo que marca su permeabilidad al mundo en contraste con la condición de Esposas de Cristo que la Iglesia les asigna: “Las noveleras esposas del Señor tenían aún otro motivo para arder en cuchicheos” (84).

Según lo anticipado de algún modo, el contraste de tonos señalado se prolonga en otro juego de tensiones ligado a la representación de la existencia en el claustro. Los trazos atribuidos al menos a la mayor parte de la comunidad se muestran en pugna con lo que parece constituir el proceso de expiación iniciado por Carmen al ingresar a este espacio, intensificado a su vez también por el contraste con la vida desplegada por

y 1840 “subsistía la división de instituciones por sexo, predominando largamente las destinadas a las mujeres, ya que había que cautelar su honra, evitando cualquier peligro de orden sexual. Las mujeres tenían la oportunidad de pasar un tiempo o tal vez la vida entera en una institución femenina, encerradas pero con su honra incólume”. Se refiere en tal marco al refugio de Amparadas, que cierra en 1868, en el que “se asilaba a mujeres que se encontraban en riesgo de tomar caminos deshonorosos”; cita a un viajero, William Ruschenberger, según el cual en la década de 1830 acuden a ese espacio tanto mujeres indigentes como “aquellas cuyo honor y esperanzas fueron manchados por los libertinos de Lima”. Las últimas palabras entrecomilladas pertenecen a la obra de dicho viajero, *Three years in the Pacific, containing notices of Brazil, Chile, Bolivia, Peru & c. 1831, 1832, 1833, 1834* (1835); ver “Roles femeninos y perspectivas sociales en las décadas iniciales de la República. Una aproximación”, 531-532, 547. Aparentemente el caso de Carmen en el relato de Gorriti analizado plantea una situación distinta a la descrita por Zegarra Flórez dado que ella solicita el ingreso en el monasterio de modo posible después de haber sido deshonrada. Batticuore destaca la gravitación de la noción de honor femenino entendido en términos de conducta sexual signada por la castidad en la América tanto colonial como decimonónica e incluso en la del siglo XX. Observa, a propósito de la idea del honor que en el ámbito rioplatense esgrime Mariquita Sánchez en una carta a su hijo: “Porque durante la colonia, es decir en la época en la que ella viene al mundo, el honor de una mujer americana (y esto seguirá vigente a lo largo del siglo XIX y aún en el XX) estaba estrictamente asociado con su comportamiento sexual, social y familiar, es decir, con la castidad o la fidelidad debida al esposo y no con la destreza de saberes letrados y librescos”, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870* (Buenos Aires: Edhasa, 2005), 118.

ella antes de convertirse en religiosa: complacencia en la propia belleza, suntuosidad, falta de compasión, extrema crueldad. El convento es aquí lugar donde parece tomarse conciencia, quizás con posterioridad al ingreso, de lo que se siente como graves culpas. La posición de Carmen agrieta la construcción del monasterio en términos en cierto modo críticos. La redención es finalmente posible en él pese al clima reinante. Dejando la ironía la voz narradora parece seducida por el fulgor del semblante del clérigo: “[...] y en su pálido pero bello semblante, estaban retratadas con rasgos sublimes la piedad y la indulgencia” (84). Si la confesión de los crímenes que Andrés, el esclavo fugitivo, hace a su antigua ama aparece como reversión sacrílega del sacramento (que debe estar marcado no por el gozo impiadoso sino por la contrición), se asiste hacia su final a la confesión en sentido canónico, que permite a Carmen morir en la creencia de que ha sido perdonada por la divinidad. El ritual confesional, y los gestos del clérigo posteriores a la muerte de la monja, aparecen en el texto clausurando, de manera también aquí sedante, como el ingreso mismo de la protagonista al claustro, la tragicidad de la historia narrada.

El texto parece ofrecer al abordar lo conventual dos sentidos del término misterio. Desde su entrada a la clausura y mediante el uso continuo del velo, Carmen oculta su identidad a sus compañeras; nadie excepto la abadesa, que la recibe, y la tornera, llegan a conocerla. De hecho a la pregunta de la prelada “—Qué buscáis aquí, hija mia?”, la joven responde sólo “—El velo de religiosa (...)” (74). Con cierto tono humorístico, rudo, la voz narradora señala más adelante que “La religiosa que iba á morir era un misterio con toca. Nadie vió nunca su rostro, ni supo de donde venia ni quien era” (84). Misterio es así equiparado a secreto guardado voluntariamente, hurtado al alcance de las demás. En el curso de los acontecimientos que anteceden a su ingreso al claustro Carmen apela dos veces al disfraz que traviste su apariencia: es el “embozado” (30) que ronda la casa de Irene y el que logra penetrar más tarde en el barco donde se halla el baúl en el cual aquella permanece oculta. La ropa de hombre, el sombrero y la capa, no solo le permiten no ser reconocida, también parecen habilitarla bajo la apariencia masculina a dar cuenta de sus impulsos de destrucción y de dominio. De manera solo en cierto modo semejante, el velo parece no solo ayudarla a preservar la identidad en el interior de la comunidad. Lo que se esconde tras él es además el proceso seguido por su alma borrascosa: el misterio de “los profundos arcanos de su alma” (85), aquellos que su hermano religioso llega a oír en confesión y de los cuales parece arrepentirse. Se trata de un misterio, sin embargo, que en el relato no parece asociado solo a la vida religiosa. Antes de ser raptada por

Andrés y después de haber provocado la muerte de Irene, las “borrascas del alma” de Carmen no dejan, según la voz narradora, huellas que mellen su hermosura, sino por el contrario “una espresion misteriosa” y un extraño dejo en la voz que la dotan aún de mayores atractivos. Misterio, mal y belleza parecen así vincularse en una primera instancia como hacia el final, en el contexto conventual, misterio y expiación: “Las borrascas del alma no habian dejado ni la mas lijera huella en su pura frente y sus límpidos ojos (...). Al contrario, habriase dicho que se habia vuelto mas bella. En efecto, mezclábase ahora á su mirada y á su sonrisa una espresion misteriosa que la hacia mas seductora; y su voz habia adquirido una melodia estraña (...)” (73-74).

Los afanes del vivir

En “El tesoro de los incas. Leyenda histórica” la historia está localizada en el Cuzco de la época tardocolonial, tal como permite inferirlo una alusión a los últimos años del reinado de Carlos III.⁴⁰ A diferencia de “El ángel...”, en el cual el ingreso a la clausura operaba como cierre de parte de los hechos narrados, aquí la permanencia en el convento y luego el egreso del mismo de la protagonista son los que los hacen posibles. Rosalía, hija de un cacique indígena despojado de sus bienes, se enamora a través de la reja del coro del claustro donde se ha educado y es ahora novicia, de un español de origen noble que busca una aliada para desenterrar un tesoro depositado en la iglesia, con el cual devolver una suma perdida en el juego y retornar a la península a pedir en matrimonio a la joven que ama. Gorriti recurre aquí a una institución realmente existente en la época en la que se sitúa la historia ficcional, el beaterio de las Nazarenas de la ciudad, convertido sin embargo en el texto en monasterio.⁴¹ En todo caso se hace presente también en él un conjunto de tensiones en la representación de la vida allí desplegada. En el interior de esas tensiones es posible reconocer la emergencia de una atribución que en relatos posteriores cobra mayor intensidad: aquella que ve a la clausura como encierro, e incluso como tumba, percepciones presentes entre otros

40. Cfr, 106.

41. Donato Amado Gonzales señala que el beaterio de las Nazarenas se funda en 1695. En el decenio de 1760 la comunidad hace los trámites para convertir el beaterio en monasterio; obtenido el permiso de las autoridades civiles en mayo de 1760, se presenta la disposición ante los cabildos eclesiástico y civil; el trámite, empero, no sigue adelante. Hacia 1818, se intenta reactivar la cuestión. Al menos hasta 1862 esa conversión no parece haberse efectuado. Gonzales hace más adelante referencia a la institución, en relación con el año 1961, como monasterio. Indica que su priora solicita a la madre general de las Carmelitas Descalzas Misioneras, unirse a esa congregación; la unión se produce en 1963, “De la casa señorial al beaterio Nazarenas”;

textos precedentes, en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán (1837).⁴² En “El tesoro...”, el primer modo de representación es puesto en circulación por la abadesa. Preocupada por la palidez y enflaquecimiento de Rosalía, le aconseja al padre devolverla por un tiempo al contacto con el aire campestre. Caracterizada por la voz narradora como “piadosa” (93), la prelada cumple así, como de algún modo la que recibe a Carmen en el convento y guarda el secreto de su identidad, una función bienhechora, aparece en tanto figura dotada de sabiduría e indulgencia para con las debilidades humanas. A lo largo del relato, el padre parece internalizar esa imagen del claustro, que también enuncia la propia Rosalía después de trabar, en el mundo exterior, relación con quien sería su amante. Si la abadesa había recomendado “llevarla por algún tiempo á respirar los aires de los campos”, y el cacique solo ve en el mal de la hija “una enfermedad producida por la falta de aire y de espacio” y en consecuencia la pasea “en las vecinas quebradas cubiertas de vergeles y de palacios”, la lleva a respirar “el tónico viento de las alturas” o le hace beber “la dulce leche de las cabras” (94), Rosalía una vez fuera del monasterio percibe la vida en el mundo ya en términos explícitos de libertad. Frente a las puertas y rejas que dentro de la geografía claustral vedan el paso al espacio exterior, el umbral de la casa permite sin trabas el acceso a él. En efecto, cuando su padre le pregunta, al saber que ha llorado, si echa de menos “la dulce morada del convento”, ella señala entre otras cosas: “Y luego, en el umbral de nuestra puerta está la libertad: puedo ir tan lejos como alcanza mi vista. Es tan bueno arrojar á los vientos los afanes del vivir!.....” (96). La voz narradora, heterodiegética y semipersonalizada de acuerdo a Hebe Beatriz Molina,⁴³

en *Revista andina*, No. 36, Cuzco (primer semestre de 2003): 225, 229-233. Burns se refiere al beaterio de Nazarenas y señala que éste casi logra convertirse en convento en el siglo XVIII. Indica que en él se requiere una dote de quinientos pesos y que parece haberse especializado en la educación de niñas. Al menos esta última característica lo asemeja, a su entender, a dos de los claustros locales. La dote señalada es, sin embargo, menor que la requerida para profesar en monasterios de la ciudad. Por otra parte, un rasgo que diferencia, según su perspectiva, a los beaterios de los conventos de Cuzco es que en los primeros las indígenas pueden ocupar posiciones importantes, *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, 161-162. Siendo la protagonista del relato analizado hija de un cacique despojado de sus bienes, es posible preguntarse si la elección de Gorriti está animada, como invita a suponer, por un conocimiento bastante preciso del modo de funcionamiento, en el siglo anterior, de las alternativas relativas a la vida religiosa femenina existentes en Cuzco, donde durante la época colonial se fundan tres conventos: Santa Clara (1558 y 1560), Santa Catalina (1605), Santa Teresa (1673); cfr. Burns, *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, 39-40, 106-108, 166-167.

42. Me referí al tema en “El caso de Dominga Gutiérrez en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán”.

43. Atendiendo a los niveles de representación del narrador, Molina señala respecto a la semi-personalización: “El discurso parece *objetivo* hasta que el narrador se manifiesta sorpresivamente, para *conversar* con el lector acerca de las reacciones de los personajes, las alternativas de la

señala, no obstante, que si entonces ella pudiera ver la apariencia de su amante, “pálido, tembloroso, terrible”, animado por oscuros designios, “habría huido hasta el fondo del convento, hasta el fondo de la tumba” (97). Las connotaciones negativas que cabe asignar aquí al paralelismo tumba-convento en oposición a la libertad poco antes invocada en la argumentación de Rosalía parecen así atenuadas al ser confrontadas con aquello que traslucen o auguran los sombríos gestos del español. En correlación con este mecanismo se asiste en el relato a un conjunto de representaciones positivas sobre la vida conventual que se encuentran en pugna con la perspectiva antes indicada. Se trata de imágenes surgidas igualmente de distintos puntos de vista. En ellas el claustro es visualizado como espacio donde son posibles las alegrías sencillas, la dichosa y diáfana entrega a Dios. La voz narradora apunta fragmentos de una vida entre los muros marcada casi por el idilio (género al que hace explícita referencia al iniciar el relato), por los gozos infantiles de Rosalía y/o de las niñas o jóvenes educadas en su interior. “No mas plácidas veladas en torno á la lámpara de la celda abacial, contando historias, y adornando azucaradas pastillas; no mas alegres triscas en las horas de recreo bajo los arrayanes del vergel”. Frente a esos modos de operar el descubrimiento de los ojos del español a través de las rejas parece desencadenar el sufrimiento amoroso pero en tensión con prácticas conventuales. Pasa el tiempo en el templo, experimentado “extraños estremecimientos” en el corazón, “arrodillada sobre las frías baldosas” (94). En coincidencia con la perspectiva que destaca lo placentero de la existencia monástica el padre puede pensar que Rosalía extraña, según lo expuesto, “la dulce morada del convento”. Vista por el supuesto amante, la comunidad aparece además marcada por la severidad y la observancia. A diferencia de lo que ocurría en “El angel...”, en el que la austeridad y el recogimiento de Carmen se contraponían a la curiosidad y entrega a los rumores de al menos la mayor parte de la comunidad, Rosalía se distingue del conjunto de sus hermanas reconcentradas en los rezos, al mostrarse permeable a la mirada del impostor. El intercambio silencioso a través de las rejas aparece como un núcleo potente de sentido que volverá a emerger años más tarde en la escritura de Gorriti, cuando en carta a Ricardo Palma narre la historia amorosa de la monja Isabel Serrano.⁴⁴ En todo caso se exhibe ya un trabajo imaginario en torno a

acción o las vicisitudes de la vida, guiarlo en los vaivenes de la narración —a través de expresiones formularias— e invitarlo a *participar* de la historia”, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, 60; las cursivas son del texto. Molina incluye el relato analizado entre los que ostentan este nivel, así como entre las narraciones de Gorriti caracterizadas por la presencia de un narrador heterodiegético, en un cuadro situado entre las páginas 72 y 73.

44. Ver carta núm. 1 (Buenos Aires, 27 de noviembre de 1882), en Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, 2-5; la autora vuelve a referirse al tema en la carta núm. 2 (Buenos Aires, 28 de febrero de 1883), 6-7. El relato sobre la religiosa en cuestión está incluido asimismo en *Lo íntimo*, volumen póstumo de Gorriti, publicado hacia 1897 o principios de 1898.

los espacios de contacto que unen, pero también separan, la clausura y el mundo, dominante en el texto incluido asimismo en *Sueños y realidades*, a continuación de “El tesoro...”, “Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia. (A la señorita Cristina Bustamante.)”. La historia amorosa encuentra en el roce inmaterial de las miradas o de la voz, pero no de los cuerpos, un punto de arranque marcado, de modo que es posible pensar caro al romanticismo, por el obstáculo.

Es interesante señalar el particular contexto en el que se configura aquí el dominio conventual. Como he señalado en parte, Rosalía es hija de un cacique indígena, iniciada por su padre en el secreto de la existencia de la ciudad subterránea que guarda los tesoros de los incas. Como en un palimpsesto, en el contexto de la colonización, la figura de la joven parece adquirir tenuemente los contornos de una virgen del Sol. Así autoriza a entenderlo la referencia a la engañosa armonía ofrecida por la “mágica ciudad” que “finje dormir indolente y olvidada de su grandioso pasado”. En esa ciudad, advierte la voz narradora, “Sus guerreros se han convertido en pastores; sus virjenes, apagado el fuego sagrado, han abandonado el templo; y sus ancianos acurrucados cual mendigos al borde de los caminos y las canas cubiertas de polvo, tienden al viajero una mano desecada por el hambre” (89-90). Al salir del monasterio parecen reactivarse, exponerse en toda su fuerza, las huellas que en ella deja la religión del incario. La apelación a una creencia prohibida por la abadesa, el hecho de que el supuesto amante cree oír la murmurar “palabras estrañas” con tono de plegaria mientras avanzan hacia el encuentro con el tesoro (120), parecen indicar que en ella la cultura de los antepasados se halla a flor de piel, en tensión con el cristianismo. La prohibición por parte de la abadesa respecto de ciertas creencias es vista en esa pugna por la joven como desconocimiento ingenuo de “los misterios de Dios”. La piedad antes atribuida a la prelada por la voz narradora, la capacidad de comprensión que era posible otorgarle a partir de su accionar, deja paso así a una visualización, articulada en las palabras de la protagonista, que subraya la distancia que separa a aquella de sí misma. Situada en el cruce de dos religiones y de dos tradiciones culturales, cargada con el enorme peso de un secreto comunitario decisivo, Rosalía se ve tal vez más próxima a esos misterios que quienes, como la abadesa, viviendo “tranquilos y felices”, los ignoran (98).

Sin embargo, la custodia que se le ha asignado en su caso es fallida, pues traiciona su cometido al disponerse a extraer una cantidad del oro existente en la ciudad subterránea y, de algún modo, al arriesgarse a ingresar al recinto junto a un español. La cultura autóctona se ha quebrado

y también con ella la imagen de la virgen. Hacia el final se ve, sin embargo, a Rosalía y a su hermano padecer martirio antes de morir en defensa de ese legado. De la dulzura del claustro en el que residiera la joven se ha pasado al sacrificio cruento de los cuerpos.⁴⁵ “La jóven india sufrió el martirio con la firmeza estoica de sus mayores. A cada vuelta de la rueda se volvía al cacique y le decía sonriendo: Padre! estás contento de mi?” (131). Aunque observante y acogedor, el convento no parece dar cabida en el relato a las tensiones provocadas por la conquista. Es sobre todo fuera de él donde las traiciones pero también las resistencias son posibles, aun cuando el claustro cumple, en la representación brindada por el texto, la función de recibir a una joven indígena en su interior y por ende de incorporarla a la religión y la cultura dominantes.⁴⁶

Tortolilla cautiva

“Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia. (A la señorita Cristina Bustamante.)” presenta una organización *en abyme* en la que, de acuerdo a Michèle Soriano, “si se intenta reducir los distintos relatos enmarcados a la estructura actancial que los caracteriza, se evidencia la repetición de un mismo esquema”.⁴⁷ Una figura masculina ocupa transitoriamente, siendo un conspirador y para escapar de sus perseguidores políticos, un cuarto casi oculto de la casa de un amigo. Escucha allí una voz cautivante que parece provenir de una habitación contigua. Un viejo criado negro le aclara que mucho tiempo antes su amo, ya muerto, había mantenido amores con una monja del convento vecino, encontrándose con ella a través de una puerta secreta abierta en el interior de un armario. El conspirador descubre así el pasaje que le permite ingresar al cuarto

-
45. El relato no brinda datos para determinar si los sucesos narrados ocurren antes o después de la rebelión de José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru) (1780-1781). Es posible preguntarse si se invita al lector a asociar asimismo la tortura y la muerte de Rosalía y su hermano con la ejecución de Túpac Amaru y su familia.
46. Burns señala que dos de los claustros cuzqueños albergan hacia el siglo XVII a “niñas se-glares”; enviadas allí en su mayoría por familiares “para un periodo de aprendizaje”; un listado correspondiente al de Santa Catalina, da cuenta de casi cien niñas ingresadas entre 1651 y 1658, incluyendo por lo menos a dos “indias”; *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, 147. Al abordar la fundación y los primeros tiempos del convento de Santa Clara, destaca en relación con las jóvenes mestizas a las que está centralmente dirigido, que con su creación se busca aportar a la incorporación de tales jóvenes a la cultura española y por ende a la reproducción de ésta última. Indica que la institución es, por otra parte, el lugar de “hispanización” de Beatriz Clara Coya, joven inca residente en el convento, *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, 29-50; palabra entre comillas en página 47.
47. “El saber de la ficción en ‘Quien escucha su mal oye’: estudio sociocrítico de los inicios del género fantástico”, en Amelia Royo, comp., *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti* (Salta: Ediciones del Robledal, 1999), 244.

colindante, antigua celda de la monja en cuestión, y hacer un orificio en la puerta con el fin de poder contemplarlo; verá, en efecto, más tarde a la mujer que lo habita hipnotizar a un hombre con vistas a obtener información sobre su amante. Estas escenas son a su vez relatadas tiempo después por el conspirador a una mujer anónima que por su parte las narra con posterioridad a una interlocutora llamada Cristina. La historia ligada al convento se configura así como relato incluido en otros relatos mayores. Situada hacia principios del siglo XIX quizás en Perú,⁴⁸ aparece como una anécdota fugaz y desprovista de mayores precisiones. Sin embargo, es interesante señalar que el texto ofrece una representación de la vida conventual que enlaza con la visualización de ese dominio en términos de encierro, emergente ya en “El tesoro...”, aunque en un tono que ostenta una cierta levedad. El criado que participa del secreto no censura a la religiosa ni su transgresión. Por el contrario considera a aquella, como antes su amo, “pobre tortolilla” (139). Esa perspectiva contrasta con la que ofrece respecto al monasterio, cuando se refiere a la “mefítica atmósfera del claustro” (140). El amor experimentado por la monja precisamente encuentra límites en ese ambiente; su estancia entre los muros es vista en términos de cautiverio: “(...) la tortolilla cautiva amaba demasiado, y su amor no pudiendo respirar mas la mefítica atmósfera del claustro llevó su alma á otra region” (139-140). El tono en cierto modo ligero y el distanciamiento respecto de lo narrado resultan acordes con lo que se define en el subtítulo del relato como “Confidencia de una confidencia”, correlativos a la voluntad deconstructiva que, de acuerdo a Soriano, anima el texto. Una voluntad que emerge, según esta autora, en la reversión del ritual de la confesión sacramental por la confesión entre amigos (la confidencia). Soriano ha llamado la atención además sobre el contraste entre dos actividades e imágenes femeninas desplegadas a lo largo de la centuria en el cuarto contiguo al del conspirador: las de la monja de principios de siglo y las de la joven al tanto de los avances de la ciencia de los decenios de 1850 o 1860. Mientras el primer personaje “es representado como fatalmente encerrado en las redes de la institución religiosa y del orden patriarcal [...] la joven ‘excéntrica’ en cambio se ubica mucho más, por sus discursos y por sus lecturas, en el marco del campo científico cuyos principios y cuyas producciones amenazan los dogmas fundamentales del

48. Ver señalamientos de Michèle Soriano respecto a los momentos del proceso histórico en los que es factible situar los relatos ofrecidos por el texto, incluida la historia amorosa relativa al convento, M. Soriano, 277-278. La narración no especifica el lugar en el que ocurren los sucesos relatados por el conspirador. Elementos textuales permiten suponer que se trata del ámbito peruano, quizás en particular de Lima.

pensamiento religioso [...]”.⁴⁹ Hacia el decenio de 1880 Gorriti volvería a trazar, en cartas a Palma, una de ellas ya referida, una historia amorosa ligada al claustro semejante a la que emerge en éste, el primero de sus volúmenes.⁵⁰ La posición de la autora respecto al encuentro de los amantes en la celda estará en esa ocasión, como la voz del criado en la ficción más temprana, marcada por la indulgencia, aunque a diferencia de otros de sus textos (entre ellos el aquí estudiado), allí, tal como ha marcado Liliana Zuccotti, “se suavizan o eluden las referencias que pudieran afectar de algún modo a los conventos, al catolicismo o a la iglesia”.⁵¹ La puerta secreta opera en el relato, por su parte, como otra inflexión de un trazo presente en “El tesoro...”. Si en aquella narración la reja separaba, al mismo tiempo que comunicaba, el ingenio permite aquí, en afinidad con lo atribuido a la monja Isabel Serrano, quien sugiere al militar al que conoce a través de la reja del coro trepar por las ramas de una planta para arribar a su celda,⁵² construir un pasaje secreto para posibilitar el contacto de los amantes.

Conclusiones

Dos de los relatos analizados pertenecientes a *Sueños y realidades* ofrecen una visualización de la clausura en términos de encierro. En “El tesoro...” ese sentido entra en tensión con trazos más positivos, placidez, inocencia, o se ve acompañado por aquellos que marcan la adecuación de la mayor parte de la comunidad al ideal de la vida religiosa: la severidad y la observancia; el claustro aparece además como espacio capaz de amparar frente a la maldad y el engaño. En “Quien escucha...” se trata de un sentido no contrarrestado por otros en distinta o contraria dirección. En “El ángel...” y en “Quien escucha...”, a diferencia de “El tesoro...”, la comunidad conventual o la religiosa que protagoniza la historia situada a principios del siglo XIX ostentan signos de laxitud: el ocio, la curiosidad, el rumor, en el primero, lo que se dibuja implícitamente en tanto inobservancia del voto de castidad en el segundo. En ambos casos la mirada al respecto ya de la voz narradora, ya del criado negro es indulgente, aunque en “El

49. *Ibíd.*, 278.

50. Me refiero a la narración sobre la monja Isabel Serrano, presente en las cartas de Gorriti a Palma citadas *supra*, incluidas en Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*. Analicé aspectos de ese relato en “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”.

51. “Historia a dos voces”, 132.

52. Cfr. carta de Gorriti a Palma núm. 1, citada *supra*, en Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, 4.

ángel...” no está exenta de crítica. En este último relato, sin embargo, Carmen se diferencia de al menos la mayor parte de sus hermanas en función de las austeridades a las que apela, ligadas al parecer al proceso expiatorio vivido por ella en la clausura; parece singularizarse asimismo por la confesión sacramental final, en la que obtiene la absolución. El convento es así un lugar que en su caso admite y propicia el mejoramiento personal; en el texto, por otro lado, el monasterio resulta un espacio en el que un misionero o ciertas dimensiones del catolicismo adquieren sublimidad.

En la construcción descrita emergen modos de representación que guardan afinidad con núcleos de sentido circulantes en momentos precedentes (ocio, inobservancias, clausura en términos de encierro), en pugna en dos relatos con los elementos expuestos; solo en “Quien escucha...” la mirada que da cuenta de lo claustral como realidad opresiva no encuentra contrapeso; tampoco lo encuentra la presencia de la laxitud.

Por su lado, el ingreso a la vida religiosa y el egreso de la misma en “El ángel...” y en “El tesoro...” respectivamente parecen cumplir funciones significativas en las tramas narrativas correspondientes: en un caso resulta un acto destinado a resolver y procesar parte de los efectos de la tragedia una vez que ésta se ha producido, en otro la posibilita. En cuanto a los motivos que llevan a la existencia consagrada, si en “Quien escucha...” no se hace alusión a ello, en “El ángel...” parece responder al menos en buena medida a un imperativo social (la situación acarreada por lo que es probablemente la pérdida de la honra en un sentido sexual) mientras en “El tesoro...” es posible conjeturar que responde al menos en parte al deseo paterno y/o materno de que Rosalía se eduque en el marco de la cultura cristiana dominante, o a una aquiescencia al respecto. La vocación religiosa no aparece mencionada en ningún caso, si bien en el de la protagonista de “El ángel...” no puede descartarse que haya surgido al hallarse ya en el monasterio. Similar ausencia tiene lugar en textos más tardíos de Gorriti, aunque igualmente en relación con algunos de ellos no sea factible desechar su latencia o la posterior emergencia entre los muros.

Dos de los relatos evidencian una reflexión sobre el papel del claustro en relación con situaciones diferentes y específicas, enmarcadas además al menos en distintos contextos históricos. Si en “El ángel...” funciona como espacio de acogida, en la década de 1820, de una mujer cuya honra parece haber sido agraviada, en “El tesoro...” resulta un ámbito en el cual, en el Cuzco de fines del siglo XVIII, una joven indígena se ha educado y se prepara al parecer para ser religiosa. En este último caso las problemáticas inherentes a la conquista, y a la coexistencia de la cultura colonizada y la colonizadora, intervienen asimismo en la construcción

de lo claustral. Es posible preguntarse si la sensibilidad a los procesos históricos que exhibe el texto rige asimismo la elección de un beaterio de Cuzco (también históricamente existente), donde como en los restantes las indígenas pueden acceder a posiciones significativas, en tanto lugar de desenvolvimiento de Rosalía. Beaterio presentado, no obstante, en la ficción como monasterio.

Bibliografía

Obras de Juana Manuela Gorriti

- Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865, dos tomos.
- . *Vida militar y política del general don Dionisio de Puch*, en *Obras Completas* t. IV. *Sueños y realidades y La vida militar y política del Gral. Dionisio Puch*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1995, 301-339.

Bibliografía de consulta

- Álvarez Gómez, Jesús, cmf. *Historia de la vida religiosa*, vol. III. *Desde la "Devotio moderna" hasta el Concilio Vaticano II*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990.
- Amado Gonzales, Donato. "De la casa señorial al beaterio Nazarenas". En *Revista andina*, No. 36, Cuzco (primer semestre de 2003): 213-236.
- Batticuore, Graciela. *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- . *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, edición crítica, estudio preliminar, coordinación de *dossier* y diccionario a cargo de G. Batticuore, notas en colaboración con César Salas Guerrero, s.l. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación: Universidad de San Martín de Porres/Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/Patronato de la Casa Museo Ricardo Palma, 2004.

- . *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Braccio, Gabriela. “Una gavilla indisoluble. Las teresas en Córdoba (siglo XVIII)”. En Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini, ed., *Historia de las mujeres en la Argentina*, t. I. *Colonia y siglo XIX*. Buenos Aires: Taurus, 2000, pp. 153-171.
- Burns, Kathryn. “Conventos, criollos y la economía espiritual del Cuzco, siglo XVII”, en Manuel Ramos Medina, ed., *Memoria del II Congreso Internacional El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, Congreso realizado en México (29 al 31 de marzo de 1995). México D. F.: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, pp. 311-318.
- . *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, primera edición en inglés en 1999. Lima: Quellca, Centro de Estudios Andinos/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.
- Bustamante de la Fuente, Manuel J. *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*, primera edición 1971. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 2005.
- Casanova, José. *Religiones públicas en el mundo moderno*, primera edición en inglés 1994. Madrid: PPC, 2000.
- Cohen Imach, Victoria. “Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”. En *Andes. Antropología e Historia*, No. 21, Salta (2010): 23-59.
- . “Toma del hábito y profesión religiosa en *Panoramas de la vida de Juana Manuela Gorriti*”. En Cynthia Folquer y Sara Graciela Amenta, ed. *Sociedad, cristianismo y política. Tejiendo historias locales*. Tucumán: Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2010, 155-189.
- . “El caso de Dominga Gutiérrez en *Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán*”, *IV Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y las Religiosidades en el NOA*, Actas de las jornadas realizadas en Cafayate, Salta (4, 5 y 6 de septiembre de 2013) organizadas por Centro de Estudios Filosóficos y Teológicos (Córdoba, Argentina), Universidad Nacional de Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y otras instituciones, s.l., s.f., formato CD.
- Di Stefano, Roberto. “El debate sobre el celibato sacro y los enclaustramientos forzados en el Río de la Plata revolucionario”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, No. 44, Köln-Weimar-Wien (2007): 207-234.

- Efrón, Analía. *Juana Gorriti. Una biografía íntima*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- García Jordán, Pilar. *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1991.
- . "Las conflictivas relaciones Iglesia y Estado en el primer gobierno de Castilla (1845-51): el escándalo Garín". En Carmen Mc Evoy, ed., *La experiencia burguesa en el Perú (1840-1940)*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 195-221.
- Guevara Gil, Armando, "Entre la libertad y los votos perpetuos: el caso de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831)". En *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, No. 28, Lima, 2001, pp. 391-412.
- . "Entre la libertad y los votos perpetuos. Las tribulaciones de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831)". En *Diversidad y complejidad legal. Aproximaciones a la Antropología e Historia del Derecho*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp. 319-353.
- Klaiber, Jeffrey, S. J. *La Iglesia en el Perú. Su historia social desde la Independencia*, 2ª. ed., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988.
- Lavrin, Asunción. "Religiosas", en Louisa Schell Hoberman y Susan Midgen Socolow, comp. *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 175-213.
- . "Las Esposas de Cristo en Hispanoamérica", en Isabel Morant, ed. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Margarita Ortega, A. Lavrin, Pilar Pérez Cantó, ed. *El mundo moderno*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 667-693. Martínez de Codes, Rosa María. *La Iglesia católica en la América independiente (siglo XIX)*. Madrid: Mapfre, 1992.
- Masiello, Francine, comp. *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria, 1994.
- McNamara, Jo Ann Kay. *Hermanas en armas. Dos milenios de historia de las monjas católicas*, Barcelona, Herder, 1999.
- Molina, Hebe Beatriz. *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999.
- Soriano, Michèle. "El saber de la ficción en 'Quien escucha su mal oye': estudio sociocrítico de los inicios del género fantástico". En Amelia Royo, comp. *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de*

- textos de Juana Manuela Gorriti*. Salta: Ediciones del Robledal, 1999, pp. 241-284.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. IV. 1700-1800, Burgos, Imprenta de Aldecoa, 1961.
- . *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. V. 1800-1900. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1962.
- Viforcós Marinas, María Isabel. “Las monjas en los concilios y sínodos celebrados en las iglesias del virreinato peruano durante la época colonial”. En M. I. Viforcós Marinas y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, coord. *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*. León: Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, 2005, pp. 673-703.
- Zegarra Flórez, Margarita. “Roles femeninos y perspectivas sociales en las décadas iniciales de la República. Una aproximación”. En Carmen Meza y Teodoro Hampe, comp. *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 499-551.
- Zuccotti, Liliana. “Historia a dos voces”. En Batticuore, *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*, edición crítica, estudio preliminar, coordinación de dossier y diccionario a cargo de G. Batticuore, notas en colaboración con César Salas Guerrero, s.l. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación: Universidad de San Martín de Porres/Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/Patronato de la Casa Museo Ricardo Palma, 2004, pp. 131-132.



Intertextualidad e interculturalidad en *Crónica de una muerte anunciada*

Intertextuality and interculturality
in *Chronicle of a death foretold*

FELIPE GARCÍA QUINTERO*

Universidad del Cauca, Colombia

fgq1973@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.4>

Fecha de recepción: 10 marzo 2016

Fecha de aceptación: 25 mayo 2016

RESUMEN

Este artículo desarrolla un análisis de la novela de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* (1981), a partir de exponer y aplicar las categorías de intertextualidad e interculturalidad, cuyos campos semánticos se diferencian conceptualmente, mas se vinculan al seno de la trama narrativa; todo ello en procura de hacer comprensible la noción de identidad literaria como problema cultural.

PALABRAS CLAVES: Gabriel García Márquez, interculturalidad, intertextualidad, novela latinoamericana, identidad cultural.

ABRATACT

This article develops an analysis of the novel *Chronicle of a death foretold* (1981) by Gabriel García Márquez, through the exposure and appliance of the categories of intertextuality and interculturality, whose semantic fields differ conceptually, but are linked to the narrative plots bosom; everything in order to make understandable the notion of

* Colombiano. Doctor en Antropología por la Universidad del Cauca. Obtuvo los títulos de Magíster en Filología Hispánica por el Instituto de la Lengua del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (2005) y el de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (2003). Ejerce la investigación académica y la docencia como titular del Departamento de Comunicación Social de la Universidad del Cauca, Popayán. Director del taller permanente de formación literaria, afiliado a la Red de Talleres de Escritura Creativa "Relata" del Ministerio de Cultura de Colombia. Ha escrito, entre otros, los estudios de crítica literaria y cultural, estéticas populares y representaciones simbólicas de la cultura urbana: *Cómo tiene que ser visto lo que debe ser recordado* (2018), *La ciudad colonial y sus textualidades contemporáneas* (2017), *Régimen escópico colonial. La representación plástica mural de Popayán* (2014), *La vastedad inconclusa* (2012), *La ciudad de Dios. El estatuto colonial contemporáneo en Popayán* (2009), *El cerco. Poéticas del lenguaje en la poesía moderna* (2005) y *La vastedad inconclusa* (2000). Autor de diversos poemarios que han merecido la atención de la crítica especializada.

literary identity as a cultural problem.

KEY WORDS: Gabriel García Márquez, interculturality, intertextuality, Latin American novel, cultural identity.

Desde los dos problemas que dan título a estas notas, pensamos el fenómeno intertextual como la forma en que la comunicación artística es traducida a nuevas interpretaciones de sentido cultural. Cuando una obra literaria es leída y comparada con otras para determinar los vínculos posibles entre sí, y además establecer en diálogo teleológico los contactos con la tradición de las lenguas, a modo de universos convergentes en los influjos de estilo o tema, surgen diferencias, semejanzas, oposiciones complementarias, bien como continuidades o rupturas temáticas y formales, dado que se han modificado escenarios, personajes, circunstancias, al tiempo de haberse mantenido algunas constantes universales, cuyo resultado final son nuevos libros sobre viejos temas. Por ello, la condición original de la literatura reposa en su pasado.

Si las diferencias son el resultado de hallar lo semejante, la comparación textual se asume también como un ejercicio de alteridad, donde lo diverso colinda, inevitablemente, con el mundo de la semejanza, porque sus partes divididas se corresponden, y en el recíproco repeler de los polos la unidad está completa. Del encuentro de los libros surge, entonces, una noción de identidad literaria como problema cultural. En tal sentido aplicaremos esta premisa al análisis de la novela de García Márquez.

Por interculturalidad entendemos la relación de los procesos sociales en los cuales la diferencia de los sujetos sitúa el campo cultural como un escenario de formación de las identidades, distinguidas por lo heterogéneo de sus orígenes múltiples, que luego de negociar soluciones a los conflictos que los enfrentan, acaso logran reconocerse y aceptarse mediante el diálogo en condiciones muchas veces de desigualdad.¹ La disputa por la identidad será la manera de entender el fenómeno que, como veremos, dará origen a la tragedia amorosa del trópico, tal y como puede ser visto el amor contrariado en esta novela de referente dramático griego y de atmósfera policial contemporánea.

Intertextualidad e interculturalidad² son, por ende, los dos ejes temáticos de análisis sobre los cuales descansa la reflexión crítica de

1. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona: Gedisa, 2004), 15.
2. Aclaramos que lo intertextual no puede desconocer las diferencias culturales. La literatura comparada, si bien sirve al propósito de resignificar los símbolos de la tradición literaria, no se la asume como trasvase impune de una copia, de simulacro cultural. La intertextualidad pasa por comparar la diferencia para asumir la identidad de los seres, objetos y fenómenos narrados como elementos en diálogo, enfrentados pero unidos también por las diferencias.

Crónica de una muerte anunciada (1981) Pero antes de abordar cada una de sus partes con los ejemplos respectivos, nos detendremos en formular algunas preguntas iniciales sobre el sentido de la enunciación narrativa, que contribuyen a comprender mejor el universo literario y a establecer los puntos de contacto con lo arriba anotado, con el fin de intentar dilucidar el enigma vigente de este libro: la identidad del autor de Ángela Vicario.

Trama textual, trampa literaria

En tal sentido, un asunto sin responder queda de la novela. Y es la identidad del agresor el gran misterio a interpretar. Pese a que un solo nombre es revelado por Ángela Vicario con tanta determinación de conciencia y firmeza en la voz, ¿por qué, entonces, al cabo del relato permanece la duda sobre la culpabilidad de Santiago Nasar? ¿A qué extraño motivo debemos la vacilación de no creer en la respuesta aséptica de una verdad expresada sin ambages ni retractación alguna?

Cuando la víctima revela el nombre de su agresor, el enigma de la responsabilidad del inculpado en los hechos de *Crónica* no queda resuelto; por el contrario, su respuesta única, ratificada en tres ocasiones diferentes –dicha primero a la familia, luego al juez y, por último, al primo-narrador que la interroga pasados 23 años del suceso–, hace mayor la incertidumbre, ahonda más el misterio de conocer la culpabilidad o inocencia del asesinado. La maraña de acontecimientos casuales y simultáneos hace pensar, además, en el *fatum* como algo incomprensible por el absurdo que teje, comunica y da sentido a la existencia; asunto sobre lo cual la novela aporta una impecable lección de la realidad humana como fuente primera y esencial del arte literario.

La respuesta que a satisfacción logre revelar lo desconocido constituye la trama textual de esta crónica, donde los sucesos descritos con rigor documental asumen el carácter de trampa literaria, pues al parecer lo dicho no es suficiente prueba para aclarar las dudas, y lo callado surge como un territorio de suposiciones tan amplio que permite acoger muchas conjeturas y pensar en la validez argumental de implicar, por ejemplo, al padre de la novia en lo sucedido, o ver en el papel del narrador mismo al responsable oculto del hecho. De nuestra parte creemos en la culpabilidad de Nasar. Apoyados en los fenómenos de intertextualidad e interculturalidad intentaremos explicar las razones de ese porqué.

Aludir y eludir: lo que calla el decir o el decir acallado

El *leitmotiv* de la narración es, pues, el asesinato de Nasar y el juicio por su brutal muerte. Aspectos por los cuales el narrador decide volver al pueblo, luego de 27 años, para investigar lo sucedido y esclarecer las responsabilidades de cada cual, lo mismo que el papel jugado en el crimen. Indaga pues en la memoria suya y en la de otros testigos oculares, a través de testimonios y consultas documentales de archivos. Se trata de la labor de un reportero. Todo lo encontrado se escribe al modo de una crónica periodística exhaustiva de los encuentros y desencuentros con el destino, configurado en una trama literaria de excepcional factura narrativa.

La novela no puede ser más dicente en su título de lo que al final oculta: la muerte anunciada de un hombre y su presunta inocencia. Ambos temas contenidos, el primero, bajo la incomunicación de lo explícito y, el segundo, dentro del hermetismo tácito de lo supuesto y/o inventado por el prejuicio social. Estos aspectos son tratados con el recurso literario de la ironía, que hace más sorprendentes el rigor lógico del absurdo y la precisión de la fatalidad. Por lo cual, en un momento inicial pensamos que no hay misterio para revelar, pues todo es claro al ser dicho conforme a la cronología de los hechos restaurados hasta en sus detalles más ínfimos. Tanto el delito como el castigo al presunto responsable de la agresión, como el nombre de la víctima y la pena impuesta a los verdugos, se conocen a través del juicio legal, reconstruido en gran parte del sumario incompleto, y llevado a cabo sobre el otro juicio, el moral, que la cultura social ejecutó sin muchas preguntas y sin derecho legítimo a la defensa del acusado, lo cual hace al pueblo tan culpable como los hermanos Vicario. Aunque la totalidad narrativa esté completa con los testimonios de los protagonistas y sus recuerdos, algo parece faltar.

La virtud de esta crónica, lo sabemos bien, consiste en que motiva a continuar la lectura pese a conocerse de antemano la suerte del protagonista, pues leemos en la primera línea: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana”. Se cuenta qué ocurrió. Del cómo de los sucesos nos enteramos en detalle solo al final del relato, cuando los hilos del destino han sido vueltos a tejer, sin resolver por completo, con la escritura, el misterio de la trama, porque la duda permanece; ahora con una fuerza lógica fundada en el prejuicio de lo supuesto íntimo, y en el espejismo de verdades públicas aparentes.

Aquí se instala la primera de las trampas literarias, pues en lo dicho se encuentra también el silencio del decir, su callar; esto se percibe en el suspenso del relato, acrecentado por el orden expositivo y minucioso

de cada uno de los detalles con que se cuenta el curso inexorable de la fatalidad humana, alimentado por los tabúes culturales, y reconfigurado en la textualidad discursiva al modo del drama trágico griego. La trampa puesta al lector es doble, pues al ir por el camino recto de la historia reconstruida de la memoria, y escrita con pulcritud policial,³ dudamos, sin embargo, de la veracidad de lo dicho; como duda también el narrador cuando pregunta por el nombre real del agresor; y, en efecto, la verdad cambia de sentido al escuchar de nuevo el nombre de Santiago Nasar. Con la versión confirmada por la decantación temporal de las pasiones, volvemos al hermetismo de lo tácito y regresa lo incierto para imponer la ambigüedad como condición única y final de creer que poco sabemos de esa parte de la historia, si lo único revelado es el nombre ahora puesto en duda. Estamos ante el juego dialéctico de lo aludido y lo eludido, de aquello que calla el decir, o sea, el decir acallado por lo dicho que revela ocultando.

Sobre el rumbo jamás esclarecido por el narrador acerca de la dudosa identidad del inculpado, es preciso señalar que es el criterio público lo que prevalece sobre la declaración de la agredida. Ello se impone como verdad tácita frente al hecho mismo de la denuncia, que sin ambages ni retractación alguna hace Ángela Vicario; aunque su verdad como sujeto determinado por los códigos culturales tradicionales, no le es reconocida. La verdad individual es acallada por el prejuicio social. A todo el pueblo le pareció falso el nombre dado, pues eran incomprensibles las razones para inculparlo, si el comportamiento de Nasar nunca reveló un signo claro de responsabilidad; ni menos al ponderar la jerarquía de su condición social y el temperamento altivo, que aportaba menos elementos de juicio público para relacionarlo con la víctima. Lo supuesto, que desplaza la certeza de la verdad expresada en cada confesión y que llena de dudas la identidad del culpable, se funda en el hecho de que “Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos” y, además, porque ambos “perteneían a dos mundos divergentes” (García Márquez, 1981): ella, al de la pobreza y él, al del dinero; aunque los dos altivos e idénticos en el orgullo mutuo expresado en la soberbia personal.

3. La investigación novelesca es similar a una investigación periodística o a una del tipo policial. Lo cual también nos lleva a pensar en la tragedia, considerada en su estructura narrativa de acuerdo al modo en que se llevaban a cabo los juicios en el estado griego (Foucault, 1995: 37-59). El vínculo que emparenta las modalidades discursivas de lo literario periodístico y policial está en que la historia cuenta el castigo al causante de una falta, de un delito cultural. No obstante, este elemento unificador se convierte en un factor que disocia la relación de trasladar el modelo griego al género policiaco, porque pensamos que el misterio del nombre del responsable queda sin resolver por la duda mantenida sobre su verdadera identidad. La novela de García Márquez conserva ese misterio ausente en el género policial. Si bien al dar el nombre del presunto culpable y narrar con precisión y rigor su muerte, la culpabilidad del mismo es lo que deja sin argumentos convincentes. El resultado es la sospecha y la incertidumbre de haber matado a un inocente como continuidad narrativa, pues por ese motivo vuelve el cronista al pueblo para contar la historia de una muerte anunciada.

Una historia aparental: inmolación del inocente y la reparación del honor

Del punto ciego de la investigación, de la oquedad del relato, sostiene Ángel Rama,⁴ queda su misterio seductor: no haber encontrado indicios o la menor evidencia de la responsabilidad del sentenciado. La presunta inocencia se funda solo en el juicio social de la desvinculación pública de Ángela con Santiago, discurso apoyado por la multiplicidad de testimonios divergentes y contradictorios que descartan la existencia de alguna relación amorosa. Tampoco se menciona alguna confidencia por parte de ellos hacia sus amigos que revelara la identidad del responsable⁵. Lo que sumado al comportamiento de amante no enamorado, o la indiferencia de un noviazgo secreto que nunca fue, hace pensar en la inmolación de una víctima sin responsabilidad alguna; tal y como concluye el juez y los habitantes del pueblo. Hechos confirmados, además, por el narrador, los conocidos de Nasar y las amigas de Ángela Vicario, quienes no hallan pruebas públicas de esa relación.

Por lo anterior, la alusión de ser esta una novela policíaca debemos por ahora ponerla en duda, ya que parece no estar resuelto el enigma principal sobre la verdadera identidad del culpable, pese a haberse restituido con su muerte el honor manchado. Si el misterio se conserva intacto y la verdad no parece quedar resuelta con el descubrimiento del responsable, agrega Rama,⁶ solo nos queda un vagaroso universo de sospechas. No obstante, la cuestión sobre la inocencia del sindicado es el dispositivo que eleva y mantiene la tensión narrativa. Y esta cumple una función literaria de sugestión, al estimular la curiosidad y preguntar de nuevo por el sentido de la duda, o volver sobre el asunto y entonces realizar otras lecturas de la novela, que revelen aspectos opacados por la atención puesta solo al tema de la reparación del honor a través del asesinato del inculpado, cuando el interés principal es ver en Ángela Vicario al protagonista de la tragedia, quien debido al golpe de gracia con el cual despierta de su pesadilla mortal, descubre el sentido verdadero del amor, y hace de su estado de soledad y abandono, una fuerza amoratoria incontenible con la cual llega a redactar cerca de dos mil cartas sin respuesta, pero con las que logra hacer volver al marido ausente, al cabo de 17 años de la trágica separación.

4. Ángel Rama, "La caza literaria es una altanera fatalidad," en *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1982), 39.

5. Á. Rama (1981: 37) cree que Ángela no pudo proteger a otro hombre cuando delata a Santiago Nasar, pues ese supuesto enamorado hubiera aparecido luego en la vida de ella, o al menos su destino posterior pudo haberse determinado por el sacrificio de la víctima.

6. Á. Rama, "La caza literaria es una altanera fatalidad", 39.

Intertextualidad e interculturalidad

El paso propuesto hacia el camino de leer la novela con otras claves, consiste en pensar la intertextualidad y la interculturalidad como fenómenos determinantes de una hermenéutica que logre vincular los resultados del análisis textual particular y pensar en articular el diálogo literario con el universo social de la diferencia, antes desvinculados por el ejercicio estilístico, separado de los contextos históricos. En tal sentido, la falta de comunicación cultural de los personajes, la ausencia de signos públicos reconocidos como prácticas, hábitos o comportamientos culturales diversos, que distingan una relación amorosa convencional entre Ángela y Santiago, hacen que la heterogeneidad sea un mundo sin diálogo, un escenario de tensión y enfrentamiento, donde el silencio es una forma de ejercer la violencia y el amor se realiza mediante contactos secretos, en los cuales lo callado es una relación furtiva existente en la clandestinidad de las diferencias culturales, no exhibidas ni convertidas en asunto público. La divergencia entre los personajes se establece, valga recordarlo, por la condición árabe de Nasar y la naturaleza mestiza de Ángela, con lo cual se produce la distancia cultural que los une y enfrenta en la lectura que hacemos del enigma, pues Santiago no practica el amor como lo piensa Ángela.

Esta conjetura cultural encuentra su correlato en el sentido que damos a un elemento del libro poco atendido por el lector. Creemos que el epígrafe puesto en el umbral de la novela como anuncio mismo de la tragedia y la advertencia de situar los elementos del drama, debe leerse de dos maneras. Primero, bajo la revisión del significado establecido hasta el momento y, luego, vincular los nuevos resultados a una interpretación que ayude a comprender mejor las claves semióticas de la cultura social y literaria en las cuales la obra se soporta, para instalarse en la tradición occidental, con un nuevo eslabón discursivo que tiene su origen en la tragedia griega y pasa después por el teatro de William Shakespeare y Federico García Lorca. Veamos, entonces, que los versos del portugués Gil Vicente colocados en el pórtico de *Crónica* cumplen una función literaria más allá de ilustrar el tema narrativo o aludirlo de modo anecdótico. Al considerar este elemento intertextual como pieza significativa de sentido literario y cultural, encontraremos el lugar que ocupa en la novela para aclarar el enigma en torno al descubrimiento del culpable, que la delación de Ángela Vicario presupone ocultar.

Fue Ángel Rama quien pronto llamó la atención crítica de este signo, sobre el cual anota lo siguiente: “[...] el curioso epígrafe del libro,

tomado de un poema de Gil Vicente: ‘La caza de amor es de altanería’, traslada(ndo) la imagen de la caza, ‘que se hace con halcones y otras aves de rapiña de alto vuelo’, al combate amoroso de seres altivos y soberbios, quienes no se dan cuartel para vencerse”.⁷ De la cita tomamos en préstamo la relación inicial establecida con la fuente poética del cancionero español del amor como disputa mortal, vivido como enfrentamiento de naturalezas opuestas, de mundos divergentes vinculados por Eros, fuerza de dominio humano. Mediante la metáfora de la caza de halcones, Rama ubica con exactitud simbólica la relación violenta pero acallada de los amantes altivos y silentes que luchan por vivir uno sin dependencia pública del otro. Dimensión sobre la cual aportamos un énfasis no enunciado y que resulta instrumental para comprender la relación tensa de la interculturalidad literaria, en su binomio polar de lo culto y lo popular. Pues el hecho del prejuicio social del honor manchado y encarnado en el tabú de la virginidad perdida, junto al rumor de la duda que desplaza como verdad la confesión de Ángela Vicario, se establece en la obra por el origen popular, al ser ese poema parte de la tradición literaria oral española del siglo XVI, que si bien no viajó hasta América como dicho callejero sí lo hace ahora como sentencia legitimada por la sabiduría del pueblo.

El epígrafe en la novela actúa no solo como referencia literaria para determinar el tema del drama –la disputa amorosa sangrienta–, sino que también hace visible lo tradicional de las sociedades, por medio de la fuerza oral popular, trasmutado en el valor de verdad que alcanza el discurso del prejuicio social como rumor que cifra, además, la naturaleza y carácter de los personajes en un todo compacto y homogéneo dentro de las diferencias culturales enfrentadas por los orígenes étnicos de lo árabe, lo afrodescendiente y lo mestizo americano. Además de esto, la revelación ocultada en el verso del portugués consiste en identificar la naturaleza de Santiago Nasar con la del halcón, en cuanto la metáfora se aplica a definir el comportamiento amatorio con las mujeres, que por tradición familiar hereda de su padre árabe de quién “aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia”.⁸ Comprendemos entonces que se trata de un hombre quien vive el amor como campo de batalla y en esta obra con la mejor astucia y suma discreción, al igual que el halcón ante la presa, sin caer en debilidades

7. *Ibíd.*, 21.

8. Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1982), 14.

sentimentales.

Al respecto agrega Ángel Rama que “el halcón que se ha alzado con la virginidad de Ángela Vicario es el más astuto de todos, pues ha obrado en secreto y nunca se ha dado a conocer”.⁹ Astucia y discreción son, pues, los atributos principales del cazador de amor,¹⁰ además que “Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los disfraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas”.¹¹ La táctica de Santiago Nasar es alterar la identidad, y con su operar al modo del ave de rapiña sobre su víctima, logra de forma eficaz, certera y directa dar con el objetivo femenino, que es el placer y no la posesión o pertenencia del mismo a través de la mujer, quien es solo medio y no fin de su búsqueda. La astucia es tanto de comportamiento como de concepto que, repetimos, proviene de su condición cultural árabe, ya que allí se diferencia el amor del sexo al separar el afecto de la sexualidad, pues son tres las mujeres con quien vive esos estadios que Octavio Paz (1993) cifra en su ensayo de *La llama doble: amor, sexo y erotismo*; llámese, el primero, Flora Miguel, la novia formal; el segundo, Ángela Vicario, la “prima boba”; y, el tercero, María Alejandrina Cervantes, la prostituta fiel.

También en los versos de Gil Vicente se encuentran enunciadas las oposiciones que vinculan a los amantes con la diferencia, que hace del amor una experiencia de alteridad. Dos concepciones se oponen, pues, sobre el asunto amatorio de la iniciación sexual. No solo las diferencias con que cada género (masculino y femenino) lo encarna, en tanto el comportamiento cultural de la sexualidad está definido por jerarquías sociales y niveles de dominación, cuyos valores hacen del amor una forma cultural de posesión machista. Al respecto nótese el trato dado a las criadas negras del servicio doméstico¹² en la casa del vijo Ibrahim Nasar, como amantes furtivas sin derechos, lo cual hace del resentimiento de Victoria Guzmán y su hija Divina Flor, una causa para cometer la venganza, al ocultar la información del crimen de honor que piensan realizar los hermanos Vicario. El ajusticiado responde también por su autoritarismo de amo

9. Á. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 31-32.

10. Algunas citas ilustran dicho comportamiento de ave rapaz, por ejemplo, cuando el narrador cuenta que: “la última imagen que su madre tenía de él era la de su paso fugaz por el dormitorio” (García Márquez, 1983, 13). La cursiva es nuestra.

11. G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 87-88.

12. De Victoria Guzmán se cuenta que había sido seducida en su adolescencia por Ibrahim Nasar. Esta, por su parte, afirma que Santiago “era idéntico a su padre: un mierda” (García Márquez, 1983: 55). El acoso sexual sobre la hija ocurre cuando Santiago Nasar se dirige a Divina Flor como a un animal, y le dice: “ya estás en tiempo de desbrabar”, mientras su madre reacciona diciéndole: “—Suéltala, blanco. De esa agua no beberás mientras yo esté viva” (García Márquez, 1983: 55). Otro momento de ese pasaje consiste en afirmar la violencia del acoso, pues: “no pudo evitar otra vez la mano de gavilán carnicero”, para afirmar la estrategia de ceterería: “Me agarró toda la panocha” (García Márquez, 1983, 59).

13. Victoria Guzmán protege a su hija “contra las garras del boyardo” (García Márquez, 1982: 91).

sobre el sirviente, en condiciones casi feudales,¹³ bajo una relación étnica de poder que no llega a ser una lucha frontal de razas ni de clases sociales, pero sí de tensión en la convivencia y en las prácticas interculturales, donde no existe aceptación de lo heterogéneo.

La sospecha sobre la responsabilidad de Santiago Nasar empieza a ser disipada con la certeza de conocer sus acostumbradas prácticas amatorias. Asunto sobre el cual indagamos en la tradición literaria por su respectivo correlato. Creemos identificar un referente contextual importante en la relación de la altanería y el amor con Oteló, el moro de Venecia de Shakespeare, cuando Oteló dice en la escena III, del acto III: “[...] si yo descubriese que ella es un halcón montano, aun cuando tuviera por grillos las fibras de mi corazón, la soltaría con un silbido y la dejaría a merced del viento para que buscara su presa al azar.¹⁴ Al respecto el traductor Luis Astrana Marín (1947: 1257) sostiene que esta imagen es tomada también del arte de la montería, pues:

Oteló halla a Desdémona rebelde a la domesticidad; se desasirá de ella, aunque estuviese atada a todas las fibras de su corazón, o, para hablar en lenguaje de cetrería, aun cuando sus grillos (jesses) estuviesen tan estrechamente ligados a la fibras o cuerdas de su corazón (heart-strings), que no pudieran desprenderse sin romperlo. El halcón, cuando es montano, y, por tanto, impropio para la caza (haggard), porque se conserva salvaje y zahareño, es lanzado con un silbido (whistle) y abandonado al viento (let down the wind), de tal modo, que pierde la pista, no vuelve ya, y va, a buscar al azar su presa (to prey at fortune).

Tal es el sentido aplicado a este pasaje que notamos corresponde al dado por García Márquez, ahora en relación intertextual con *Bodas de sangre*, el drama mejor conocido de Federico García Lorca.¹⁵ El vínculo más relevante con *Crónica* lo hallamos en la fuente cultural que da origen a este relato: el pueblo, el carácter popular que envuelve el drama, con su sistema cultural de creencias, prácticas y tabúes, es el insumo principal de una ficción donde los tópicos locales suministrados se reinterpretan en clave universal. Y como lo aclara Ángel Rama¹⁶ no se trata del universo pueblerino ni de la cosmovisión rural traspuestos de escenario, tampoco de un remedo temático de la historia de amor y muerte. Mejor es señalar la modernidad que alcanza este elemento protagónico en el rumbo que toman los hechos, pues lo popular nutre el sentido social de la tragedia

14. El texto en inglés dice: If I do prove her haggard though that her jesses were my dear heart-strings, I'd whistle her off, and let her down the wind, to prey at fortune.

15. Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, en: *Obras completas*. vol. 1. Recopilador Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada, 1952), 23-138.

16. Á. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 40.

cuando participa en la obra literaria a modo de conciencia pública, de voz colectiva, y establece con su sistema de valores un veredicto que, a su vez, juzgamos fuera dictado por el prejuicio de las apariencias, donde el asunto del duelo por el honor perdido a causa del tabú de la virginidad, es vivido como una ley natural legítima. La crítica de ese comportamiento señala que el crimen también fue cometido por el pueblo, convocado y ubicado alrededor de la plaza, sobre los andenes de las cuatro calles y en los balcones, donde la gente instalada también en la mudez cómplice, atestigua la consumación del hecho que pudieron evitar, de haber actuado en consecuencia para no ser copartícipes del asesinato, pues “oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen”.¹⁷

Ante la fatalidad, la inocencia o el sacrificio brutal, el pueblo asume el rol de coro trágico. En este punto, la intertextualidad de *Crónica* con el drama de Sófocles, en particular, no se agota en identificar la conciencia popular con la del Corifeo, personaje relevante de la estructura dramática clásica griega. Por permanecer actual, es notable la valencia moral de las tres palabras arriba anotadas, las cuales constituyen el trípode del modelo prístino de la tragedia, como lo reconoce Rama¹⁸ también en el folletín del siglo XIX, reencarnado con persistencia en las literaturas vulgares de los pliegos de cordel o cantares de ciego, los cuales que califica de “basterdeadas expresiones que las prolongan en la industria cultural contemporánea (radionovela o telenovela)”. Algo secreto del melodrama participa en la novela, cuyo origen no es literario sino cultural, tomado de la vida misma y distante de una voluntad artística que busca hacer de las pasiones exacerbadas un recurso literario, un efecto para lograr aceptación o popularidad.

Del fenómeno intertextual, la ironía trágica es quizá uno de los vínculos con el drama clásico griego mejor estilizados por el escritor colombiano, pues recordemos que es la propia madre quien entrega su hijo a los verdugos, cuando le cierra la puerta en el momento mismo del escape tardío, recurso con el que busca vanamente salvarle la vida, ya interrumpida por los puñales que lo destrozan a la entrada de su casa. La concepción griega de la fatalidad en torno a un destino humano escrito, tanto en los sueños como en la vigilia corporal, desencadena la sucesión lógica del absurdo de hechos diversos y paralelos que constituyen la trama narrativa, cuyos hilos tejidos con destreza dramática son vasos comunicantes de la tradición literaria que hacen de *Crónica* una de las novelas de mayor complejidad, pues se esconde en la difícil sencillez para darle a su estructura narrativa la dignidad memorable de un clásico griego.

17. G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 135.

18. Á. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 18-19.

De crimen atroz a terrible amor: la novela por dentro

Finalmente, ¿cómo entender el golpe de gracia con que nace el amor en la mujer desposada sin deseo, solo por conveniencia familiar y vendida a un novio que desconoce? Es debido a la naturaleza secreta de la condición humana que podemos comprender la presencia simultánea de la relación contradictoria de vivir el amor en el encuentro con la muerte. La sangrienta disputa amorosa impone unas leyes, acaso incomprensibles por resultar injustas. Vivir el amor como herida, es una de ellas. Otras hablan de aprender del dolor, de crecer en el sufrimiento, de la dignidad adquirida en el oprobio, en la ignominia, del valor templado en la caída. Nos preguntamos entonces por la dualidad amor/muerte. Para lo cual recordemos una vez más que Ángela vive esta experiencia límite: en el rechazo halla el amor, en el abandono de la soledad encuentra la fuerza simbólica de Eros, que la alimenta cuando todo a su alrededor ha dejado de tener valor y sentido.

En el triángulo amoroso conformado por Ángela Vicario, Santiago Nasar y Bayardo San Román, estamos de nuevo a merced de Apolo y Thánatos, dioses del amor y de la muerte que unidos en su oposición binaria integran lo dual, la complementariedad de los opuestos en las antípodas que nos constituyen y equilibran. De esa relación se ha escrito tanto que nosotros queremos ahora evocar tan solo unos versos de Giacomo Leopardi,¹⁹ que bien cifran el sentido de esta realidad humana, cuando dice:

Creó la suerte al mismo tiempo hermanos
al Amor y la Muerte.
Otras cosas tan bellas
no habrá ni en las estrellas ni en el mundo.

Si una es la pregunta sin respuesta en la novela, también una historia parece estar sin desarrollo, y ese relato oculto es la vida de Ángela Vicario, quien sobrevive al escarnio público luego de ser repudiada por el marido engañado. Algunos datos se suministran, pero es más lo oculto de ella, lo cual hace suponer que en *Crónica*, otro es el protagonista. La metamorfosis abrupta del personaje secundario encarnado en la Vicario, en cuanto al significado de su apellido para encontrar en éste a una suplente, el ser quien hace las veces de otro, y actúa en nombre de alguien distinto, sin derecho a ejercer la voluntad y personalidad propias —llámese Pura Vicario, Santiago Nasar o Bayardo San Román—, conduce a ver en Ángela al personaje auténtico de la tragedia.

19. Giacomo Leopardi, "Amor y Muerte," en: Cantos. trad. de Diego Navarro (Barcelona: RBA Editores, 1994), 83.

Tal condición hace de Ángela Vicario el personaje principal y su historia constituye la novela por dentro, el verdadero drama acallado por el relato extenso de la reparación del honor que cobra una víctima culpable, pues la presunta inocencia que otorga el no saber, la ignorancia de la identidad, como en Edipo, no es suficiente argumento para escapar del destino y salvarse del castigo impuesto por los dioses. Por esta misma razón, el carácter de la Vicario no deja dudas de su temple, y como el ángel que porta su nombre, ella se alza del suelo y se eleva de la postración sentimental para asumir otra actitud moral, distinta de cuando fue solo una novia comprada, devuelta y silenciada por el disimulo familiar y el prejuicio social, luego que delatara al responsable de su deshonor. La firmeza de espíritu en Ángela Vicario la hace persistir en la vida, al descubrir que el odio y el amor son pasiones recíprocas, cuando la represión amorosa desata la fuerza del deseo.

Si ante los demás personajes Ángela Vicario aparece como un ser sumiso, pasivo, un estereotipo débil de la identidad femenina, casi sin autodeterminación ni voz propia, considerada como “la prima boba”, es para luego emerger de esta condición negativa, convertida en mujer, dueña de una voluntad inflexible, en un ser emancipado, libre del dominio masculino, el cual logra someter con el recurso de las cartas que envía al marido ausente. Con esto revela la fortaleza moral y la intensidad de sus sentimientos, en cuyo espíritu habita un guerrero. Por ello, creemos que Ángela Vicario es “la garza guerrera”, epíteto, que debido al desplazamiento metonímico de la información fuera aplicado a María Alejandrina Cervantes, cuando el narrador vuelve a citar de memoria a Gil Vicente y su poema, que en este apartado reza: “Halcón que se atreva con garza guerrera, peligros espera”.²⁰ El cambio de carácter hace también de su vida sentimental el escenario de un combate oculto, de una pugna interna por vivir el amor; comprendemos entonces que la relación amorosa con Bayardo San Román adquiere la forma de una disputa silente, un duelo amoroso callado. Se trata de batallar por la vida al modo de una faena de caza de altanería, lejos del ruido del mundo prejuiciado.

Al pensar la tragedia, no como la muerte de un inocente que ahora sabemos culpable, sino como del amor truncado, no correspondido e irrealizable,²¹ y con el hecho de sobreponerse a la desgracia, y el despojarse

20. Luego es el mismo crítico quien lo aclara cuando señala que: “la denominación “garza guerrera” se aplica a María Alejandrina, pero en la medida en que la obra cuenta una altanera caza de amor, se aplica a Ángela Vicario” (Á. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”; 35).

21. El propio novelista lo testimonia cuando dice que “Debido a mi afecto por la víctima, siempre pensé que era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un terrible amor. [G. García Márquez, “El cuento del cuento,” en: *Obra periodística 4* (Bogotá: Norma, 1997), 190]. Este correlato, lo sitúa Ángel Rama (1981, 20-21) en la tradición del folletín romántico, dado el triángulo amoroso que protagonizan todos los personajes del melodrama.

de esa imagen de ser inferior, nos hace pensar en el acto de mayor tesón moral de Ángela Vicario: la apuesta por la escritura. Ella deposita su vida de reclusa en las palabras, se encomienda al poder del signo, y en la letra encuentra la vida vivida junto al marido ausente, pues escribe al silencio de un corazón fantasma, que regresa al cabo de muchos años con las 2000 cartas completas pero todas sin abrir. Así, una pregunta más gravita en torno al misterio de ahora, pensar el por qué la correspondencia no fue leída; asunto este que vuelve de nuevo a quedar, por el momento, sin respuesta.

Bibliografía

- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1995
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. En: *Obras completas*. vol. 1. Recopilador Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1952, pp. 23-138.
- García Márquez, Gabriel. “El cuento del cuento”. En: *Obra periodística 4*. Bogotá: Norma, 1997. pp. 188-191.
- . *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, Círculo de Lectores, 1982.
- Leopardi, Giacomo. “Amor y Muerte”. En: *Cantos*. Trad. de Diego Navarro. Barcelona: RBA Editores, 1994, pp. 83-87.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona. Seix Barral: Barcelona, 1993.
- Rama, Ángel. “La caza literaria es una altanera fatalidad”. En: *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1981, pp. 5-46.
- Shakespeare, William. “Otelo, el moro de Venecia”. En: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1947, pp. 1229-1286.
- Vicente, Gil. “Halcón que se atreve ...”. En: *Cancionero y Romancero Español*. Edición de Dámaso Alonso. Navarra: Biblioteca Básica Salvat, 1969. pp. 88-89.



CRÍTICA

La campaña de *Claridad* contra *Crítica* y las puercas concesiones al mal gusto del populacho

Claridad's campaign against *Crítica* and pig-like concessions to the mob's bad taste

MARIANO OLIVETO*

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD)
Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
marianooliveto@cpenet.com.ar

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.5>

Fecha de recepción: 10 marzo 2016

Fecha de aceptación: 12 mayo 2016

RESUMEN

Entre los años 1926 y 1928, en las páginas de la revista porteña *Claridad*, tiene lugar una fuerte campaña de desprestigio contra uno de los diarios más importantes de Buenos Aires de aquel entonces: *Crítica*. Las pujas entre los grupos de Boedo y Florida; las polémicas en torno al idioma y los juicios que despierta el lunfardo, en tanto lengua literaria; las disputas acerca del rol que está llamada a cumplir la prensa masiva en relación con un nuevo y amplio horizonte de lectores; y las derivaciones morales que supone el ejercicio de una determinada forma de periodismo y literatura; todo esto enmarca el conflicto desatado entre la publicación de Zamora y el diario de Botana. En el presente trabajo, se analizan las diferentes intervenciones de *Claridad* en la polémica a los efectos de poder evaluar el rol que juegan allí los diferentes posicionamientos con respecto al idioma y a la lengua literaria y/o periodística.

PALABRAS CLAVE: polémica, periodismo, lenguaje, revistas literarias, *Crítica*, *Claridad*, Literatura argentina.

*

Argentino. Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Trabaja en la Carrera de Letras como Ayudante de Primera en la cátedra Literatura Argentina I, y participa en tareas de investigación. A su vez, es becario de CONICET. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata.

ABSTRACT

Between 1926 and 1928, in the pages of the port-city magazine *Claridad*, there was a strong smear campaign against one of the then most important newspapers in Buenos Aires: *Crítica*. The disputes between the Boedo and Florida groups; the controversies around language and the judgments awakened by slang, as a literary language; the disputes about the role that mass media is called to fulfill in relation to a new and broader horizon of readers; and the moral derivations involved with the exercise of a particular form of journalism and literature; all of this frames the conflict which erupted between Zamora's publication and Botana's newspaper. In the present work, *Claridad's* different interventions in the controversy are analyzed in order to assess the role played there by the different positions with respect to language and literary and / or journalistic speech.

KEYWORDS: controversy, journalism, language, literary magazines, *Crítica*, *Claridad*, Argentine literature.

Marco contextual

Entre los años 1926 y 1928, en las páginas de la revista *Claridad*, tiene lugar una fuerte campaña de desprestigio contra uno de los diarios más importantes de Buenos Aires de aquel entonces: *Crítica*. Las pujas entre los grupos de Boedo y Florida; las polémicas en torno al idioma y los juicios que despierta el lunfardo, en tanto lengua literaria; las disputas acerca del rol que está llamada a cumplir la prensa masiva en relación con un nuevo y amplio horizonte de lectores; y las derivaciones morales que supone el ejercicio de una determinada forma de periodismo y literatura; todo esto enmarca el conflicto desatado entre la publicación de Zamora y el diario de Botana. A los fines de comprender mejor esta polémica, resulta necesario tener presentes algunos hechos importantes:

En primer lugar, cabe mencionar que, entre 1880 y 1910, en Argentina se produce la emergencia de un nuevo tipo de lector, producto de las masivas campañas de alfabetización con que el poder político buscó asegurar su estrategia de modernización.¹ En su gran mayoría, este nuevo lectorado proviene de sectores populares –nativos, extranjeros e hijos de extranjeros– lo que significa que se abre un nuevo espacio de cultura y se establecen zonas de fricción y contacto entre los circuitos letrado y popular. La prensa periódica sirvió de práctica inicial a los nuevos contingentes de lectores y, previsiblemente, también creció con el ritmo que éstos crecían.² De esta manera, la prensa periódica provee un novedoso espacio de lectura para los sectores populares, pero también significa el puntapié inicial de la

1. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2006), 13.

2. *Ibid.*, 14.

profesionalización del escritor.

En segundo lugar, debemos hacer referencia al desarrollo de la prensa masiva, correlato del paulatino crecimiento de un lectorado de cuño popular. Con la fundación de los diarios *La Razón* (1905) y *Crítica* (1913), se consolida un nuevo periodismo en el campo cultural argentino: se trata de una prensa moderna, dirigida y escrita por periodistas profesionales que, en poco tiempo, logran diferenciarse de los diarios finiseculares y separarse formalmente del Estado.³

En tercer lugar, a la par del desarrollo de la prensa masiva, tiene su auge, a partir de mediados de 1910 y durante toda la década del veinte, una literatura popular –nucleadas en lo que se conoce como narraciones semanales–, cuyos temas, personajes, lenguaje y escenarios remiten, principalmente, al arrabal y a la cultura popular urbana.

En cuarto lugar, se debe considerar el tango, en tanto fenómeno importante durante los años veinte, y central en la discusión que la revista de Zamora entabla con el diario *Crítica*, dentro del cual este género musical tiene un lugar destacado. Para *Claridad*, el tango no solo constituye una fuente corruptora del idioma, sino también un muestrario de inmoralidades puesto que algunos de sus centros temáticos están conformados por la prostitución y la delincuencia.

En quinto lugar, una amplia porción de la literatura de ese período encuentra en el arrabal un escenario privilegiado; naturalmente, el tango compartirá plenamente ese rasgo y hará de los márgenes prostibularios un espacio productivo. Los márgenes sociales y geográficos prácticamente definen, entonces, la literatura de ese período. El tópico del arrabal y sus tipos literarios derivados –las Estercitas, el obrero, la prostituta, el loco, etc.– se ven reforzados por la incorporación, en los bordes del campo letrado, de muchos escritores de origen inmigratorio quienes mantienen con el suburbio una relación vivencial y convierten ese lugar simbólico en su principal espacio literario.

En sexto lugar debemos recordar que el espacio de la vanguardia argentina, en los años veinte, estuvo signado por los enfrentamientos entre Boedo y Florida. Si bien resulta conveniente reducir el alto grado de maniqueísmo con que fue tratado este tema, las fuentes documentales indican que ambos grupos se cruzaron en numerosas rencillas literarias. No obstante, cabe mencionar que los argumentos que sostienen la existencia de una polémica irreductible entre ambas facciones reenvían a esencialismos que son precisos revisar.

3. Sylvia Saïta, "Nuevo periodismo y literatura argentina" en Manzoni, Celina. Dir., *Historia crítica de la literatura argentina. vol 7: Rupturas* (Buenos Aires: Emecé, 2009), 245.

Por último, cabe destacar que la campaña de *Claridad* contra *Crítica* se inserta en un momento histórico en el que las viejas polémicas en torno al idioma nacional, con sus correspondientes improntas sobre las lenguas literarias, cobran renovada vigencia. En una amplia proporción, las acusaciones que dispara *Claridad* contra el diario de Botana involucran aspectos del orden lingüístico. Casi se podría decir que estas intervenciones constituyen una suerte de cruzada contra el lunfardo y el cocoliche, y contra los potenciales “peligros” que implican tanto en la caracterización del arrabal que se hace desde *Crítica* como en la literatura que escriben sus periodistas.

En síntesis, la polémica *Claridad-Crítica* que analizaremos a continuación –además de no haber sido abordada hasta el momento por la crítica– resulta importante para cualquier indagación del campo letrado argentino de los años veinte puesto que reconstruye sus relaciones, pone de manifiesto algunos de los problemas literarios destacados del período y constituye uno de los eventos centrales en los debates en torno al lenguaje.

La campaña

En febrero de 1927, *Claridad* publica, en su sección “Notas y comentarios”, un artículo titulado “Aclaración editorial y política, periodismo y teatro”. Allí se sostiene que con la incorporación de Horacio Rega Molina, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Nicolás Olivari y Jacobo Fijman, el diario de Botana “se ha prostituido”:

Lo peor que trae *Crítica* es el suplemento. Allí el señor Rega Molina se desahoga como marrano, haciendo epítafios contra lo que él llama sus “enemigos literarios” [...] El señor Rega Molina –prototipo del plumífero sietemesino– ha constituido con otros escritores como él: Olivari, Tuñón, Arlt, Fijmann– un grupo de afinidad (sic). No vamos a defender la moralidad del diario, pero con la incorporación de estos elementos el diario se ha prostituido.⁴

A eso se le suma la inclusión de Carlos de la Púa, “cultor cínico del compadraje y malevaje literarios”.⁵ Como veremos más adelante, la denominada “literatura maleva” resulta una de las fórmulas principales con que *Claridad* define el espíritu de *Crítica*. El artículo sostiene la tesis de que el diario de Botana ha brindado un espacio excesivo a la delincuencia, la prostitución y a todo tipo de “fauna marginal”:

4. “Notas y comentarios. Aclaración editorial y política, periodismo y teatro”. *Claridad* N° 130 (1927): 1.
5. *Ibíd.*

Estos muchachos que imitan pésimamente el estilo de Castelnuovo y lo plagian pésimamente, se han largado a exaltar la mugre y la roña de los mugrientos. Uno le canta perpetuamente a los piojos y otro escribe perpetuamente sobre las liendres. Cada uno por su parte descubrió un género nuevo de literatura: el género piojoso y el género liendrado. El diario del pueblo se ha convertido, en poco tiempo, en el diario del hampa.⁶

Claridad no comparte el retrato que estos escritores han hecho del arrabal. La revista de Zamora ve en estos nuevos colaboradores de *Crítica* no solo la corrupción del lenguaje periodístico, sino también una tergiversación de las coordenadas que definen los márgenes en el plano literario.

En cuanto a Nicolás Olivari, se dice que “introdujo en *Crítica* el cocoliche”.⁷ Adjudicación un tanto excesiva y motivada, seguramente, por el posible despecho que Boedo siente ante unos de sus fundadores, debido a las opciones literarias que asumió a partir de 1924 cuando, a raíz de la publicación de su *Amada infiel* (1924), es expulsado del grupo.

En síntesis, el artículo manifiesta que *Crítica* no hace más que poner en primer plano “todas las lacras del bajo fondo”⁸ y que, por lo tanto, sus columnas “están al servicio de la delincuencia” dado que “alimenta la sangre del crimen” y “glorifica a las prostitutas y asesinos”.⁹ También deja en claro que “Botana no debe sentirse orgulloso de semejante cuerpo de redacción que ha transformado el diario en un tacho de basura donde va a parar toda la resaca social de los bajos fondos”¹⁰. Queda bien explicitado, entonces, que el foco del ataque hacia *Crítica* se encuentra en su staff de periodistas, el cual reúne a numerosos enemigos de Boedo: escritores de Florida, viejos colaboradores de Boedo que concluyeron en muy malos términos sus relaciones con el grupo, escritores cultores del lunfardo y el cocoliche. Sin embargo, el artículo tiene una importancia extra, y es el de haber sido el que motivó uno de los episodios más escandalosos de la literatura argentina del período: el “atentado” sufrido por Antonio Zamora a manos de Enrique González Tuñón y Carlos de la Púa.¹¹ Las impugnaciones y críticas que *Claridad* realiza al diario de Botana pueden ser sintetizadas de la siguiente manera: en primer lugar, el artículo se constituye como una ofensiva contra la unión de *Crítica* con un amplio sector de la vanguardia martinfierrista. En segundo término, *Claridad*

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*, 2.

9. *Ibíd.*, 3.

10. *Ibíd.*

11. Al mes siguiente, en marzo de 1927, *Claridad* publica el artículo “Para que nos asalten otra vez”, en el que se reproduce íntegramente el editorial comentado líneas arriba.

pone de manifiesto una serie de actitudes lingüísticas negativas hacia el lunfardo y elocoliche. En tercer lugar, el artículo vincula este lenguaje “sucio” con las temáticas que promueve: delincuencia, prostitución, juego. Vale decir que el lenguaje es vehículo de una serie de categorías en la que los juicios estético-literarios se entremezclan con valores morales. De este modo, queda establecida la relación entre un determinado lenguaje popular y una serie de temas vinculados con la representación de espacios y sectores de la sociedad que también forman parte de la temática de Boedo. *Claridad* rechaza que *Crítica* superponga, en un espacio propio de los obreros –y, literariamente, del grupo de Boedo– el lumpen, la delincuencia, la prostitución. *Claridad* se adjudica, en cierto modo, la representación de esos sectores populares, y se arroga el derecho de preservarlos de la “contaminación” temática y lingüística que ejerce *Crítica* con las columnas de estos escritores.

El ataque sufrido por Zamora motivó que la campaña contra *Crítica* se torne más agresiva, y en cierta manera desmedida puesto que el número 131, de marzo de 1927, contiene al menos cinco artículos que comentan el incidente y profundizan las invectivas contra el diario de Botana. En ese número aparece “*Crítica* pretende amordazar a *Claridad*”. En este artículo, la revista denuncia explícitamente a Enrique González Tuñón y a Carlos de la Púa como los agresores de Zamora. Cabe aclarar que, gracias a la intervención policial, el “asalto” fracasa, al igual que “el proyecto que perseguían [que consistía] en quemar la redacción de la revista”.¹² Así se narran los hechos:

El 24 del mes pasado, redactores del diario *Crítica*, agredieron a nuestro director, Antonio Zamora. De buena fuente sabemos que se proponían incendiar nuestra casa; pero esto no pasó del proyecto. Uno de los ‘hermanos Karamasoff’, Enrique González Tuñón llevó al malo Carlos de la Púa [...]. Armado este de una piña americana, le amagó un golpe a Zamora y la cosa no pasó a mayores porque cayó un vigilante. El bardo De la Púa fue preso; pero gracias a la intervención de Botana pronto recuperó su libertad.¹³

Las acusaciones son graves, puesto que también se lo involucra a Natalio Botana como el ideólogo de las agresiones: “No queremos incluir en estas consideraciones a todos los redactores del diario, sino a los que participaron del asalto y particularmente al señor Botana que los dirige”.¹⁴ Por este ataque, se acusa a *Crítica* de fascista; de no tolerar la libertad de prensa, sobre todo cuando se habla en contra del diario; de ser incoherente al combatir la violencia desde sus páginas para luego ejercerla contra

12. “*Crítica* pretende amordazar a *Claridad*”, *Claridad*, Nº 131 (1927): 1.

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*

quienes no piensan como ellos.¹⁵ La puesta sobre el tapete de este asunto no sirve más que para profundizar una idea ya esbozada en el editorial –el “suelto”, como la llaman desde la revista–, y que tiene que ver con la supuesta veta delincencial de *Crítica*: no solo se le da amplia cabida a los temas policiales en sus páginas, sino que además de eso algunos colaboradores del diario practican actividades ilícitas, al igual que su director, que las fomenta y conduce: por ejemplo, se acusa *Crítica* de robar información y de tomar notas de la revista sin permiso y sin indicar la fuente. Ya en noviembre de 1926, en el artículo “Para el de ‘Hoy’”, *Claridad* manifiesta que *Crítica* publica versos sin poner “debajo de cada transcripción el nombre de nuestra revista”,¹⁶ de donde son extraídos. El “segundo aviso” –así se titula la breve nota– llega en febrero de 1927, cuando nuevamente *Claridad* reitera su queja: “muchas publicaciones se sirven de nuestro material sin dar noticia de dónde proviene. Nos parece que por lo menos, honestamente deberían mencionar nuestra revista. Esto va para el diario *Crítica* y para la revista *Crítica Social*”.¹⁷

El ataque frustrado también fue comentado por el propio Zamora, quien en el número 131, en un artículo titulado “Fue víctima de una tentativa de asalto el director de Claridad”, publica una carta relatando los hechos: señala haber sido atacado por “una banda de malevos que está al servicio del diario boycooteado¹⁸ [sic] *Crítica*”.¹⁹ Y detalla: “... me encontraba yo esperando un tranvía en la calle Independencia y Santiago

15. *Ibíd.*

16. “Para el de ‘Hoy’”. *Claridad*, Nº 5 (1926): 3.

17. “Segundo aviso”. *Claridad* 130 (1927): 2.

18. En el marco de esta campaña de *Claridad* contra *Crítica* aparece la referencia a un conflicto gremial que devino en una huelga. De hecho, este episodio no es menor y permite explicar mejor la actitud beligerante que la revista de Zamora tiene para con el diario durante los años 1926 y 1927. En marzo de 1926, estalla un conflicto entre *Crítica* y la Federación Gráfica Bonaerense, que agrupa a varias ramas del gremio gráfico, como tipografía, imprenta, litografía, fotograbado, etc. Sylvia Saitta explica la situación:

De acuerdo a los comunicados del gremio, Botana propone a los obreros suprimir un turno de trabajo y aumentar una hora en la jornada de los dos turnos restantes para balancear la actividad; hecho que redundó en el despido de dieciocho obreros gráficos. El gremio no acepta la medida y se inicia una huelga que se mantiene hasta el 26 de marzo, fecha en que Botana firma el pliego de condiciones juntamente con el reglamento de trabajo. Sin embargo, el 12 de junio el conflicto se desata nuevamente: el gremio denuncia que *Crítica* ha violado el reglamento al despedir a dos obreros del taller con el pretexto de una página mal impresa y reemplazarlos con obreros no sindicalizados (*Regueros de tinta* 1998: 226).

El resultado del conflicto es que, el 5 de julio, la Federación declara el boicot contra *Crítica*. De este modo, los militantes gráficos inician una campaña en donde se explican los motivos que los condujeron a tomar esa medida. Numerosos afiches son expuestos a la opinión pública en calles, canchas de fútbol, plazas, cines y teatros (Saitta, *Regueros de tinta* 226). En medio de este conflicto, *Crítica* incorpora nuevos colaboradores –muchos, martinfierristas– que no se encolumnan con los reclamos del resto de sus compañeros. La campaña de *Claridad* también puede leerse como una de las manifestaciones de ese boicot.

19. “Fue víctima de una tentativa de asalto el director de Claridad”, *Claridad*, Nº 131 (1927): 26.

del Estero, cuando a la voz de: ‘ese es el director de *Claridad*’, dada desde un automóvil, por el cocainómano González Tuñón, fui agredido por el sujeto Carlos R. Muñoz”.²⁰ Según denuncia Zamora, De la Púa

[...] tenía el proyecto de asesinar y quemar las oficinas de la editorial que dirijo, como acto de venganza por la campaña contra la mala literatura que se realiza desde las columnas de *Claridad* en cuyo último número se publicó un suelto reflejando la catadura del diario venenoso de la tarde y de algunos de sus secuaces.²¹

Además de esto, Zamora denuncia la “parcialidad” de la policía que protegió al acusado [Carlos de la Púa] y lo liberó rápidamente. Esto sucede, según Zamora, porque *Crítica* es un diario “amigo” de la policía;²² rasgo que se suma a la semblanza “criminal” y “corrupta” que *Claridad* se propone realizar del diario de Botana. En esa misma carta, Zamora se reserva unas líneas para Enrique González Tuñón, quien

[...] se dice escritor y que pertenece a la vanguardia literaria conocida con el nombre confuso de la ‘nueva sensibilidad’, no solo carnereó –y qué vieja es la sensibilidad crumira– sino que se creyó en el caso de defender al amo hasta con asaltos. Esta sería la famosa vanguardia literaria! [sic].²³

La relación entre González Tuñón y la “nueva sensibilidad” deja en claro que nunca se pierde el horizonte que marca la polémica entre veristas y martinfierristas. Este es un buen ejemplo para observar de qué manera el foco de esa polémica se ha desplazado y enriquecido gracias a la intervención de *Crítica* que ha recibido en su staff a un grupo numeroso de martinfierristas. Además, se arrastran ingredientes que se creían ajenos al espíritu de Florida, como por ejemplo la vinculación de la “nueva sensibilidad” con los usos literarios del lunfardo. En cierto sentido, podría considerarse el incidente entre Zamora y los periodistas como el enfrentamiento, aunque desplazado, más material y violento entre las dos jóvenes parcialidades literarias.

José Picone, en un artículo titulado “El periodismo nacional”, publicado en agosto de 1927 en *Claridad*, elabora una síntesis de la situación del periodismo en la Argentina. La primera distinción que hace es entre un periodismo culto y otro popular. Del primero, afirma que “posee buenos periodistas, periodistas de primer orden, escritores y poetas muchos de ellos”. Lugones, Payró y Gerchunoff vendrían a ser los

20. *Ibíd.*

21. *Ibíd.*

22. *Ibíd.*

23. *Ibíd.*, 26.

baluartes de este periodismo; y puntualiza que *La Nación* es el diario culto por excelencia.²⁴ Sin embargo, afirma que si bien son buenos periodistas desde el punto de vista estético, desde la perspectiva social “su valor resulta negativo porque [...] no pueden ser más que retrógrados”.²⁵ Esto sucede porque los grandes diarios (*La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*) “defienden a los terratenientes argentinos, a los capitalistas extranjeros que en nuestras extensiones hincan los garfios del imperialismo destructor; defienden los juegos y el vicio; defienden a la Iglesia Católica; defienden al militarismo servil”.²⁶ De acuerdo con Picone, luego de la Primera Guerra Mundial “se producen en el mundo transformaciones fundamentales que hacen comprender a ciertos sectores de la clase culta la necesidad, o acaso la conveniencia, de acercarse al pueblo, a la clase popular”. Y agrega que esta aproximación resulta posible “a condición de connaturalizarse con sus sentimientos, con sus ideas, con sus orientaciones y propósitos”.²⁷ Picone describe los usos de la cultura popular por parte de los sectores cultos, una práctica que, según este autor, definió prácticamente toda la literatura argentina del siglo XIX; y, en los años veinte, el criollismo martinfierrista se constituye en una reedición de esas operaciones: “la inclinación del periodismo culto hacia la izquierda literaria carece a mi entender de valor positivo”; y puntualiza: “tal [es] la actuación de la revista *Martín Fierro*”.²⁸ En cuanto al periodismo popular, señala que es demagógico; y afirma que por cada noticia policial novela “un burdo folletín”.

En la cartografía del periodismo nacional que hace Picone, se encuentran los argumentos centrales esgrimidos por la línea editorial de *Claridad* con respecto al diario de Botana. Y, como no podía ser de otro modo, también se reserva un espacio para referirse a temas vinculados al lenguaje: “A los redactores de *Crítica* se [les] deberá un día el haber introducido definitivamente en la literatura nacional *los más bajos valores lingüísticos*, como el lunfardo, antes conocidos únicamente en las tablas”²⁹ (énfasis mío). Dada la cantidad de periodistas de *Crítica* que también son escritores, y el hecho de que muchos encuentren en las mesas de redacción un espacio para la experimentación y creación literarias, se puede comprender la influencia “negativa” – según Picone– que tiene, sobre el cuerpo de la literatura, la inclusión del lunfardo en el seno del diario de Botana.

24. José Picone, “El periodismo nacional”, *Claridad*, N° 140 (1927): 18

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

Casi todo el periodismo popular en Argentina corre la misma suerte que *Crítica*, sostiene Picone. Sin embargo, “en medio de esta pobreza de periodismo popular”, existe “una excepción”: *Claridad*.³⁰ A diferencia de lo que ocurre con el diario de Botana, se destacan en *Claridad* tanto “sus valores sociales como sus valores estéticos, entre ellos los literarios”. Y concluye: “es para mí el valor periodístico positivo por excelencia de la actualidad argentina”.³¹ La oposición entre *Crítica* y *Claridad*, que realiza sobre el final de su artículo Picone, responde más a la coyuntura contextual en la que se enmarca el artículo –la campaña contra *Crítica*– que a rasgos diferenciales y oponibles entre ambas publicaciones. Las diferencias entre la revista y el diario son notorias: la más básica y obvia es que *Claridad* es una publicación principalmente literaria en la que, a diferencia del diario, la presencia de la información periodística es nula. Pero queda muy en claro que *Claridad* se opone a *Crítica* principalmente en todo aquello que está referido a los aspectos literarios y lingüísticos. El lunfardo es un elemento que la publicación de Boedo rechaza categóricamente, y define sus políticas lingüísticas a partir de una borradura de todas aquellas formas provenientes del contacto de lenguas y de la oralidad, así como de la adscripción a las pautas de corrección de la lengua española, aunque salte a la vista las serias y parejas deficiencias que tiene *Claridad* en ese terreno.

Otro flanco por donde ataca *Claridad* a *Crítica* tiene que ver con las supuestas inexactitudes y desprolijidades en las que incurre el diario de Botana a la hora de brindar información sobre determinados hechos. Si bien cambia el eje de las acusaciones, los argumentos siguen siendo los mismos: la incorporación a las mesas de redacción de un grupo de martinfierristas el cual, además de ser responsable de traer la “inmoralidad” y una lengua corrompida al diario de Botana, su escaso valor periodístico deviene en “falta de seriedad informativa”. Con este título se publican en *Claridad* dos artículos, entre mayo y junio de 1927, cuyo principal propósito es poner en evidencia las serias faltas en las que incurre *Crítica* al momento de informar a sus lectores.³² Según *Claridad*, las noticias falaces e imprecisas son moneda corriente en las páginas del diario; y responsabiliza de estos inconvenientes a su director, Natalio Botana, quien

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*

32. En el artículo titulado “El diario de las planchas”, publicado en junio de 1927 en *Claridad*, se escogen algunos ejemplos de las falencias de *Crítica* en relación a la manera de informar: por ejemplo, *Crítica* anuncia el arribo del aviador Nungesser, cuando este había desaparecido en el mar; o, en otro momento, se refiere al gato que acompañó a Lindbergh en su famosa travesía, cuando en realidad el piloto viajó solo. A su vez, pone de manifiesto algunas deformaciones en el manejo de la información, tal es el caso cuando brinda la noticia de que un grupo de afamados escritores internacionales colaborarán en el diario, cuando en realidad recibirá los artículos, ya publicados por otros medios, merced a un convenio celebrado entre varios rotativos –incluido

[...] con un sentido ridículo de la economía ha contratado en el mal paso de una huelga, a una docena de muchachos sin responsabilidad periodística de ninguna clase. La presencia de estos literatos en ciernes en esa casa, solo la explica la exigüidad de sus sueldos. Son los periodistas de la neo-sensibilidad y se diferencian principalmente de los otros en que cobran menos.³³

Claridad acusa a *Crítica* de ser un diario inmoral no solo por esa supuesta promoción de la prostitución, sino también por la exaltación del mundo del crimen y del juego. La inmoralidad, antes que nada, parte de sus redactores

[...] porque un diario moderno, insistimos, no se hace con improvisaciones, ni se contenta al lector que lo sostiene, con vaciedades cursis y con los insultos y groserías que provocan las rencillas literarias y de que se hizo vehículo ‘el pasquín al cianuro’, como lo ha bautizado el inteligente literato que hay en el despreciable Leopoldo Lugones.³⁴

Y cuando se refiere a los redactores de *Crítica*, *Claridad* piensa en la nueva cohorte de jóvenes escritores devenidos en periodistas, muchos de ellos adscriptos al martinfierrismo, quienes “creen que el diario no es otra cosa que un vehículo de sus antojadizas opiniones literarias, *de sus desatinos idiomáticos*, de sus injurias para los que no les van a la zaga”³⁵ (énfasis mío). Y, nuevamente, como sucede en otros artículos, se escoge a Olivari como blanco de las críticas. Le reprocha, por ejemplo, que se haga “el Tristán Corbier de Villa Crespo, después de haber escrito un estupendo elogio pasatista, en un tomo de 200 páginas, del inmarcesible Manuel Gálvez³⁶ (¡Oh, la neo-sensibilidad)...”³⁷

Si desde la revista *Claridad* se señaló que el conflicto con *Crítica* –o más precisamente, el ataque contra Antonio Zamora por parte de dos periodistas del diario– se inició a raíz del editorial “Aclaración editorial y política, periodismo y teatro”, publicado en febrero de 1927, y en el que se formulaba una nutrida variedad de críticas contra el diario de Botana, o mejor dicho, contra su nuevo staff de periodistas, cabe aclarar que el

Crítica– y el Pallas Features Syndicate, el sindicato de grandes autores conformado por los dos hermanos Sepúlveda, George Bernard Shaw, Guillermo Ferrero, la Reina María de Rumania y Gilbert K. Chesterton, quienes empezaron a rodar entonces por todos los diarios de la América hispanoparlante (3).

33. “Falta de seriedad informativa.” *Claridad*, N° 135 (1927): 9.

34. “Falta de seriedad informativa.” *Claridad*, N° 136 (1927): 7.

35. *Ibid.*, 9.

36. Se refiere a *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*, publicado en 1924 y escrito en colaboración con Lorenzo Stanchina.

37. “Falta de seriedad informativa,” 9.

antecedente directo de todas las impugnaciones que partieron desde *Claridad* se encuentra en un artículo que se publica unos meses antes del editorial incendiario: en noviembre de 1926, y también en la sección “Notas y comentarios”, aparece el artículo “Literatura maleva”.

“Literatura maleva” sienta las bases de la polémica que se extenderá durante todo el año de 1927. Los problemas entre *Claridad* y *Crítica* tienen que ver, en buena medida, con maneras opuestas de concebir la lengua literaria. Además, implican una serie de posicionamientos que involucran juicios acerca del contacto de lenguas, la oralidad y las formas esperables de eso que por aquel entonces algunos sectores denominan “idioma nacional rioplatense” o “idioma de los argentinos”.

Según el artículo, “desde un tiempo a esta parte se cultiva entre nosotros un género de literatura incalificable al que vamos a calificar eventualmente de literatura maleva”.³⁸ Y agrega que dicha literatura “pretende encarnar el alma del arrabal y *reproducir su lenguaje característico*”³⁹ (énfasis mío). En el centro de la discusión se coloca el lunfardo, puesto que lo que define a la “literatura maleva” es el léxico: “Piantá que te cacha el peine; quéhacés, qué hacés, tres veces qué hacés; salí de ay salí; manyá que te junó; cotorro, bulín, fianqueta, al vesre, funge, biaba, papusa, rantifusa, etc.”.⁴⁰ La literatura que se sirve de estas formas “se ha encaramado en el teatro primero, después en los diarios y revistas y, finalmente, reclamó el concurso de la música, y sentó sus reales en el libro”.⁴¹ *Claridad* llama la atención sobre un fenómeno propio de esos años: la extensión del lunfardo a diversas manifestaciones escritas. Si el lunfardo se instala primero en el teatro y en algunas formas de periodismo, como el de *Crítica*, pronto ingresa en la música a través del tango, en las revistas y en los libros que publican esos mismos escritores, como Enrique González Tuñón, que lo practican desde sus columnas periodísticas.⁴² Además de ello, la literatura lunfardesca y/o lunfarda se desprendió de los círculos marginales y si bien continuó siendo rechazada por las esferas oficiales de la cultura argentina, parte de la vanguardia martinfierrista, por ejemplo, además de ejercerla –caso Nicolás Olivari– la legitimó parcialmente.⁴³ A eso se le debe sumar que muchas palabras lunfardas son incorporadas por el hablante medio porteño a su lenguaje habitual; hecho

38. “Notas y comentarios. Literatura maleva.” *Claridad*, N° 5 (1926): 1.

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*

41. *Ibíd.*

42. Cabe recordar que *Tangos*, el libro en el que González Tuñón reúne sus glosas escritas en *Crítica*, se publica en septiembre de 1926, apenas dos meses antes de que aparezca “Literatura maleva.” No sería descabellada la idea de que ese artículo estuviese motivado por la publicación de este libro, sobre todo por el hincapié que hace el texto de *Claridad* en la articulación que existe entre el tango y la literatura.

que motiva que, por ejemplo, el diario *Crítica*, en el mismo momento en que era fuertemente criticado desde *Claridad* por promocionar estos usos lingüísticos en el periodismo y la literatura, lleve a cabo una encuesta en la que se propone preguntar a “escritores y gramáticos de todas las tendencias” si “llegaremos a tener un idioma propio”. La pregunta presupone el lunfardo como la base de ese idioma propio.⁴⁴ La encuesta de *Crítica* se anuncia el 8 de junio de 1927, y el núcleo fuerte de críticas contra el diario por parte de *Claridad* se ubican, principalmente, entre febrero y marzo de ese año. Entonces, se podría pensar esa encuesta como una réplica indirecta a los cuestionamientos realizados desde la revista de Zamora a un lenguaje que, evidentemente, resulta bien valorado por *Crítica*.

Entonces, la ecuación para *Claridad* es sencilla: “sin lenguaje malevo no hay literatura maleva”.⁴⁵ Según el artículo,

[...] la primera preocupación de un escritor del género es, entonces, la terminología lunfarda. Se almacena una carrada de expresiones más o menos soeces y con ellas se procede a la construcción de la canción o del cuento. Esta preocupación es, sin duda, una preocupación de forma; de la peor forma, claro está, se cultiva la mala palabra con el mismo tesón con que el preciosismo cultiva la palabra bonita.⁴⁶

La identificación del lunfardo con la “mala palabra”, lo soez y lo feo resulta explícita. Y ese es el camino por donde se ingresa a la conclusión de que el lunfardo resulta “inmoral”: “la literatura maleva sacrifica todo a las palabras, a las palabras roñosas y apestosas, empezando por lo moral y terminando por la gramática”.⁴⁷ Se puede apreciar, entonces, el doble impacto que supone el lunfardo o cualquier otra forma lingüística que atente contra la corrección idiomática, ya que su violación implica, además, no solo el detrimento de aspectos estéticos sino también morales.

43. En septiembre de 1926, Ricardo Güiraldes le escribe a Enrique González Tuñón una afectuosa carta privada en la que lo felicita por haber escrito un libro como *Tangos*. Allí señala: “su libro me lo mandé de un trago como una ginebra y me hizo el efecto de tal. Hay toda una gloria rastrera, pero gloria al fin, en aquellos personajes de leonera...” (Güiraldes 1980: 1).

44. La pregunta con la que *Crítica* convoca a una encuesta sobre el idioma nacional –¿llegaremos a tener un idioma propio?– presupone el lunfardo, principalmente, porque la mayoría de los encuestados se refieren a ese vocabulario. Esto tiene que ver más que nada con la posición que ocupa el lunfardo en relación con los debates sobre la lengua hacia 1927. El lunfardo como tópico común en casi todas las respuestas de la encuesta demuestra que se lo considera como uno de los probables insumos de ese idioma en ciernes. Una vez finalizada la encuesta, *Crítica* publica lo siguiente: “es casi unánime la opinión de que no llegaremos nunca a tener un idioma propio, más aun, hay quienes han profetizado las calamidades que este suceso nos acarrearía en todos los órdenes de la vida.” Y allí mismo se consigna que el lunfardo “ha sido, pues, ampliamente derrotado” (“Terminó la encuesta de *Crítica*” 1927: 6).

45. “Literatura maleva”, 1.

46. *Ibíd.*

47. *Ibíd.*

A diferencia de lo que sucede en otros sectores del campo letrado, la izquierda literaria traslada, en reiteradas oportunidades, la polémica en torno al idioma y a las lenguas literarias al terreno de la moral. Para el grupo nucleado en torno a *Claridad*, “el contenido de la literatura maleva es un verdadero veneno espiritual” porque “fomenta la emulación. Sabido es que la literatura ejerce una influencia poderosa en las masas y que contribuye poderosamente a modelar el carácter de los hombres, que son como los monos, seres imitativos”.⁴⁸ Para los veristas, más que un objeto estético en sí mismo, la literatura constituye una herramienta pedagógica formadora de los sujetos.⁴⁹ En este sentido, conciben un público lector inerme, a merced de un mercado editorial en constante ampliación que no siempre propone textos acordes a los parámetros que ese lectorado, con escasa formación, requiere. De acuerdo con la opinión de los veristas, según la cual la nueva masa de lectores establece una relación imitativa con la literatura, se puede comprender el celo que este grupo pone en la calidad de los textos que deben llegar a ese lectorado, como así también en advertir sobre los peligros morales y lingüísticos que emanan de cierta literatura. De este modo, el artículo asegura que “la literatura maleva fomenta el malevaje. Allí se exalta, en primer término, al canfinflero. Luego a la prostituta. Milonguita es el prototipo de la prostituta maleva. No es una figura literaria, sino una mujer de café-concierto o lupanar”.⁵⁰ El rechazo de la prostituta, no solo como tipo literario sino como tipo social, continúa:

Milonguita o Estercita son dos atorrantas sin cacumen, que prefieren lavarse el útero a cada rato antes que ponerse a lavar pisos, que es para lo único que sirven [...] No viven más que para fornicar con taxímetro. Fuera de la fornicación, Milonguita no sabe siquiera remendarse la ropa [...] Milonguita hace todo lo que hace, para no hacer nada.⁵¹

Sin lugar a dudas, la “literatura maleva” se asocia con la prostitución debido a la frecuente aparición que tiene este tipo de mujer en los textos de varios escritores populares; muchos de ellos, como hemos visto, colaboradores del diario *Crítica*. Según se desprende de los textos de Boedo, la prostituta constituye la otra cara de la moneda de la obrera, también llamada “fabriquera” en la literatura de la época. La prostitución se configura como una salida espuria para la obrera o para la mujer pobre

48. *Ibíd.*

49. Cfr. Graciela Montaldo, “Literatura de izquierda: humanismo y pedagogía.” Viñas, David, dir., *Yri-goyen entre Borges y Art (1916-1930)* (Buenos Aires: Paradiso, 2006), 324-344.

50. *Ibíd.*

51. *Ibíd.*

de los barrios; también, en su huída hacia las luces del centro, suele representar la traición al arrabal. Como se puede apreciar en la cita, la prostitución, además de significar una actividad inmoral, connota vagancia. En cierto modo, podría trazarse un paralelo entre el gaucho del siglo XIX y la prostituta de las primeras décadas del siglo XX, puesto que comparten una construcción discursiva que los estigmatiza, básicamente, sobre dos ejes: la vagancia y el lenguaje plebeyo o inculto.

Además de la prostituta, la “literatura maleva” trabaja sobre otros dos tipos literarios: el compadrito, que siempre es “un caften con todos los vicios y bajos apetitos de un mercachifle de mujeres”; y “la pobre madre querida [...] A nadie se le oculta que la viejita, la pobre viejita, inocente, buena, etc. es un pretexto lírico-sentimental”.⁵²

Como ya hemos dicho, las polémicas entre Boedo y otros sectores del campo letrado tienen que ver, en parte, con una disputa que se establece por la representación del arrabal. La construcción literaria de este espacio, los tipos que lo pueblan y los lenguajes que le dan vida no siempre resultan coincidentes. Es por eso que el artículo deja bien en claro que el arrabal construido por la literatura maleva “no es más que una figura retórica”. Pese a que se arrogue la cualidad de ser “el alma del arrabal”, este tipo de literatura no hace más que nutrirlo de “gente de baja estofa”.⁵³ El arrabal de Boedo es el de “los obreros que no conocen otro sitio de la ciudad más que ese”, es el de “la gente pobre que vive allí”.⁵⁴ “Todo eso que se dice en las letras de los tangos”, y que constituye el aliento principal de esa literatura maleva, “tras de ser relajado, es falso”.⁵⁵ El tango es un “mal” que parece haber “atacado” a una parte de los jóvenes escritores; y la literatura inspirada en el tango encuentra un ejercicio pleno en las redacciones de los diarios populares como *Crítica*. En un artículo de septiembre de 1927, titulado “Sobre el tango”, desde *Claridad* se sostiene:

¿Cómo serán los libros de esta nueva generación que se inspira en el tango! [...] No podemos admitir que el tango haya sido un deslumbramiento para Borges, Güiraldes, Piñero, Rojas Paz, etc., etc. La cultura de estos escritores no puede tener un origen tan ‘lunfardo’... Un periodista, y sobre todo un periodista de un diario popular, puede tener como base de su cultura al tango; pero un escritor que se respeta, no.⁵⁶

52. *Ibíd.*

53. *Ibíd.*, 2.

54. *Ibíd.*

55. *Ibíd.*

56. *Ibíd.*

Lo que pone de manifiesto este pasaje es la distinción que se establece entre los jóvenes escritores en relación con el tango. Por lo general, este género musical está vinculado a un idioma “bastardo” –el lunfardo– que supone, necesariamente, un origen extranjero. De este modo, se afirma en el artículo que los autores de tango son en su mayoría italianos –y se los menciona a Canaro, Maglio, Firpo y, como no podía ser de otro modo, a Olivari–; mientras que sus comentaristas, españoles; y se brinda los ejemplos de Enrique González Tuñón y Evaristo Carriego.⁵⁷ Estas argumentaciones se aproximan a la perspectiva xenofóbica del martinfierrismo que, paradójicamente, utiliza argumentos similares para desprestigiar la literatura de Boedo. A continuación, un pasaje de este artículo que bien podría haberse extraído de un texto proveniente de Florida: “Los pocos argentinos –¡ahijuna!– que hacemos literatura, sabemos que el tango es la roña de nuestra ciudad”.⁵⁸ Parecería ser que al igual que no son nítidas las fronteras entre el martinfierrismo y el boedismo, tampoco lo son los ejes del lucro-arte / argentinos-inmigrantes que, según Sarlo, define la actitud de Florida frente a la literatura mercantilista y “mal escrita” de Boedo⁵⁹. La aversión que este grupo siente hacia el tango genera, en algunos textos como “Sobre el tango”, una ilusoria eliminación de asperezas y una falsa proximidad del boedismo con respecto al martinfierrismo.

El tango vendría a ser un desprendimiento de la literatura del malevaje. Es por esto que en “Literatura maleva” se analiza la letra de un tango llamado “Ladrillo” para concluir: “La letra de todos los tangos se parece por su vacuidad y ramplonería. Si nosotros le consideramos tanto espacio es porque consideramos a la literatura maleva *un veneno espiritual, de más tristes consecuencias que el cianuro de potasio*”⁶⁰ (énfasis mío). Las críticas esbozadas a la “literatura maleva” coinciden con las realizadas posteriormente al diario de Botana, de hecho ciertos elementos léxicos confluyen y brindan la idea de que una y otro se implican mutuamente. *Crítica* cobija la literatura maleva, le da forma periodística y la convierte en varias de sus columnas más conocidas. La comparación de esta especie literaria con una “pastilla de cianuro”, debido a las consecuencias nefastas que tiene sobre el lectorado popular, hace recordar que al diario de Botana se le aplica la misma metáfora, cuando se lo bautiza como “El pasquín del cianuro”.⁶¹

57. *Ibid.*, 1.

58. *Ibid.*, p. 2.

59. Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*.” Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 228-229.

60. “Literatura maleva”, p. 2.

61. “Falta de seriedad informativa”, p. 7.

Conclusión

Como hemos visto, la campaña que inicia *Claridad* contra el diario *Crítica* está motivada por múltiples factores. En primer lugar, con el ingreso de varios martinfierristas, el diario de Botana se convierte en un nuevo escenario de las disputas entre las dos facciones jóvenes que dominaron el escenario literario de los años veinte. El foco de atención no está puesto en los martinfierristas “clásicos” o centrales, como Borges, Güiraldes, Méndez o Girondo, sino más bien sobre aquellos colaboradores del periódico de Florida que se apartan del nacionalismo lingüístico propio de *Martín Fierro* y que utilizan variedades populares y formas de la oralidad para elaborar sus textos literarios y periodísticos. Este recorte que hace *Claridad* al momento de iniciar la campaña resulta de suma utilidad para poder apreciar las notorias diferencias existentes dentro del martinfierrismo con respecto a las posturas adoptadas en torno a los problemas del lenguaje. La alianza entablada con la vanguardia hace de *Crítica* el mejor adversario para *Claridad* en tanto compendia los aspectos más repudiados por Boedo: el tango, el folletín, la prensa masiva, Florida y el lunfardo.

En segundo lugar, se puede entender esta campaña como una afirmación por parte de Boedo de las políticas lingüísticas a las que aspira. En este sentido, las críticas contra el diario de Botana pueden ser pensadas como una suerte de cruzada contra el lunfardo y el cocoliche, y a favor de un relativo purismo idiomático cuyo propósito se encuentra en la asimilación de los extranjeros a los parámetros (idiomáticos) de la nacionalidad establecidos por la cultura oficial: la escolarización, la opción de una lengua española desagregada de las particularidades otorgadas por el contacto de lenguas y el establecimiento de una literatura “correcta” y moralmente edificante conforman las coordenadas con que Boedo piensa sus intervenciones en el cada vez más amplio lectorado. Naturalmente que esta voluntad de asimilación lingüística no implica una debilidad de sus posturas políticas, consistentes en denunciar la explotación que esos mismos sectores ejercen sobre el proletariado.

En tercer lugar, la polémica con *Crítica* explicita la postura de Boedo con respecto a un determinado conjunto de escrituras literarias y periodísticas. Pero, sobre todo, significa la manifestación de una competencia no solo por un mismo público lector, sino también por lo que debe entenderse por popular.

Bibliografía

- Barcia, José. “Claridad”, una editorial de pensamiento”. *Todo es historia*, 172 (1981): 8-25.
- Capdevila, Arturo. *Babel y el castellano*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- Costa Álvarez, Arturo. *Nuestra lengua*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina, 1922.
- De Diego, José Luis. “Editores, libros y folletos”. Celina Manzoni, dir. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 7: Rupturas. Buenos Aires: Emecé, 2009: 265-284.
- De Torre, Guillermo. “La buena doctrina”. Arturo Capdevila. *Babel y el castellano*. Buenos Aires: Losada, 1954: 165-171.
- Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Prieto, Adolfo. *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1964.
- . *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Rivera, Jorge B. “La forja del escritor profesional (1900-1930)”. En *La historia de la literatura argentina*. Capítulo. No. 56-57, Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Rubione, Alfredo. *En torno al criollismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Sáita, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- . “Nuevo periodismo y literatura argentina”. Celina Manzoni, dir. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol 7: Rupturas. Buenos Aires: Emecé, 2009: 239-264.
- Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 211-260.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

Fuentes

- “Claridad y Crítica”. *Claridad* 131 (1927): 5.
- “Crítica pretende amordazar a Claridad”. *Claridad*. 131 (1927): 1.
- “Editoriales Proa y Martín Fierro”. *Martín Fierro* 34 (1926): 5.

- “El diario de las planchas”. *Claridad* 137 (1927): 3.
- “Falta de seriedad informativa”. *Claridad* 135 (1927): 9.
- “Falta de seriedad informativa”. *Claridad* 136 (1927): 7.
- “Fue víctima de una tentativa de asalto el director de Claridad”. *Claridad* 131 (1927): 26.
- “Notas y comentarios. Aclaración editorial y política, periodismo y teatro”. *Claridad* 130 (1927): 1-8
- “Notas y comentarios. Literatura maleva”. *Claridad* 5 (1926): 1-7.
- “Noticia para el periodista milonguero”. *Claridad* 130 (1927): 2.
- “Para el de ‘Hoy’”. *Claridad* 5 (1926): 3-4.
- “Para que nos asalten otra vez. Este es el suelto que motivó el asalto. Denuncia contra *Crítica*”. *Claridad* 131 (1927): 27.
- “Segundo aviso”. *Claridad* 130 (1927): 2.
- “Sobre el tango” *Claridad* 143 (1927): 2.
- “Solicitud” *Claridad* 5 (1926): 7.
- “Terminó la encuesta de *Crítica*”. *Crítica* 29 de junio de 1927: 6
- Barletta, Leónidas. “El malevaje periodístico. Carta abierta al director de *Crítica*”. *Claridad* 131 (1927): 14.
- Gálvez, Manuel. “Prólogo”. Blomberg, Héctor Pedro. *Las puertas de Babel*. Buenos Aires: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1920: 7-12.
- Güiraldes, Ricardo. “Carta de Ricardo Güiraldes a Enrique González Tuñón” (septiembre de 1926). *Clarín*, jueves 7 de febrero de 1980: 1-2.
- Picone, José. “El periodismo nacional” *Claridad* 140 (1927): 18.



La diseminación del signo “ciudad” en *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia

The dissemination of the “city”
symbol in *Sueño de lobos* by Abdón Ubidia

ANDREA COLVIN*

Ohio Wesleyan University

arcolvin@owu.edu

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.6>

Fecha de recepción: 7 marzo 2016

Fecha de aceptación: 16 mayo 2016

RESUMEN

Este ensayo ofrece una lectura de la ciudad en la novela ecuatoriana *Sueño de lobos*. Extendiendo el uso que hace Homi Bhabha del concepto derridiano de diseminación, se propone que el significado de la ciudad se está diseminando a través del texto para dar una imagen pluralizante de la ciudad que desmiente la posibilidad de leerla como signo unívoco. En vez de presentar una visión homogénea de la ciudad como emblema de la nación, el texto nos ofrece una pluralidad de perspectivas y posibles “lecturas” de la ciudad, apuntando hacia una heterogeneidad a veces caótica que hace que los personajes de la novela deambulen constantemente por las calles de Quito sin jamás llegar a ningún destino.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, ciudad, diseminación, signo, Abdón Ubidia, Quito, nación.

* Nacida y criada en el norte de Alemania, llegó a los Estados Unidos en 1995, donde comenzó a estudiar español y se enamoró de la lengua y las culturas del mundo hispano. Profesora asociada de español en el Departamento de Lenguas Extranjeras Modernas, donde imparte cursos de lengua española y literatura, cultura y cine latinoamericanos. Su área principal de investigación se refiere a cómo las dictaduras militares que tuvieron lugar en Argentina, Chile y Uruguay en los años setenta y ochenta son recordadas y representadas a través de la literatura y el cine. Su investigación se basa así en los estudios de memoria y trauma, así como en la intersección de la historia y la ficción. Ha publicado varios artículos sobre obras del autor uruguayo Mauricio Rosencof y ha presentado numerosos artículos en conferencias, tanto a nivel nacional como internacional. En sus clases de nivel superior, la profesora Colvin y sus alumnos exploran, entre otras cosas, el uso de la perspectiva del niño en la literatura y el cine latinoamericanos, así como

ABSTRACT

This essay offers a reading of the city in the Ecuadorian novel *Sueño de lobos*. Extending Homi Bhabha's use of the Derrida concept of dissemination, it proposes that the meaning of the city is being disseminated through the text to give a pluralizing image of the city that belies the possibility of reading it as a univocal symbol. Instead of presenting a homogeneous vision of the city as an emblem of the nation, the text offers us a plurality of perspectives and possible "readings" of the city, pointing towards a sometimes chaotic heterogeneity that makes the characters of the novel constantly wander through the streets of Quito without ever reaching any destination.

KEYWORDS: Ecuador, novel, city, dissemination, symbol, Abdón Ubidia, Quito, nation

La novela *Sueño de lobos* del escritor y crítico ecuatoriano Abdón Ubidia, la cual fue considerada la mejor novela ecuatoriana del año 1986, es un texto complejo y multifacético que presenta una visión de Quito en que se sobreponen imágenes y perspectivas muy diversas. En la novela se entrelazan las vidas de cinco hombres con experiencias y aspiraciones distintas, unidos por su sueño de escaparse de una vida marcada por la soledad, la pobreza, la frustración y los prejuicios. La idea de robar un banco se convierte en su obsesión, ya que lo ven como la única manera de incorporarse a la sociedad de consumo que los rodea sin que ellos hayan tenido acceso a ella. No obstante, los planes y la ejecución del asalto parecen ser nada más que un pretexto para hablar de la ciudad misma, la cual se introduce como un personaje más dentro de la novela y cuya imagen pluralizante desmiente la posibilidad de "leerla" como un signo unívoco. Este trabajo propone investigar cómo el significado de la ciudad se está diseminando a través del texto, extendiendo el uso que hace Homi Bhabha del concepto derridiano de diseminación, para demostrar la inestabilidad del signo "ciudad" y para abrirlo a la heterogeneidad que, para sus habitantes, ya constituye una realidad vivida y experimentada diariamente. El ensayo revelará también que la noción homogénea de la ciudad como emblema de la nación se desmorona ante la pluralidad de lecturas que ofrece un espacio urbano (pos)moderno.

Al acercarse teóricamente a un entendimiento del espacio urbano, la primera pregunta que surge es si es realmente posible llegar a una definición o representación unívoca de ese espacio, y además, si es posible verbalizar la ciudad sin reconfigurarla a la vez. Néstor García Canclini,

la búsqueda de un sentido de identidad (nacional) que caracteriza gran parte de la producción cultural de América Latina desde entonces. Lograr la independencia, teniendo en cuenta cuestiones relacionadas con la raza, el género, las variaciones étnicas y el imperialismo cultural.

1. Néstor García Canclini, *Imaginario urbanos* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999), 5.

un especialista en los estudios urbanos, habla de la “incertidumbre”¹ que acompaña cualquier intento de definir la ciudad. Según él, todas las teorías que se postularon en el pasado fracasaron por su incapacidad de ofrecer “una respuesta satisfactoria”² al problema. Es cierto que, a través de las décadas pasadas, los críticos y teóricos han tomado caminos muy distintos para llegar a una “lectura” o interpretación de la ciudad. Una tendencia, por ejemplo, ha sido ver la ciudad como diseño geométrico de calles y plazas que aspira a crear un orden de cierta perfección. Según Yi-fu Tuan, la ciudad se puede entender como réplica humana de un orden cósmico o divino, la cual revela un anhelo de sobrepasar los límites del orden humano para acercarse a lo trascendental.³ Otros teóricos han descrito la ciudad como espacio material que permite inscripciones duraderas, haciendo posible la memoria colectiva e individual. María Dolores Jaramillo, quien nos ofrece un excelente estudio del papel de la memoria en *Sueño de lobos*, lo resume en estas palabras: “El texto es memoria y tránsito espacial; lo conforman símbolos, ensoñaciones, deseos y signos de los personajes, en su deambular por la ciudad. Las imágenes predominantes de lo urbano, de la fugacidad y lo fragmentario, están fijadas por la cartografía del recuerdo, y se proyectan y combinan en el marco de la novela”.⁴

Además de representarse como un espacio conmemorativo, la ciudad a veces se ha descrito como un “texto” que se puede leer e interpretar. Roland Barthes sugirió ver la ciudad como un “discurso”, donde el espacio emite un mensaje ideológico al cual los habitantes contestan: “The city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living in it, by wandering through it, by looking at it”.⁵ Postular la ciudad como texto o discurso implica la posibilidad de “leer” o descifrar la ciudad para descubrir su significado. Tradicionalmente, tal lectura ha partido de la idea de que cada signo tiene un solo significado y que la ciudad en su totalidad tiene un sentido fácilmente reconocible. Para apoyar esta idea se ha enfocado en la continuidad de las estructuras urbanas (calles, plazas, casas y monumentos), proponiendo que estas estructuras forman un conjunto sin interrupciones dentro del cual cada elemento tiene su función y sitio propio. En esta “ciudad continua”,⁶

2. *Ibíd.*, 5.

3. Yi-fu Tuan, *Landscapes of Fear* (New York: Pantheon Books, 1979).

4. M. D. Jaramillo, “Abdón Ubidia: rostros y rastros de la ciudad”, en *Revista Iberoamericana* No. 198 (2002): 123.

5. Roland Barthes, “Semiology and the Urban”, en M. Gottdiener y Alexandros Ph. Lagopoulos, edit., *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* (New York: Columbia University Press, 1986), 92.

6. Juan Carlos Pérgolis, *Bogotá fragmentada: Cultura y espacio urbano a fines del siglo XX* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998), 9.

como la llama Pérgolis, la arquitectura y especialmente los monumentos e íconos del poder comunican un mensaje ideológico y convierten la ciudad en emblema de la nación.

El problema con este tipo de lectura de la ciudad es que niega la presencia de signos plurales y contradictorios dentro del territorio urbano. Enfocarse demasiado en un supuesto orden crea una ilusión de estabilidad y homogeneidad cuya validez es contradicha por la pluralidad racial, social y genérica que encontramos en la ciudad. Esta pluralidad interrumpe el orden y crea intersticios, apuntando hacia la discontinuidad y la fragmentación en vez de la continuidad. Por eso, una lectura más apropiada de la ciudad debe señalar las yuxtaposiciones de los diversos fragmentos urbanos, además de las tensiones que ellas producen, para mostrar que la ciudad actual es un espacio sumamente heterogéneo. Pérgolis postula que la ciudad actual es una ciudad fragmentada en la cual ya no hay centros ni conjunto total sino solo fragmentos con su propio significado e importancia. Según él, la ciudad ya no debe verse desde la perspectiva del urbanista que estudia un espacio físico sino desde el punto de vista del escritor, el cual tiene la “capacidad de visualizar los relatos”⁷ que se tejen en los “vacíos” o “silencios”⁸ que existen en medio de la ciudad fragmentada. Néstor García Canclini añade que la ciudad no solo constituye un “lugar para habitar” sino también un lugar “para ser imaginado”.⁹ En esto reside la importancia de novelas urbanas como *Sueño de lobos* cuyos relatos sirven para crear imaginarios urbanos pluralizantes a través de los cuales “la urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas”.¹⁰ La literatura, al ofrecernos nuevas maneras de acercarnos al espacio urbano, hace que la ciudad se vuelva “densa” al “cargarse con fantasías heterogéneas”.¹¹

Al estudiar las imágenes de la ciudad en *Sueño de lobos* uno descubre todo un proceso de desmitificación a través del cual la ciudad pierde la univocidad del signo como emblema de la nación para abrirse a la pluralidad y heterogeneidad de significaciones. En *The Location of Culture*, Bhabha, partiendo del planteamiento derridiano de la diseminación, postula que cualquier metáfora o narración de la nación siempre acaba por trascender lo unívoco o monolítico. Refiriéndose al discurso de la nación, Bhabha hace una distinción importante entre la versión oficial o pedagógica y las

7. *Ibid.*, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 27.

9. N. García Canclini, *Imaginarios urbanos*, 107.

10. *Ibid.*, 107.

11. *Ibid.*, 107.

versiones performativas, es decir los discursos narrativos acerca de la nación que se están produciendo en cualquier momento histórico. Según él, esta bifurcación es importante porque “it is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*”.¹² Mientras el discurso pedagógico hace hincapié en el signo de la nación como unívoco e irrefutable, los discursos performativos confrontan la totalidad para dividirla, borrando el significado arcaico del signo nación y anulando toda noción de autoridad para introducir la ambivalencia. Los discursos performativos articulan la heterogeneidad de la nación desde los márgenes e introducen elementos subversivos y transgresivos que sirven para socavar la autoridad de lo pedagógico. Además, lo performativo crea espacios o intersticios en que se articulan narrativas diferenciales de aquellos grupos cuyas voces tradicionalmente han sido excluidas del discurso oficial. Esta teoría de Bhabha, aunque se refiere a la escritura de la nación, puede extenderse y aplicarse a la narración de la ciudad como emblema de la nación, lo que intentaré demostrar a través de una lectura de *Sueño de lobos* como un modelo ejemplar de un texto urbano.

Quito, la ciudad que se introduce como un personaje más en esta novela, desmiente y contradice el concepto de la ciudad como espacio ordenado y signo unívoco. García Canclini, al referirse a megaciudades como Caracas, México o Río de Janeiro, propone que lo que encontramos en estas ciudades es “la multiplicación de un desorden siempre a punto de explotar”,¹³ una definición que parece muy adecuada para describir la ciudad de Ubidia también. La ciudad que se nos presenta en el texto es una ciudad desordenada y caótica que se encuentra en un constante proceso de transformación, y cuyo significado cambia según el personaje que la describe. La estructura de la novela subraya esta impresión de un espacio multifacético, ya que la historia no se relata desde un solo punto de vista. A veces narra Sergio, el protagonista, en primera persona; otras veces hay un narrador omnisciente que representa la perspectiva de uno de los otros personajes. El producto final es una yuxtaposición de voces que se “complementan y van formando un rompecabezas de relatos diversos e intercalados”.¹⁴

Las voces importantes son las de los cinco personajes principales: Sergio, el Gavilán, el Turco Antonio, el Patojo y el Maestro. Cada uno presenta una visión distinta de la ciudad, creando una imagen de un espacio

12. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 145-146.

13. N. García Canclini, *Imaginos urbanos*, 15.

14. M. D. Jaramillo, “Abdón Ubidia: rostros y rastros de la ciudad”, 129.

multifacético que carece de orden y cohesión. Sergio, el protagonista que trabaja para el mismo banco que quiere robar, representa un miembro frustrado de la clase media de Quito, un hombre insatisfecho con sí mismo y su lugar en el mundo. Durante la novela Sergio pasa muchas noches de insomnio deambulando por las calles de su ciudad, impulsado por el deseo de escaparse de una vida diaria que le parece insoportable. La ciudad nocturna, para él, representa un orden distinto en que no son el trabajo y las obligaciones que definen la vida sino los deseos y los instintos.

Otro personaje, el Turco, quien vive una vida caracterizada por las drogas y la búsqueda de salvación espiritual, presenta la imagen casi paranoica de un “Quito loco”¹⁵ que a veces le da miedo, miedo de sus “calles macabras, verdaderamente macabras, mejor, espeluznantes”.¹⁶ Aprendemos que de niño las calles mismas fueron su hogar, ya que perdió a su mamá a una edad joven y tuvo que ganarse la vida trabajando como lustrabotas o vendedor de baratijas o de lotería, así aprendiendo “la imprescindible sabiduría de las calles”.¹⁷ Hoy la ciudad, para él, es un refugio en las horas de soledad y de miedo, cuando la proximidad de cualquier persona, aunque sea desconocida, es mejor que quedarse solo.

Para el Patojo Gonzalo, quien no deja de soñar con ser millonario, la ciudad también evoca recuerdos de otra época, “su dorada época de velasquista”¹⁸ que terminó con las violentas manifestaciones estudiantiles, una de las cuales casi le costó la vida, y el golpe de Estado de 1972 en la noche del martes de carnaval. Por eso se entiende por qué, cuando ve a unos representantes de la caballería que llevan máscaras antigases, el Patojo los describe como los “jinetes del Apocalipsis”.¹⁹ Para el Patojo la ciudad, por un lado, es un constante recuerdo del fracaso de un proyecto político que se acabó en la violencia y por el otro una trampa desde la cual no se puede escapar.

Una característica sobresaliente de Quito que también se enfatiza en el texto resulta de la contigüidad de lo antiguo y lo moderno, la cual contribuye a la visión de una ciudad desordenada y caótica. Según Alicia Ortega, en Quito se encuentran “dos ciudades dentro de una: la ciudad vieja –decadente, laberíntica, pobre y sucia que abarca el centro y se desplaza longitudinalmente hacia el sur– y la ciudad moderna –de grandes edificios, centros comerciales, restaurantes, discotecas y barrios residenciales– que se desborda en insólito alargamiento, entre las faldas de las montañas, hacia el

15. Abdón Ubidia, *Sueño de lobos* (Quito: Editorial El Conejo, 1986), 118.

16. *Ibíd.*, p. 60.

17. *Ibíd.*, p. 163.

18. *Ibíd.*, p. 72.

19. *Ibíd.*, p. 72.

20. Alicia Ortega, “La representación de Quito en su literatura actual”, en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002), 20.

norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado”.²⁰ Estas dos caras de Quito están reflejadas en la novela donde encontramos una curiosa mezcla de elementos de la antigua ciudad colonial (plazas y casas de la época colonial, antiguos prostíbulos e iglesias) y fragmentos de la ciudad moderna (bares y discotecas, salones de billar, edificios modernos y centros de comercio), los cuales parecen existir unos al lado de otros sin fronteras ni organización lógica. Por consecuencia, simplemente al cruzar una calle o un parque uno puede encontrarse en “un rincón aldeano en media ciudad moderna”,²¹ lo que crea la impresión de estar fuera del tiempo. Tal vez sea eso lo que causa la desorientación de los personajes, todos los cuales parecen caminar por la ciudad sin rumbo, perdidos, y sin encontrar jamás lo que están buscando.

Sin embargo, en *Sueño de lobos* hallamos no solo una ciudad con una mezcla extraordinaria de elementos antiguos y modernos, sino también un espacio en un constante proceso de transformación, lo que destruye cualquier pretensión de estabilidad y permanencia. En la novela, hay múltiples referencias a remodelaciones de calles o avenidas y a planes para convertir un antiguo distrito de prostíbulos en “una especie de zona rosa y sede de bancos a un tiempo”.²² También se habla de la construcción de “barrios exclusivos”²³ por un lado y “casuchas miserables”²⁴ por otro. El viejo centro de Quito, la antigua sede de los poderes, se ha convertido en el barrio de los pobres, mientras las áreas arboladas hacia el norte se están transformando en zonas en las cuales “los ricos y los que se pretenden podrán aislarse”.²⁵ El lector se da cuenta que en esta ciudad no hay nada que esté exento de los cambios constantes; el tiempo puede acabar con todo, y lo que el tiempo no elimina está en peligro de perder su significado porque se ve insertado en un contexto nuevo. Esta inestabilidad del espacio, del signo ciudad, les causa frustración a los personajes, especialmente a Sergio, quien se queja de que nada de lo suyo perdura bastante tiempo para que se pueda identificar con la ciudad y sentir que ella es verdaderamente suya.

Es Sergio también el que nota la aparición de signos nuevos por todas partes: “Sobre el Panecillo, el débil reflejo metálico de una virgen déforme. Contra la loma de San Juan, la nueva torre gótica de La Basílica. Un puente a desnivel había cambiado el paisaje de La Marín. Y qué decir del resto. La puta ciudad, empezaba, pues, a escapárseme, también”.²⁶ Uno de estos nuevos signos tiene una importancia especial porque acompaña

21. A. Ubidia, *Sueño de lobos*, 105.

22. *Ibíd.*, 143.

23. *Ibíd.*, 172.

24. *Ibíd.*, 172.

25. *Ibíd.*, 172.

26. *Ibíd.*, 137.

a los personajes como una especie de *leitmotif* a través de la novela. Este nuevo signo es la “virgen con alas”, una réplica en aluminio de la Virgen Apocalíptica del artista Bernardo de Legardo del siglo XVII, construida encima de una colina que en la época precolombina fue sitio de un templo de adoración al sol. En un proceso de construcción palimpsestual, el lugar sagrado de los indígenas ha sido transformado en el sitio de otro ícono religioso. Este, sin embargo, no está allí para ser adorado, sino simplemente como obra de arte, una obra que ni siquiera es original sino una mera imitación barata. Es significativo, como veremos después, que esta “virgen deforme”²⁷ como la llama Sergio tiene alas pero no puede volar, obligada a quedarse allí por tiempo indefinido, observando como testigo todo lo que pasa en el bullicio de la ciudad abajo.

El segundo monumento que se privilegia en la novela es el monumento al Hermano Miguel, construido en celebración del trabajo social que hacía este hombre religioso en beneficio de la ciudad. En la novela queda claro que, por lo menos para los cinco personajes principales, este monumento ha perdido su significado original completamente. En ningún momento se hace hincapié en la importancia histórica del Hermano Miguel. De hecho, la única razón por la cual se menciona el monumento es porque los cinco hombres se reúnen a sus pies para planear el robo del banco mientras, “desde lo alto de su pedestal”,²⁸ el Hermano Miguel parece observarlos “con desprecio”.²⁹ La plaza y el monumento han dejado de ser un sitio que celebra los actos caritativos de un personaje famoso para convertirse en un lugar donde unos individuos casi desconocidos planean un crimen a través del cual esperan ganar acceso al mundo de los privilegiados. Todas estas transformaciones demuestran la inestabilidad del signo ciudad y sus monumentos, pues se está diseminando y adquiriendo significados distintos para los individuos que recorren su territorio.

Por supuesto, el hecho de que los personajes de la novela estén planeando un robo es significativo en sí mismo. El robo del banco constituye un acto transgresivo a través del cual los hombres esperan dejar atrás una vida que les parece insoportable para integrarse completamente en el mundo de consumo que los rodea. Para entender eso hay que darse cuenta de la heterogeneidad social y racial que existe en Quito y de la desigualdad resultante entre los que tienen acceso a este mundo de consumo y los que no lo tienen. En la novela se enfatiza la existencia de ciertos lugares de los cuales nuestros personajes están excluidos. La frustración que eso produce se hace evidente en el Gavilán, el cual se

27. *Ibid.*, 88.

28. *Ibid.*, 69.

29. *Ibid.*, 69.

pasea casi obsesionadamente por la ciudad, mirando las vitrinas de las tiendas que, para él, representan todo lo que puede ver pero no tocar, la inaccesibilidad del lujo: “Tiendas. Vitrinas. Todas esas calles vueltas una vitrina. La infinita frontera de vidrio, señalando el límite. El espacio de lo ajeno. Recordándolo siempre. Siempre”.³⁰ Esta cita muestra que, para los que están excluidos del mundo del consumo, la ciudad se vuelve un espacio cruel que produce deseos en sus habitantes, pero constantemente los hace recordar los límites impuestos por una rígida estratificación social.

Otro personaje que sufre mucho a causa de su exclusión es el Patojo Gonzalo, cuya única meta en la vida es mudarse a “la ciudad al norte, la elegante ciudad que [...] parecía llamarlo con una insistencia casi desesperada, mientras él le decía con la mente encendida de amor: ‘ya voy, espérame, ya voy, ya mismito voy, y voy a comprarme, para comenzar, una casa gigante, llena de jardines y salones’”.³¹ Después de una experiencia extraña en que el Patojo es secuestrado y llevado al barrio de los ricos por “una jorga de angelitos”,³² ganar acceso a esta vida de lujo y de ocio (la cual probó por una sola noche) se convierte en su obsesión y la razón para seguir viviendo. Lo importante de ambos ejemplos es que demuestran que la ciudad, aunque carece de orden, sí impone ciertos límites invisibles, los cuales determinan hasta dónde una persona puede o no puede llegar. Para los personajes de *Sueño de lobos*, Quito está lleno de lo que podríamos llamar “lugares prohibidos”. La ciudad, que a veces se ha planteado como espacio del encuentro con el otro, se convierte más bien en un espacio del des-encuentro y de la exclusión donde la raza y la clase social producen fronteras geográficas.

Investigar el papel de la raza dentro de la novela es imprescindible para entender al Maestro, cuya experiencia en la ciudad es marcada por el hecho de que él es indio. Su raza y sus recuerdos de un pasado “en un pueblo recóndito en donde la gente, en el vestido, en las costumbres, hacía lo posible para parecerse entre sí, y no para diferenciarse”³³ parecen impedir su integración completa en el mundo urbano en que vive. Hay un desfase entre su pasado, en que pertenecía a un pueblo homogéneo, y su presente en una ciudad heterogénea en la que el indio se ve empujado hacia los márgenes de la sociedad. Su participación en el robo solo se entiende al darse cuenta que lo que busca el Maestro es la pertenencia, la participación en una causa común. La voz narrativa nos dice que su sueño es “el viejo sueño de la comunidad primordial”³⁴ lo que, a mi parecer, es a la vez el deseo de recuperar “su infancia en un pueblo perdido”³⁵ donde su raza

30. *Ibíd.*, 50.

31. *Ibíd.*, 90.

32. *Ibíd.*, 149.

33. *Ibíd.*, 56.

34. *Ibíd.*, 92.

35. *Ibíd.*, 92.

no era la excepción sino la norma. Aunque Quito le permitió lograr cierto bienestar social, el Maestro no ve la ciudad como un mundo de oportunidades sino como un espacio cruel que constantemente le hace recordar sus orígenes y los límites que estos le imponen a su vida: “Cuando más seguro de sí mismo estaba, cuando más satisfecho se sentía de sus bienes terrenos, no faltaba alguien que le dijera a sus espaldas o entre dientes: ‘indio e’ mierda’ o ‘indio verde’, o ‘indio sarnoso’, remitiéndole así de un golpe a sus orígenes, al remoto pueblo de su infancia”.³⁶

La inaccesibilidad del lujo y la exclusión de ciertos lugares y oportunidades producen una gran insatisfacción y frustración en los personajes de la novela, todos los cuales caminan por la ciudad en busca de algo que satisfaga sus deseos sin encontrarlo jamás. En medio de este deambular sin sentido, lo que descubren es que seguir las normas no sirve. Sergio, por ejemplo, se da cuenta que, después de tantos años de estudiar y trabajar, todavía no ha logrado ascender a un nivel de vida más alto. Sigue viviendo “en un barrio de clase media”,³⁷ equivalente al barrio de sus padres. La misma frustración motiva al Gavilán a rechazar todas las normas de la sociedad: “odiaba el trabajo, odiaba el estudio, y le tenía horror al matrimonio”,³⁸ prefiriendo pasar su tiempo caminando por las calles y mirando las vitrinas de las tiendas, el símbolo de todo lo que quiere pero no puede comprar. Así se crea un círculo vicioso en el cual el Gavilán se pierde sin encontrar salida.

Convencidos de que las vías tradicionales y socialmente aceptadas no les sirven para progresar, los hombres empiezan a convencerse de que el acto criminal constituye la única alternativa. Sergio, el “hombre lobo”,³⁹ quien instiga el robo del banco en que trabaja, es, quizás, el personaje que más se asocia con la transgresión en la novela. El sueño de Sergio y sus cuatro compañeros de asaltar un banco para ganar acceso a un mundo mejor es un “sueño de lobos”, según el título de la novela. Aunque Ubidia elabora poco la imagen del hombre lobo, no hay duda de que el germen de la transgresión en la novela reside en esta figura.

El antiguo mito del hombre lobo ha jugado un papel importante en la literatura desde hace siglos. Según Brian Frost, “The werewolf myth is eternal, and like all the world’s great myths it draws from the deepest reserves of human psychology and culture, upon ancient fears and desires, symbols and taboos”.⁴⁰ Para empezar, el hombre lobo es un símbolo del

36. *Ibíd.*, 193.

37. *Ibíd.*, 110.

38. *Ibíd.*, 28.

39. *Ibíd.*, 11.

40. Brian J. Frost, *The Essential Guide to Werewolf Literature* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2003), ix-x.

mal y de los instintos bestiales que pueden existir en todos nosotros sin que nos demos cuenta, hasta que algún día “the beast lying dormant within us unexpectedly irrupts into conscious life, bringing on bouts of lycanthropic madness”.⁴¹ Además, el mito del hombre lobo apunta hacia una sexualidad exacerbada. Brian Frost explica que, desde la época victoriana, el mito del hombre lobo se ha asociado con una sexualidad agresiva, pero reprimida:

Because of false anxieties and awesome taboos surrounding sex, authors from this era were generally unable to deal openly with the subject—especially anything connected with the sadistic side of the sexual instinct—and were obliged to use symbolism to circumvent this constraint. Forbidden desires, therefore, were translated into terms of violence and bloodshed, which led to the werewolf’s brutal methods of predation being equated with an aggressive, self-indulgent form of sexual gratification.⁴²

Por fin, no se debe olvidar que la metamorfosis hombre-lobo constituye una transgresión de los valores cristianos, puesto que dentro de la liturgia cristiana, la metamorfosis del cuerpo de Jesucristo en hostia constituye un proceso sagrado y espiritual mientras la transformación del hombre en lobo lo conduce hacia la violencia y el canibalismo.

En la novela, Sergio se plantea como un personaje que ha estado obsesionado con la idea del hombre lobo desde su niñez, época en la cual el disfraz del hombre lobo le servía como pretexto “para tocar a las niñas y buscarlas muy dentro de sus vestidos escolares”.⁴³ Podemos ver que, para Sergio, la fascinación con el hombre lobo está fuertemente ligada a una sexualidad reprimida: los instintos sexuales buscan manifestarse a través del disfraz, el cual le permite al Sergio-niño transformarse en Sergio-lobo para intentar hacer lo prohibido. Así que, en *Sueño de lobos* la metamorfosis hombre-lobo constituye un acto transgresivo también, pero en el caso de Sergio la transformación nunca funciona sino que le causa aun más frustración. Por esta razón, Sergio tiene que buscar otras vías para expresar sus instintos rebeldes, la última de las cuales es el robo del banco.

En la novela, Sergio no es el único que ve el robo como salida de una vida insoportable. Sus compañeros comparten esta visión porque, en realidad, todos se sienten atrapados en la ciudad donde no hacen sino “dar vueltas en redondo como un animal en una jaula”.⁴⁴ La imagen de la ciudad como jaula o cárcel se entiende mejor cuando uno se fija en la ubicación geográfica de Quito. La capital ecuatoriana está ubicada entre monta-

41. *Ibíd.*, x.

42. *Ibíd.*, xi.

43. A. Ubidia, *Sueño de lobos*, 45.

44. *Ibíd.*, 77.

ñas y volcanes altos que la rodean por todos lados, causando lo que Nelson Gómez llama un “encajonamiento” o “condición de estrangulamiento”.⁴⁵ El mismo autor describe la ciudad como “ciudad recluida en una cuenca andina, físicamente aislada y simulando una soledad que le acompaña varios siglos”,⁴⁶ pintándonos la imagen de una “ciudad encerrada”,⁴⁷ lo cual explica por qué los personajes en la novela, especialmente el Patojo, la perciben como trampa. En una escena clave, mirando la ciudad desde una colina, el Patojo describe lo que ve como “forma fantástica que se descolgaba desde todos los rincones [. . .] como una red, como una trampa, de la que no sería fácil escapar”.⁴⁸ El aislamiento de la ciudad y la presencia de los volcanes como elemento peligroso y amenaza constante, convierten la capital en un lugar peligroso, una trampa sin salida. La imposibilidad de huir del peligro se hace evidente cuando el Gavilán, aun después de vivir en la costa por varios meses, finalmente vuelve a Quito. Es como si la ciudad no le permitiera que se fuera para siempre, obligándolo a cumplir su condena a perpetuidad. Como la virgen con alas que no puede volar, los personajes de la novela están condenados a quedarse allí. Para todos ellos, la idea del robo se convierte en su única esperanza de salir de la jaula que es Quito. Desafortunadamente para ellos, la posibilidad de escaparse a través de un crimen resulta ser una ilusión que acaba en el momento en que fracasa el asalto, arrastrando todos sus sueños al mismo tiempo.

En fin, lo que se puede concluir es que la ciudad de *Sueño de lobos* es un espacio desordenado y heterogéneo, el cual, por lo menos en los ciudadanos de las clases media y baja como Sergio y sus amigos, produce ilusiones y deseos sin permitir la realización de estas ensoñaciones. El desesperado intento de salvarse a través de un acto transgresivo demuestra el fracaso del proyecto de la nación con su emblema en la ciudad además del desencanto que experimentan los ciudadanos, los cuales viven atrapados entre la esperanza y la frustración ante la imposibilidad de realizar sus sueños. La noción de una ciudad utópica, ordenada y armónica, funcionando como símbolo del poder hegemónico, es remplazada por la distopía que se manifiesta dentro de la novela como sueño de la destrucción apocalíptica de la ciudad.

De hecho, en *Sueño de lobos* hay dos escenas en que uno de los personajes se imagina la destrucción de Quito. En la primera escena, Sergio, paseándose por las calles durante la Noche Vieja, se imagina que el color rojizo del cielo no procede de los fuegos artificiales sino de un bombardeo:

45. Nelson E. Gómez, *Quito y su desarrollo urbano* (Quito: Editorial Camino, 1980), 11.

46. *Ibíd.*, 11.

47. *Ibíd.*, 11.

48. Ubidia, *Sueño de lobos*, 89.

Parecía que la ciudad hubiese sido bombardeada. Había sido bombardeada. En todo ese desconcierto uno podía sentir, como un eco oculto en la memoria, el atroz vuelo de un bombardero apocalíptico que apareció y se perdió en aquel cielo rojizo, descargando su fuego fantasmal sobre esa ciudad impávida, en cuyo seno, solo uno de sus habitantes, uno solo, un extraviado vagabundo nocturno, lo pudo descubrir, porque desde el fondo de su corazón, y desde mucho tiempo atrás, no había cesado de llamarlo.⁴⁹

En la segunda escena es el Patojo quien, pensando en la remodelación de la Avenida Veinticuatro donde ha pasado toda su vida, se imagina “la pala mecánica de un bulldozer descomunal que se llevaba, de una sola arrasada, los indios, los mercachifles, los cargadores, los desocupados, los prostíbulos, las cantinas, los puestos de ventas (el de su madre también), y que si no lograba irse pronto de allí, terminaría por llevárselo a él inclusive”.⁵⁰ Estas citas son significativas porque en ellas la destrucción de la ciudad no se ve como algo espantoso y temido sino como el fin deseado de todo sufrimiento. Para Sergio y el Patojo, un fin catastrófico y violento les parece adecuado para una ciudad en que la vida carece de sentido.

La falta de sentido percibida dentro del espacio urbano nos lleva otra vez a la idea de la ciudad como texto. En esta novela, lo que encontramos es una ciudad no-legible que desmiente la idea de la ciudad como signo descifrable. Sergio, por ejemplo, describe la ciudad como “hondonada abrupta y silenciosa con avenidas y construcciones *irreconocibles*” (énfasis mío) y como “ciudad [...] de otro mundo”.⁵¹ El Turco Antonio, recordando la ciudad de su niñez, habla de “una ciudad incomprensible” (énfasis mío) y de “un espacio hecho de vacío, de silencio”⁵² en cuyo mundo se perdió. El espacio urbano que recorren los cinco personajes les parece incomprensible porque el signo ciudad se está diseminando y adquiriendo significados distintos cada vez que intentan descifrarlo. Es por esta razón que la estructura de la novela parece tan apropiada. En vez de darnos una imagen totalizadora de Quito a través de una sola voz autoritaria, Ubidia nos ofrece una multiplicidad de fragmentos o imaginarios urbanos, vistos desde las perspectivas de los diferentes personajes. A partir de estos trozos narrativos, el lector puede explorar y reconstruir los significados pluralizantes de la ciudad. La impresión con que nos quedamos al final de la novela, es que la ciudad es un espacio demasiado complejo para poder definirlo. La única manera de acercarse a él es a través del sujeto que lo habita, lo atraviesa y lo (re)define diariamente en un devenir heterogéneo muy similar al de la nación misma.

49. *Ibíd.*, 48.

50. *Ibíd.*, 89-90.

51. *Ibíd.*, 63.

52. *Ibíd.*, 163.

En conclusión, la ciudad (pos)moderna de *Sueño de lobos* ya no tiene nada que ver con la ciudad utópica que existía en los imaginarios urbanos del pasado. La heterogeneidad social y racial y la multiplicidad de imágenes que hemos descubierto en el texto hacen que el concepto de la ciudad como totalidad y como signo unívoco pierda su sentido. Lo que encontramos en su lugar es un fermento de significación. La ciudad se ha convertido en una red tan compleja que sus habitantes están en constante peligro de perderse en ella. Michel de Certeau declaró que “to walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper. The moving about that the city multiplies and concentrates makes the city itself an immense social experience of lacking a place”.⁵³ La novela *Sueño de lobos* es eso: deambulando por la ciudad sus personajes buscan un espacio propio dentro de un lugar que es ajeno a sus luchas interiores, sus anhelos y frustraciones. Es también la búsqueda de sentido detrás de una confusa pluralidad de signos en un constante proceso de transformación

Bibliografía

- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Barthes, Roland. “Semiology and the Urban”, en M. Gottdiener y Alexandros Ph. Lagopoulos, edits., *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia UP, 1986.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall, trad. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Frost, Brian J. *The Essential Guide to Werewolf Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- Gómez E., Nelson. *Quito y su desarrollo urbano*. Quito: Editorial Camino, 1980.
- Jaramillo, María D. “Abdón Ubidia: Rostros y rastros de la ciudad”. En *Revista Iberoamericana* No. 198 (2002): 123-136.
- Ortega, Alicia. “La representación de Quito en su literatura actual”, en Mabel Moraña, edit. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002.

53. Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 103.

- Pérgolis, Juan Carlos. *Bogotá fragmentada: Cultura y espacio urbano a fines del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998.
- Tuan, Yi-fu, *Landscapes of Fear*. New York: Pantheon Books, 1979.
- Ubidia, Abdón. *Sueño de lobos*. Quito: Editorial El Conejo, 1986.



Memorias de Andrés Chilibuinga (2013) de Carlos Arcos Cabrera: una nueva noción de novela indigenista

Carlos Arcos Cabrera´s, *Andrés Chilibuinga Memoirs* (2013): A new
notion of the indigenous novel

ALEXIS USCÁTEGUI NARVÁEZ*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.7>

Fecha de recepción: 14 marzo 2016

Fecha de aceptación: 13 mayo 2016

RESUMEN

El presente artículo, sustenta un análisis comparativo entre dos novelas ecuatorianas, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y *Memorias de Andrés Chilibuinga* (2013) de Carlos Arcos Cabrera, cuyo objeto principal es establecer una perspectiva crítica sobre el trabajo indigenista que Arcos comparte en su novela, una sugestiva historia en la que un dirigente indígena de Otavalo se traslada a los Estados Unidos para cursar un seminario de literatura y se encuentra con un mundo totalmente diferente al que Icaza instauró a inicios del siglo XX con su novela telúrica.

PALABRAS CLAVE: Novela, Andrés Chilibuinga, diégesis, *Huasipungo*, Jorge Icaza, Carlos Arcos, indigenismo.

* Es PhD Candidato en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador; Magíster en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño, Colombia y Licenciando en Lengua Castellana y Literatura por la misma Universidad. Autor de los libros de poesía *Sueños para vivir* (2011); *Leprosas* (2014) con el que obtuvo el reconocimiento como el "Poeta más destacado en el departamento de Nariño" otorgado por la corporación cultural Correo del Sur; y, *Jaspe* (2016). Entre su obra ensayística, se encuentran los libros *Narrar la selva. Confluencias heterogéneas en la novela amazónica* (2017) y *Los subalternos en la novela Eclipse de luna de Ricardo Estupiñán Bravo* (2015). Actualmente, se desempeña como docente de literatura en la Universidad Mariana y profesor de la Maestría en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño donde orienta el seminario de Crítica Literaria y Cultural Latinoamericana.

ABSTRACT

This article supports a comparative analysis between two Ecuadorian novels, *Huasipungo* (1934) by Jorge Icaza and *Memorias de Andrés Chilibuina* (2013) by Carlos Arcos Cabrera, whose main objective is to establish a critical perspective on the indigenous work that Arcos shares in his work. novel, a suggestive story in which an indigenous leader from Otavalo moves to the USA to attend a literature seminar and finds a totally different world from the one that Icaza established at the beginning of the 20th century in his telluric novel.

KEY WORDS: Novel, Andrés Chilibuina, diégesis, Huasipungo, Jorge Icaza, Carlos Arcos, indigenism.

*La novela, toda novela, puede hacer referencia a una realidad,
pero es ante todo ficción, invención de un escritor que maneja el arte de hacernos creer
que es realidad.*

Carlos Arcos Cabrera

Estado de la cuestión

El anterior fragmento a manera de epígrafe, invita a reflexionar la noción de ficción en la novela ecuatoriana del siglo XXI. Un ejemplo concreto donde se muestra puntualmente la construcción de un campo ficcional sugestivo es la novela *Memorias de Andrés Chilibuina* del quiteño Carlos Arcos Cabrera, que por medio de la recreación de un nuevo espacio apócrifo, sustenta un interesante punto de vista literario y crítico, sobre el mundo indígena que Icaza noveló en su obra magna, *Huasipungo* (1934). De esta manera, definir específicamente qué es una novela aún es una tarea compleja, mucho más al encontrar dentro de su estructura, una serie variopinta de estrategias narratológicas que hacen de este género un espacio literario heterogéneo y difícil de explorar a cabalidad.

Aspectos paratextuales y narratológicos

Antes de abordar uno de los ejes centrales de *Memorias de Andrés Chilibuina*, es menester analizar diversos aspectos claves, que constituyen la base de la comprensión e interpretación de esta propuesta literaria. La novela de Cabrera fue publicada en su primera edición en 2013 por Alfaguara; texto con el que obtuvo en el año 2014 el “Premio de Novela Jorge Icaza”; la relevancia literaria de esta obra ha generado que se reimprima por tercera vez en una llamativa Serie Roja¹ de la

Editorial Alfaguara en 2015. Asimismo, al revisar los intersticios de esta novela, se puede encontrar valiosos paratextos que posibilitan una mejor interpretación a su contenido narrativo, por ejemplo, un valioso indicio es la carátula del libro, donde se muestra un avión de papel que contiene un determinado escrito que sobrevuela en una ciudad; a grosso modo, este paratexto factual posiblemente puede transmitir al lector que la novela despliega su trama por medio de un viaje. Dicho aeroplano posee además una cola en forma de guango, que simboliza la identidad del indígena otavaleño; de esta manera el avión de papel representa los viajes por el mundo que Andrés Chilibiquinga ha tenido en su vida y que los constituye en este espacio narrativo como sus propias memorias.

Por otra parte, al analizar otro de los paratextos importantes como es el título de la novela, implica hacer un estudio detallado, pues la denominación *Memorias de Andrés Chilibiquinga* ya es un campo semántico complejo, sobre todo al existir un antecedente previo como es el protagonista de la novela *Huasipungo*, que también lleva el nombre de Andrés Chilibiquinga y que en cierto modo produjo un gran legado novelístico para el Ecuador y Latinoamérica. Este aparato titular que incorpora Arcos (2013) a su novela, es un elemento clave para comprender su contenido narrativo; es un indicio preliminar que permite al lector que haya leído previamente la novela de Icaza, pensar en una posible trama antes de leerla, es decir, el titulólogo antes de examinar esta experiencia literaria puede determinar una primera expectativa, que posteriormente, con la lectura del texto actualizará o irá prefigurando lo que seguramente va a pasar; por ello el autor elaboró este acertado título para su novela, que efectivamente atrae al público.

En las primeras páginas de la novela, no hay ninguna dedicatoria por parte del autor, sin embargo, hay dos epígrafes que cumplen la función de relacionar al lector con la obra. El primero de estos paratextos es un fragmento de la canción “Como la cigarra”, de la poeta y cantautora argentina María Elena Walsh, que permite aludir al rol de cantante y dirigente indígena que cumple el nuevo personaje Andrés Chilibiquinga, además se alude a la muerte del protagonista de la emblemática novela *Huasipungo*, que resucita en los sueños del personaje central de la novela de Arcos. Por su parte el segundo epígrafe que dice: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores”, hace parte del último párrafo del texto borgiano “Kafka y sus precursores”, mediante el cual,² destaca el término

1. Cabe señalar que este paratexto editorial indica que la “Serie Roja” es una edición juvenil que incluye un cuaderno de análisis literario con actividades dirigidas a estudiantes, a diferencia de la primera edición cuya carátula es de color blanca, y no incluye estos elementos didácticos.
2. Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: EMECÉ Editores, 1974), 712.

“precursor” con letra cursiva, para determinar que “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”; esto explica por qué Arcos eligió este aparte como exergo, pues le permite establecer una diferenciación entre el Andrés Chilibungo de *Huasipungo* (pasado) y el Andrés Chilibungo de su novela (presente).

Más adelante, Arcos no recurre a ningún tipo de instancia prefacial (prefacio), quizá no desea desvestir el modelo actancial que refleja la trama de su novela, más bien suscita una secuencia argumental de 22 capítulos, los cuales a grosso modo, comparten la historia de Andrés Chilibungo, un joven procedente de la ciudad de Otavalo, provincia de Imbabura (Ecuador), cuya apasionante profesión de músico y dirigente indígena de la CO-NAIE,³ lo motivó a viajar por diferentes partes del mundo, entre ellas, a los Estados Unidos en el año 2000, donde participó cerca de mes y medio en un seminario doctoral de literaturas andinas en la Universidad de Columbia, que la embajada americana a través de la Fulbright (programa de intercambio educativo y cultural) le concedió. Al arribar a Norteamérica, conoció a diferentes personas, la más significativa fue una compatriota llamada María Clara,⁴ quien con su gran conocimiento de la literatura indígena, asesoró al runa en el análisis de *Huasipungo*. Pero no todo termina allí, pues esta experiencia se adentra en el mundo onírico, donde se funde el diálogo entre Andrés Chilibungo y el homónimo de la novela de Icaza. Todo esto, para determinar una posición crítica frente a la lectura de esta obra y demostrar que el mundo indígena, también puede manifestar sus conocimientos ancestrales en el espacio académico.

Pues bien, lo mencionado anteriormente de *Memorias de Andrés Chilibungo*, ayuda a comprender su plano narrativo; no obstante, es factible conocer también los niveles de narración y los tipos de narrador antes de considerar su eje central, de tal manera que a continuación se propone la siguiente figura que representa detalladamente cómo versa la obra de Arcos:

-
3. Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador: es el grupo encargado de representar las distintas comunidades indígenas del país. Su propósito es promover los derechos de estos grupos humanos que pueden ser vulnerados por el propio Estado. En el caso de Andrés Chilibungo, representa a los pueblos kichwas del norte del Ecuador.
 4. Este personaje femenino se convierte en un apoyo importante para la vida de Andrés Chilibungo, porque le enseña, por medio de la amistad y el amor, que la vida es un mundo lleno de experiencias; un mundo cargado de erotismo, pero también un espacio donde la literatura es un medio para validar los sueños oprimidos.

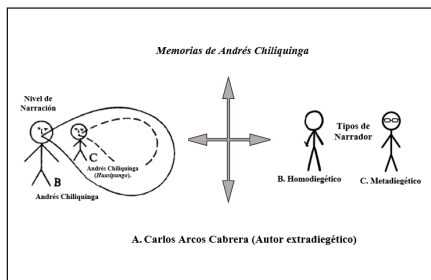


Gráfico 1. Niveles de narración y tipos de narrador en la novela *Memorias de Andrés Chilibuinga*.

Como se puede observar arriba, el funcionamiento del plano narrativo en *Memorias de Andrés Chilibuinga* es particular. Como bien se sabe, Carlos Arcos es el autor de la novela, pero cumple en este caso la función de autor extradiegético (no está en ninguna diégesis), puesto que Andrés Chilibuinga es quien escribe las memorias (diégesis), representando un tipo de narrador homodiegético, con un nivel de narración intradiegético, ya que él cuenta hasta el final de la novela su propia historia. Pero no todo termina allí, ya que en el transcurso de la novela se establece una metalepsis (transgresión de los niveles narrativos), es decir, el personaje central de *Huasipungo* que aparece oníricamente y que otros personajes no lo pueden ver ni escuchar dentro de la anterior diégesis, instaura un nivel de narración metadiegético (un segundo grado de ficción en la novela); es allí donde se ruptora la lógica dentro de la supuesta realidad, en términos de Genette, es “el umbral que representa, de una diégesis a otra”.⁵

De este modo los anteriores aspectos paratextuales y narratológicos, animan el contenido de la presente novela, “en cuanto al estudio particular de estos elementos, o más bien de estos tipos de elementos, estará dominado por la consideración de un cierto número de rasgos cuyo examen permite definir el estatus de un mensaje paratextual, cualquiera que sea. Estos rasgos describen esencialmente sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales”.⁶

5. Gérard Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 57.

6. Gérard Genette, *Umbrales* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2001), 10.

Memorias de Andrés Chilibuquina: Estado de la cuestión

Arcos (2013), ha creado una perspectiva disímil del mundo indígena actual de Otavalo, una propuesta moderna del siglo XXI para la novelística ecuatoriana y latinoamericana, pues transporta el entorno singular del indio a un espacio académico, donde su cultura se relaciona con otros pensamientos, ideologías y costumbres. Lo curioso de esta obra es que el autor establece un homónimo del personaje principal de la narrativa icaciana, Andrés Chilibuquina, quien escribe y narra su propia historia, un viaje introspectivo que le permite reconocerse a sí mismo. Es por ello también que la novela propone una situación crítica al enfoque literario de *Huasipungo*, con respecto al indio explotado en sus propias tierras, “la novela de Arcos contradice la visión parcial y parcializada que Jorge Icaza tenía de los indios”;⁷ pues Andrés, al escribir sus memorias, establece un paralelo entre su mundo actual y el pasado que figuró el autor de *Huasipungo*, obra que marcó la literatura ecuatoriana al representar un realismo brutal de aquella época. De este modo, mientras que Icaza en 1934 con su novela indigenista retrata las malas situaciones de vida que tienen los indios y cómo los terratenientes los maltrataban si no cumplían sus mandatos, que incluso les podía costar hasta la propia vida, Arcos por su parte busca cerrar esas páginas, para revalorar el rol del indio a través de sus propias tradiciones recreadas de una manera original en su novela.

El protagonista de *Memorias de Andrés Chilibuquina*, al enfrentar el mundo académico de New York, le causó algunas angustias, pues no poseía un buen bagaje literario y una escritura profesional que le facilitara desarrollar cualquier actividad asignada, tan solo sabía interpretar su guitarra y aludir en sus melodías la música andina que tanto añoraba. A este personaje se le recomendó, para su participación en las clases de literaturas andinas, leer *Huasipungo* de Jorge Icaza, que Liz, su profesora de este seminario, lo considera como el mejor escritor de Ecuador hasta los años sesenta.⁸ Es allí donde se desarrolla la secuencia argumental de esta novela, ya que Andrés, al escudriñar su contenido narrativo corrobora que el protagonista de la novela de Icaza posee su mismo nombre, lo cual se inquieta por saber más de este personaje, sobre todo comprender cómo Icaza al ser un mestizo representó en su novela una vida distinta a la suya, la de los indios. María Clara que se convirtió en su asesora literaria,

7. Fernando Balseca, “La interculturalidad cuestionada,” en *Rocinante*, No. 57 (2013): 53.

8. Al revisar el texto *La novela ecuatoriana* de Ángel F. Rojas (1948), se considera a *Huasipungo* de Icaza como la novela más famosa de la novelística ecuatoriana, por su temática del indio siervo y el despojo de la tierra; además, sostiene, que es una de las novelas indigenistas más importantes, cuya línea argumental es la literatura revolucionaria de la esperanza. Su autor es considerado uno de los escritores más famosos del Ecuador después de Juan Montalvo.

recomendó a Chilibuina leer como mínimo quince páginas diarias, teniendo en cuenta lo que Icaza señalaba entre guiones, recurso importante que le serviría para elaborar su análisis literario. Este acto comunicativo, fue el primer acercamiento al mundo académico que Andrés tuvo que experimentar, como también sorprenderse que uno de sus compañeros de clases compartió su disertación sobre la novela *La virgen de los sicarios* del escritor colombiano Fernando Vallejo. Este episodio es clave, pues permite identificar que Andrés Chilibuina no comparte que en el mundo puede existir la posibilidad de que una persona tenga una inclinación sexual diferente a su género, en términos propios expresa:

Entonces comenzó a narrar la historia de la relación de un hombre ya grande y un adolescente que era sicario, más que sicario, porque mataba cuando le daba la gana. Eran homosexuales, o maricones, como decimos vulgarmente. La voz del Steve cambió y se me ocurrió que disfrutaba de la relación del hombre con el muchacho. No podía imaginarme esa relación. En Europa había visto montones de parejas de hombres y también mujeres, en las calles, en las ferias, en las playas. Estaban allí y no jodían ni les jodían pero la historia que contaba el Steve me jodía a mí. No solo era la relación entre dos hombres, sino que además el viejo le consentía en todo al joven, hasta matar por matar. Cuando contó que asesinaban al chico, al sicario, casi me alegré. Era una forma de esconder mi molestia.⁹

En esta medida, al no dejar escapar la mención de esta novela de Vallejo dentro de la obra de Arcos, se puede aseverar que Chilibuina al no compartir el transgénero de los personajes en *La virgen de los sicarios*, revela sus rasgos homofóbicos. No lo comparte, según él, en su cultura otavaleña no se han presentado casos similares, además rechaza la violencia que se muestra en esta novela, similares actos violentos que se narran en Huasipungo. De igual manera con lo expresado anteriormente por Andrés, se puede ver que Arcos incorpora en su novela un personaje que defiende a capa y espada su identidad y la de sus coterráneos, de tal manera que cualquier situación que agrede sus sentimientos y posiciones políticas, es un atentado contra su moral y la de su propia comarca.

Es importante observar en la novela de Arcos, que Andrés Chilibuina es un gran dirigente indígena, por ejemplo, en el sexto capítulo se muestra cómo el expresidente del Ecuador Jamil Mahuad, quien durante su periodo 1998-2002, fue destituido de su cargo al generar una terrible crisis financiera en su país. Andrés, como dirigente indígena participó para que este gobernante abandonara su cargo político, inclusive las fuerzas militares se aliaron en dicho fin, pues consideraron al mandatario como traidor al firmar el tratado de paz entre Ecuador y Perú tras la guerra de

9. Carlos Arcos, *Memorias de Andrés Chilibuina*. 2ª. ed. (Quito: Alfaguara, 2015), 77-78.

Tiwintza, por esta razón, su virtud de líder también se ve reflejada en cada resumen literario que escribe. Así, en estos escritos que ya hacen parte de su ejercicio académico diario, se vislumbra su inconformismo:

[...], a pesar de que se trata de una novela indigenista, es decir, sobre nosotros los runas. Es propio de los mishus oscurecer lo que nosotros éramos y somos de verdad.

[...] El Andrés Chilingua, mi tocayo del libro, tuvo que cargarle al don Alfonso cuando las bestias, los caballos y mulas no pudieron seguir. Al leer eso, yo Andrés Chilingua, trataba de imaginarme cargando sobre mis espaldas a un hombre más grande y más pesado. No pude, a pesar de que hacía un esfuerzo. No es algo físico, sino que tiene que ver con la dignidad. Solo tener que cargar a otro que por vagancia o por miedo no puede caminar ya es una injusticia. [...] Pero de ahí a que mi tocayo llegue y le maltrate a la Cunshi para después tener sexo creo que es exageración por parte del Icaza. Él no se interioriza en los sentimientos de mi tocayo, el Andrés Chilingua. No puede ver su corazón. Lo único que le queda es convertirle en un animal”.¹⁰

Con los anteriores fragmentos del resumen, Andrés ratifica que el autor de *Huasipungo* narra injustamente los sucesos de su pueblo, pues hace ver a sus paisanos frente al mundo, como seres sin cultura y sin valores, incluso, “para el Icaza nuestros hijos son larvas hediondas y nuestras mujeres animales”.¹¹

Por otra parte hay otro aspecto que Andrés no comparte, se trata de la exageración que establece Icaza al mostrar una escena de machismo de su tocayo Chilingua, al no encontrar a su mujer en la casa decide golpearla, luego tener sexo con ella; para él es inaudito que un hombre maltrate así a una mujer, pues en su opinión ni siquiera un animal es capaz de eso. En la actualidad podría catalogarse como una violación (según su criterio), y con seguridad su homónimo no haría eso. En este suceso, el autor de *Huasipungo* quizá explicité demasiado la escena, pero en este apartado se puede ver que después de la discusión, Andrés y Cunshi comparten su efímero acto sexual:

Después de sacudirla y estropearla, Andrés Chilingua, respirando con fatiga de poseso, arrastró a su víctima hasta el interior de la choza. Y tirados en el suelo de tierra apisonada, ella, suave y temblorosa por los últimos golpes –cuerpo que se queja y que palpita levemente de enternecido resentimiento–, él, embrujado de cólera y de machismo –músculos en potencia, ronquido de criminales ansias–, se unieron, creando en su fugaz placer contornos de voluptuosidad que lindaba con las crispadas formas de la venganza, de la desesperación, de la agonía.

-Ay... Ay... Ay...

-Longuita.

En nudo de ternura salvaje rodaron hasta muy cerca del fogón. Y sintiéndose –como

10. C. Arcos, *Memorias de Andrés Chilingua*, 68-71

11. *Ibid.*, 99.

de costumbre en esos momentos— amparados el uno en el otro, lejos —narcotizante olvido— de cuanta injusticia, de cuanta humillación y cuanto sacrificio quedaba más allá de la choza, se durmieron al abrigo de sus propios cuerpos, del poncho empapado de páramo, de la furia de los piojos.¹²

A pesar de que la principal intención de Andrés Chilibuquina es cuestionar la novela de Icaza, la situación se complica más, pues María Clara hizo numerosas correcciones al resumen, de tal manera que Chilibuquina debe mejorar su discurso académico para su reporte final. No obstante, algo inesperado sucede en su vida, pues en su descanso nocturno aparece su homónimo de *Huasipungo*, ambos, compartieron una sutil conversación, este acontecimiento onírico permite ver cómo se establece en *Memorias de Andrés Chilibuquina* una nueva diégesis:

Toqué algo de guitarra hasta que se hicieron las diez y me dormí. Entonces pasó lo que pasó. A la madrugada vino mi tocayo, pobrecito, zarrapastroso, hecho una lástima, y me habló:

—¡Buenos días, tocayo! —me dijo en runashimi.

[...] Decir que me desperté sería mentir y decir que seguía durmiendo, también.

—¿Cómo vienes de tan lejos?

[...] Aquí, visitando.

[...] No te asustarás. [...] Hace rato que te vengo siguiendo, a veces soñándote, a veces mirándote de lejos nomás —continuó—, pero no se ha dado la oportunidad, sino recién ahora.¹³

La apertura de esta nueva secuencia ficcional dentro de la novela de Arcos es un punto clave para comprender el sentido narrativo que está inmerso en la obra. María Clara colige a Andrés que él no tiene nada que ver con su homónimo, sin embargo, este insiste y piensa que dicha aparición contempla un indicio significativo en su búsqueda de identidad. En esta instancia los dos entran en un espacio de confrontación entre lo que es realidad y ficción en la novela *Huasipungo*. Ella, según su experiencia investigativa, le explica a Chilibuquina: “Icaza no inventa lo de los indígenas, ni de los malos tratos, ni nada de eso, aunque puede que exagere. Ésa es una parte, es, cómo explicarte, la realidad. Pero el resto es ficción. Los nombres, el pueblo, el cura. Lo que sucede en la novela es ficción que los lectores toman como realidad, es una especie de juego; mientras más te convence, mejor es el juego”.¹⁴ De este modo María Clara intenta refutar la suposición de Andrés frente a la idea de que su tocayo es un personaje real, es decir, intenta persuadirlo de que Icaza por medio

12. Jorge Icaza, *Huasipungo* (Bogotá: Editorial La Montaña Mágica, 1986), 19-20.

13. C. Arcos, *Memorias de Andrés Chilibuquina*, 91-92.

14. *Ibid.*, 113.

de su novela convence a sus lectores de que la historia es real; pero no lo es, pues al ser una propuesta literaria, ya es una intención ficcional; no obstante, Chiliquinga insiste: “No sé. Siento que mi tocayo vivió de verdad su vida y que la verdadera verdad es que el Icaza paró la oreja y puso en el libro algo que escuchó”.¹⁵ Como bien se sabe, Icaza se preocupó por la sociedad de su época, desde muy joven su intención literaria fue suscitar lo que pasaba en su país natal, de tal manera que Andrés no comparte la idea de su compañera pretendiendo validar otro tipo de verdad, que en este caso y según este personaje, a Icaza se le pasó por alto representar el verdadero rol del indio.

Al seguir analizando los bosquejos que Chiliquinga prepara para su disertación final, se puede hallar nuevamente inconformidades de este protagonista frente a la postura narrativa que Icaza establece en su novela, por ejemplo, no está de acuerdo con el exíguo conocimiento que el autor de *Huasipungo* tiene frente a la medicina tradicional, vitalidad que un yachag puede utilizar para diversos tratamientos espirituales y físicos. En este acápite del resumen, se puede observar que Andrés mejora su escritura académica y con argumentos más elocuentes critica la posición del autor al decir que Icaza confunde la brujería con la sanación del sabedor, que en breves términos, curó el pie herido que el propio runa hizo con su hacha al desquitarse de una insignificante rama de árbol. Chiliquinga al trascurrir los días tiene una mayor conexión existencial con su homónimo, de tal manera que este espectro que para él es real, se incorpora en distintas páginas de su vida, sus pensamientos, sueños y apariencias; esto se puede comprobar en un encuentro pasional que tiene con María Clara:

En silencio nos desnudamos e hicimos el amor, si amor se puede llamar al rencor que puse en cada embestida, vengando mi pena, mi rabia, mi dolor y también el de mi tocayo; o a la desesperación que nació en ella y que le llevó a agarrarse de mi trenza como una sogá, una cuerda, la última cuerda que tenía para no hundirse. En esa angustia estuvimos hasta la madrugada en que me levanté y me fui dejándole dormida. Antes de salir en su rostro vi lo que era otra tristeza; en el espejo cerca de la puerta me miré, y ya no vi mi cara, sino la de mi tocayo Andrés Chiliquinga.¹⁶

El protagonista de la novela de Arcos, establece una serie de argumentos que replantean la propuesta de Icaza, problematiza su texto por medio de imaginarios sociales que no se muestran en su narrativa, tal y como son en la realidad de Chiliquinga. Un fatídico acto y quizá la

15. *Ibíd.*, 114.

16. *Ibíd.*, 148.

escena más agreste en *Huasipungo* y que trastoca el corazón de Andrés, es la muerte de Cunshi, que murió por intoxicación estomacal al consumir la carne putrefacta de una res: “—Bien hecho, carajo. Por shuguas. Por pendejos. Por animales. ¿Acaso no sé? Comerse la mortecina que el patrón mandó enterrar. Castigo de taita Dios”.¹⁷ Lo que aquí se justifica por parte de Andrés es que su tocayo cometió dicha barbaridad, porque “a veces hay que comer mortecina para sobrevivir”,¹⁸ y eso no lo entienden los terratenientes, que ellos sí saben cómo mitigar el hambre con buenos alimentos y no pasan las mismas precariedades que sus subalternos.

En gran parte de *Memorias de Andrés Chilinguina* se puede ver como temática central, que existe un desacuerdo por parte de Andrés con respecto a la representación del indio huasipunguero que sostiene Icaza en su novela. Hasta el final de la lectura que hace este nuevo personaje de Arcos, se puede evidenciar que a pesar de que se idealiza una figura de héroe al manifestar una rebelión en contra de los terratenientes de Cuchitambo al reclamar sus huasipungos, aún Icaza no evidencia su posición literaria en lo que según Chilinguina debería ser un indio que resiste las injusticias sociales: “no pude contener las lágrimas al leer cómo mi tocayo era asesinado por los soldados. Cada parte de mi cuerpo se llenó de su dolor y del de los compañeros de Cuchitambo, de todos los míos, de los hombres y mujeres de mi pueblo, es decir, de los kichwas, también del Alfonso Cánepa y los asesinados en Perú. En las páginas finales escritas por ese mishu del Icaza estaba toda nuestra historia, sólo ahí, al último, reconocía nuestro valor, nuestra resistencia hasta la muerte. ¡Pero ni tanto!”¹⁹

En esta perspectiva, se puede afirmar que la novela de Arcos posee un enfoque que revalida la incomprensión del mundo de los indígenas que fueron explotados, indignados y violentados en el enfoque telúrico que Icaza establece con *Huasipungo*. Dentro de la diégesis arcosiana, Andrés Chilinguina ve a sus ancestros como una civilización pisoteada, de tal manera que quiere reconstruir el verdadero imaginario de su cultura por medio de una lectura crítica a la novela en cuestión. De este modo, la propuesta literaria de Arcos es sugestiva, porque recrea un personaje en otro espacio, en otro tiempo donde se vindica una cosmovisión diferente del mundo indígena, un mundo lleno de nuevas experiencias de vida, la vida académica desde su orbe citadina. Así, por medio de un epitexto extratextual, Arcos (2014) expresa que “la literatura debe aprender

17. J. Icaza, *Huasipungo*, 120.

18. C. Arcos, *Memorias de Andrés Chilinguina*, 170.

19. *Ibid.*, 182.

a mirar el pasado y despedirlo”, a eso se refiere cuando colige que hay que cerrar la página, dejar atrás ese mal pasado para contemplar posibles venturanzas: “¿Sabes qué tocayo? Si no sabes, inventa algo que te haga dueño del pasado, del presente y del futuro, cuando se haga creencia ya no importará si es verdad o no. Así como los antropólogos se pasan hablando de nuestra identidad, después hablarán de nuestros nuevos mitos”.²⁰ Esas nuevas experiencias son las memorias que escribió Andrés Chiliquinga.

En el penúltimo capítulo de *Memorias de Andrés Chiliquinga*, hay un aspecto clave que genera un gran campo semántico, es la actitud que muestra Andrés cuando va a realizar su presentación final ante el grupo, pues insólitamente decide no enfatizar en la novela *Huasipungo*, ni leer la versión final del resumen que con tanto ahínco realizó, más bien comparte su experiencia académica oralmente, esto permite entender de alguna manera, que este personaje se resiste ante el mundo letrado, que en sus propios términos considera que los libros son la ayahuasca de los blancos, es decir su propio conocimiento, pero en el caso de Chiliquinga su sabiduría cobra vida desde la palabra oral: “casi no dije nada del Icaza ni de su novela, ni me guíé por lo que me había dicho la María Clara. Ignoré los resúmenes que había escrito y que tenía frente a mí. No solamente hablé yo, sino también mi tocayo y pariente a dúo. Juntamos nuestras voces y hablamos como uno solo, y por eso dije todo lo que dije y se resumió mi vida y la de él, la de todos los otavalos y los que hablamos runashimi”.²¹ Esto indica que la lectura que hizo Andrés, le sirvió también para revalorar su propia cultura, su propio dialecto, elementos que están totalmente ligados a su vida, a pesar de su aculturación europea y norteamericana. El acuerdo que convalidan Chiliquinga y su homónimo de *Huasipungo*, es una prueba de fiel afecto a su raza, los dos lo discuten en sueño pero lo legitiman en la realidad expuesta en la novela de Arcos.

Por otra parte, hay un último paratexto que no puede pasar por alto en este recorrido narrativo, pues es un indicio clave para comprender mucho mejor la novela de Arcos. Se trata de un posfacio no autoral firmado por Andrés Chiliquinga, su rúbrica ratifica que este personaje escribió sus memorias de una manera autobiográfica pero dentro de la diégesis, así Arcos participa indirectamente del pacto autobiográfico (autor extradiagético). De esta manera el epílogo se valida cuando se observa en los resúmenes que elabora Andrés, que la tipografía cambia a una fuente en forma de manuscrito; además, al final de la novela se puede ver cómo el protagonista de *Huasipungo*, le sugiere: “—Eres joven y yo viejo, bien

20. *Ibíd.*, 199.

21. C. Arcos, *Memorias de Andrés Chiliquinga*, 203.

viejo. Escribe lo que viviste, a eso se le llama memorias, y no importa que digan que eso solo escriben los viejos. Serán las memorias tuyas y mías, las memorias de Andrés Chilinguina. Hasta el mishu Icaza le va a dar gusto leerlas”;²² esto sumado al postscriptum de la novela, aclara cuáles fueron los autores y sus respectivas obras que sus compañeros expusieron en el seminario de literaturas andinas, lo cual permite comprender que Andrés ya no actúa en un nivel narrativo intradiegético como lo hizo hasta el final de la novela, ya que en el posfacio, su nivel cambia a ser extradiegético, porque está corroborando los hechos que vivió desde afuera de la diégesis.

En suma, Arcos con su novela ruptura el estilo decimonónico de la tradición narrativa ecuatoriana, y forja creativamente la novelística en plenos albores de siglo XXI; dicha veta literaria se complementa con el siguiente epitexto público ulterior, en el cual, Leonardo Valencia en un artículo de *El Universo* (2013), señala: “Con esta novela lúcida, precisa y amena, Carlos Arcos Cabrera rebate los tópicos del indigenismo y abre una nueva voz en la representación actual de la cultura indígena ecuatoriana. Se la reduciría si se la lee solo en un plano temático”.²³

Bibliografía

- Arcos, Carlos. *Memorias de Andrés Chilinguina*. 2^a. ed. Quito: Alfaguara, 2015.
- . “Memorias de Andrés Chilinguina”, entrevistado por Carlos Rabascall. En: CNPLUS Al DIA. Ecuador, 9 de mayo de 2014, [watch?v=uItQ4mvRb04](http://www.cnplus.com.ec/watch?v=uItQ4mvRb04).
- Balseca, Fernando. “La interculturalidad cuestionada”. *Rocinante*, No. 57 (2013): 52-53,
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: EMECÉ Editores, 1974.
- Genette, Gérard. *Umbral*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Bogotá: Editorial La Montaña Mágica, 1986.
- Rojas, Ángel F. *La novela Ecuatoriana*. Quito: Editorial Ariel, 1948.
- Leonardo Valencia, “Retrato especular de Andrés Chilinguina”. En *El Universo* (23 abril, 2013), <http://unvrso.ec/00055AJ>.

22. *Ibíd.*, 211.

23. Leonardo Valencia, “Retrato especular de Andrés Chilinguina”, en *El Universo* (23 abril, 2013), <http://unvrso.ec/00055AJ>.

RESEÑAS

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
TERRAL,
Alessio Brandolini, trad.
Roma, Edizioni
FillidD´Aquilone,
2015, 134 p.

Dice verdad quien dice sombra
Paul Celan

1.

La poesía suspende el conocimiento de la mirada que solo ve lo que es capaz de reconocer, que solo mira para reafirmar lo que ya sabe, e instaura el amor en la mirada que hace ver mejor, más atentamente, que es capaz de descubrir lo esencial por encima de lo importante, que hace ver de manera nueva, con mirada primera, es decir, original. Porque no es el significado de la palabra lo único que está en juego, es también la palabra como ella misma, como piedra. La palabra como realidad, no solo como

mediadora de realidad. La palabra como memoria de lo que puede pasar, como memoria de revelación, como luz niña. La palabra que canta antes de ponerse a pensar.

La prosa es como un billete: lo importante es su valor de cambio, lo que representa. La poesía es como una moneda de oro: es tan importante su valor de cambio, lo que representa, como su valor de uso, lo que ella es, oro. La prosa es reemplazada por el significado, muere en manos del significado. La poesía se enriquece en la palabra.

El significado es camino, y como camino nos lleva a donde impone conducirnos. Hay que atravesar linderos. Hay que caminar sobre la hierba que todavía canta. La poesía hace inciertos los linderos del significado, corre los cercos de la representación, abre ventanas al muro de la realidad.

La poesía no solo es una profundización de la lengua sino una expansión de ella. Con sus distintas e inesperadas sintaxis logra que algo que no está explícito en el significado estricto de las palabras

nos sea comunicado de manera no racional. Algo que no podría ser dicho en una sintaxis tradicional. Ese extrañamiento ante algo que no sabemos decir pero que sentimos, como si fuese una lengua que no sabemos pero que entendemos, es un espacio que la poesía gana para la lengua. La poesía es, por excelencia, lengua expandida.

Mientras el poeta dice lo que lo une a los demás, padece lo que lo escinde, lo que lo desune y lo hace uno: un uno plural: yo es otros. Pues el yo de la poesía es un yo que sueña, o un yo que imagina, o un yo que canta, o un yo que cuenta, o un yo que está siendo. Al estar escindido, el yo es un yo deseante, en tanto padece la falta: *“Porque algo falta se escribe, porque algo no está ya más se escribe. Porque la ausencia, porque la carencia son derrotas que solo se conquistan viviendo [...] en la poesía está el regreso al sentido, la posibilidad de tornar al espacio nuestro nombrando el lugar de la pérdida.”*¹

Hacer poesía es empezar más allá de todo conocimiento. Se pinta para ver, se escribe para oír. Se pinta para saber qué es la pintura, se hace poesía para saber qué es la poesía.² El narrador escribe sobre lo que sabe, el poeta escribe para saber. La poesía es experiencia límite del lenguaje, y esta exigencia de

máximo rendimiento de la palabra se da al borde de un desgarramiento del lenguaje mismo: “Se acomete poesía por el misterio que encarna lo desconocido, por la belleza de revelar sin comprender”.³

2.

La cosa precede a la palabra. Pero hay un espabilamiento que precede a la cosa. Es el momento menos ostensible y más difícil de nombrar. Es el momento poético que todavía no ha encontrado lugar ni expresión en la palabra. El instante que desea abandonar su no existencia, que quiere encontrar su comienzo.

El equilibrio del silencio empieza a romperse con la repulsa de una tensión inestable que llama, y la palabra camina contra el viento y los trofeos trazando un sendero a través del bosque de miradas, hasta llegar al cruce donde deseo y libertad se encuentran, se abrazan y se hacen uno. El goce del deseo y el goce de la libertad subvierten el camino que la palabra misma ha trazado.

La palabra allí todavía no se ha instalado en la consciencia. Todavía vuela. Todavía no hay hallazgo. Todavía no hay asombro. Con espontaneidad la palabra se lanza al vacío sin tiempo para el arrepentimiento, sin espacio para

1. Felipe García Quintero, *Terral*.

2. Jorge Riechmann.

3. F. García Quintero, *Terral*.

3. *Ibid.*

la esperanza. Un fervor te convoca.
Una risa te rechaza. En su renuncia,
la palabra poética establece su
soberanía.

La mano conduce como
lazarillo del ciego zahorí del
entresueño, donde consciencia e
inconsciente aún no se excluyen
ni pelean. Allí donde voluntad y
azar no se oponen. Allí donde una
cabeza demente puede apoyarse en
unas manos sensatas.

La poesía es el
acontecimiento, no su
relato.

La poesía es la huella súbita
del ahora mismo.

Es el encuentro de una
verdad desconocida que se
opone a una verdad
construida y establecida con
datos del poder.

Figurar es darle visibilidad a
lo desconocido.

Figurar es subvertir lo
aprendido con la acción
caótica del deseo por lo des-
conocido.

La poesía salva un recuerdo
esencial en peligro, y lo
transforma en memoria.

La poesía tiene una función
irrenunciable como ecología
del alma.

El recordar del poeta no
distráido por las confituras y
las alas de la vanidad, es un
ejercicio ético.

La palabra poética piensa,

no para construir sólidas
convicciones, sino para al-
canzar una duda sonriente.
Cuando la poesía afirma, nos
interroga. Cuando duda,
ilumina un camino.

3.

...El silencio,
hablar del silencio
antes de penetrar en él,
cada instante estoy en él,
cada instante salgo de él,
ved que de él hablo,
salgo de él para hablar,
hablando estoy en él,
si es que soy yo el que habla,
y no soy yo,
procedo como si fuera yo...

Samuel Beckett

En una amplia variedad de
visiones, experiencias, propuestas
y vivencias, la poesía colombiana
ha buceado en las posibilidades de
la palabra, su sintaxis, su canto, su
desencanto, su memoria, su olvido,
su conversación, su grito, su paisaje,
su ser, el instante, la eternidad, el
azar, la construcción, la existencia,
la muerte, pero, a mi parecer, es
en la obra de García Quintero la
primera vez que entre nosotros
el silencio es motivación, tema y
materia del poema.

*Vuelvo los ojos a la escritura
[...] y veo cómo empiezan a caer del*

silencio las palabras

*Escucho las nubes dispersar
mis pensamientos sobre la piedra.
Formas del silencio escrito por un cie-
lo roto de preguntas*

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga como se crea el vacío en física. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio.

*¿Cavar el aire es la escritura
en la carne del silencio?*

Ha sido necesario callar para oír las voces del silencio.

*Para escribir calla. Para
callar
escribe. El poema que no
empieza y en uno acaba.*

El silencio no existía antes de que el hombre llegara. El silencio no estaba dado de antemano, no existía antes de que llegara el autor. El silencio es creado. Ha sido necesaria una desocupación de todo sonido, una deconstrucción de todo ruido. No es solamente un vacío en los oídos, es una presencia callada en el espacio, en las cosas... en la mirada.

Si se quiere el silencio ¿por qué no se deja de escribir?

En Arte el silencio no se adopta por una soberana decisión de la voluntad, ni por un ejercicio libre de la pereza. En Arte el silencio hay que merecerlo. Y pocos alcanzan a merecerlo.

*evito las palabras. A cada
paso evito las palabras.*

*Con cada paso. Cuando escribo
no quiero usarlas; no quiero tocarlas
cuando hablo.*

Escribo para dejar de escribir:

“Hay que continuar, voy a continuar, hay que decir las palabras mientras las haya”, dice el Malone de Beckett. “Restablecer el silencio, este es el papel de los objetos”, dice Molloy.

4.

Felipe García Quintero es poseedor de una de las más originales e interesantes voces de la actual poesía colombiana. Su obra poética ha crecido de manera solitaria, tranquila e independiente; sin propaganda, ni inventados malditismos ni reflectores: a la sombra del árbol del asombro. Alejada del mercado editorial y del mundo cultural institucional y de los medios de comunicación de masas. El suyo es un sendero nuevo que deja sobre la hierba fresca una sutil y visible impronta, con la lentitud de la paciencia y el paso cuidadoso del funámbulo.

Su obra tiene la consistencia del silencio en el centro de la piedra. Su afinación es exacta y su voz no se manifiesta en tono mayor, normal y espontáneo en la naturaleza, sino en el de una culta tonalidad menor no exenta de disonancias, y de un ritmo con síncopas y silencios fecundado por su contención y su exactitud, que perturban al espectador temperando su atención y poniéndolo alerta, y en las que a veces el propio poeta cree extraviarse: La errancia es la voluntad de pasear por el error, de vagar por el error sin el senderismo moral ni el paisajismo conductista que segrega unos caminos de otros, unos árboles de otros. La errancia es una salida de sí sin miedo a perderse, porque el afuera desconocido no sabemos si nos espera. El poeta despliega los pliegues, no para hacer manifiesto lo latente, sino para proteger la sombra del envés de lo desplegado.

Se ha hablado de su capacidad compositiva, de su decisión constructiva. La construcción no es enemiga del espacio: lo conforma. La construcción no es enemiga del vacío, le da un lugar. Es la construcción misma la que transforma el espacio infinito, invivible, en un espacio habitable. Habitable para el sueño o para la meditación, para la soledad o para el encuentro, para el diálogo o para el silencio.

El mundo no tiene partitura. Su relato y su canción son caóticos.

La historia oficial siempre trata de imponer una melodía y un ritmo que autentica diciendo que es una partitura que ha transcrito fielmente del mundo mismo, de su realidad. No hay lenguaje humano “natural”. Todo lenguaje humano es cultural, compuesto y construido. La palabra es materia humana, pero no cualquier materia. No solo es vehículo: es puerto, pero puerto que viaja.

Al despojarse de la narración, gana importancia la composición. Al renunciar a la representación perspectivista del espacio, adquiere relevancia el vacío, al suprimir la descripción del paisaje y de los rasgos del personaje, alcanza fuerza la atmósfera. Al eludir el relato de la experiencia, la palabra es la aventura.

Las palabras son vendas que cubren una herida, para sanarla o para ocultarla. La soledad cava en lo cavado, no por otros, sino por la propia soledad. Y la música natural de la soledad es el silencio. En el silencio el frío se hace más cortante. El vacío se vuelve más opaco. El presente más presente, la soledad más densa.

Aquí,
 un temblor
 una pregunta que no se
 manifiesta
 un vacío que cava en el aire
 del estío
 una opacidad que no se

aclara ni oscurece
 un temblor callado debajo
 de la lengua
 un decir sin voz
 una sombra que no toca el
 suelo, que no dibuja el muro
 una palabra sin espejo ni
 ventana
 un rincón redondo donde
 resba la la sombra

Debajo de la tierra seca, la
 hierba de la palabra es un augurio
 antiguo.

“Hay cosas que sólo se ven
 con los ojos cerrados. Otras no se
 sienten sino por ser aire.

Así el cuerpo y el silencio
 que nombra el polvo, la ceniza del
 viento, su índice.”

Como dice el mismo poeta
 “*Terral* constituye una vuelta al
 suelo natal, el viaje de regreso a
 los orígenes, el revés mismo de
 la penumbra. En todo ello, la
 naturaleza y el universo familiar de
 lo espiritual toman luz y nombre
 bajo la voluntad musical que integra
 la existencia como melodía”.

Samuel Vásquez
Taller de Artes, Medellín

MANUEL PEÑA DÍAZ,
Escribir y prohibir.
Inquisición y censura
en los siglos de oro,
Madrid, Ediciones
Cátedra, 2015, 250 p.

En el libro *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, obra del profesor Manuel Peña Díaz, que ha publicado la editorial madrileña Cátedra, se recoge que el historiador Henry Kamen sostuvo en 1998 que la vigilancia de la Inquisición española sobre la literatura fue de “poca importancia”, puesto que el discurso censorio no fue unívoco ni hubo sintonía entre praxis y teoría. El sistema censorio era más ostentoso que efectivo. La censura inquisitorial fue un instrumento para la defensa de la ortodoxia católica y de la Corona española y actuaba, sobre todo, en función de las delaciones recibidas. *El Índice expurgatorio de libros prohibidos* de 1559 señalaba 699 libros prohibidos, entre los cuales estaban obras de Erasmo, libros de nigromancia, el *Lazarillo de Tormes* y piezas de Torres Naharro, Gil Vicente y Juan del Encina. Caso especial es el de Terencio, censurado por sus obscenidades, pero valorado y apreciado por los jesuitas por su buen latín. En este caso, como en otros, se optó por suprimir las partes a expurgar sin destruir el volumen.

La práctica censoria, legitimada

por la Iglesia, condicionó, aunque no determinó según Peña Díaz, el mundo del libro y de la lectura en el territorio hispánico. Los principales cometidos del Santo Oficio eran el control y la vigilancia. Si el primer problema era el peligro de leer, ni siquiera libros de versos y amoríos, el segundo era el comercio de volúmenes prohibidos. A ello se le añadía la deficiente formación de los calificadores inquisitoriales y el fallido intento de poner en práctica una censura previa. Con unos criterios censorios cambiantes y una aplicación poco precisa y nada exhaustiva del expurgo, se entiende la afirmación anterior de Kamen.

Ante la imposibilidad de expurgar todas las ediciones de los libros prohibidos, se permitió que personas ajenas al Santo Oficio pudieran llevarlo a cabo, pero su trabajo debía ser corroborado por los ministros inquisitoriales. Medida que no funcionó, aunque el caute lege o lectura con cautela fue un paso más hacia la interiorización del tribunal inquisitorial entre los lectores, ya que donde no llegaba el expurgo comenzaba la lectura prudente y reservada. La inquisición contó como colaboradores con profesores universitarios, bibliotecarios y traductores, que manipulaban los textos para evitar las frases peligrosas y traicionaban así al original, alterando sentidos y contenidos, pero impidiendo condenas políticas en su contra.

Como afirma el autor, “lo que se debía someter a juicio no era solo lo que los censores creían que decía el texto, sino lo que estos censores suponían que iban a interpretar los lectores”.

Peña Díaz analiza el uso de papeles escritos como talismanes, detalla las prácticas de leer en común y dedica el capítulo 4 a santa Teresa de Jesús, quien “buscaba una experiencia mística directa con Dios que sustituía al libro impreso” o en su defecto “alcanzar la legitimación divina de sus escritos” condicionados por las lecturas censoras; Peña Díaz estudia sus problemas con el Santo Oficio, la denuncia de la princesa de Éboli, los expurgos registrados y el éxito italiano. Capítulo aparte también merece el *donoso y grande escrutinio* del Quijote cervantino. Desde 1640, la Inquisición comenzó una persecución sistemática de la documentación catalana, que justificaba su separación de la monarquía de los Austrias, aunque tampoco fue un proceso efectivo. Esto no impidió condenar libros de Gaspar Sala y Francesc Martí Viladamor, entre otros. En definitiva, estamos ante un libro muy documentado hasta el punto de que abruma, con citas adaptadas a la ortografía actual y con claridad expositiva. Recomendable.

Carlos Ferrer
Academia de las Artes Escénicas de
España

**JOSÉ HENRIQUE,
El Hotel,
 Buenos Aires, Final
 Abierto, 2015, 133 p.**

La escritura literaria puede ser comprendida, entre otras variables, como una posibilidad de autoanálisis. Orhan Pamuk define al escritor como alguien que pasa años intentando descubrir un segundo ser dentro de sí y el mundo que le hace ser quien es. Para Pamuk, escribir “es transformar en palabras esa mirada hacia dentro, estudiar el mundo para lo cual la persona se transporta cuando se recoge en sí misma”.¹ La condición del narrador-escritor de la novela *El Hotel* puede ser analizada por ese prisma.

Publicada en 2015 por la Editorial independiente argentina Final Abierto, *El Hotel*, tercera novela del escritor, editor y crítico argentino José Henríque sorprende y envuelve al lector desde las primeras páginas, cuando se nos presenta a un narrador en primera persona, punto de vista que se mantiene en todo el libro. Un hombre no nombrado, desnudo y encerrado en un cuarto sin ventanas, se siente desazonado y sin salida, sin entender lo que le ocurre: “Es muy difícil salir de un lugar así” (11). Como en un cambio de

escena, marcado por la alternancia tipográfica, el lector se encuentra con una secuencia que se asemeja a la anterior, pero en un tiempo distinto y así continúa la narración.

El escenario de la historia es un hotel, configuración topográfica de un malestar general que toma a todos. Se puede leer el hotel como el propio mundo, dado que esta sociedad caótica es una locura. Lleno de cuartos, pasillos y escaleras por los cuales circulan múltiples personajes, en cuyos espacios, las relaciones humanas son marcadas por conflictos, por la diferencia y la distancia, aunque se pretenda que haya intersección de afectos. La trama se concentra en las relaciones familiares de Julia, Ariel y la Deo a lo largo de la narración. El narrador, personaje de la historia, testigo de la vida y de los relatos de los otros, toma su condición de extranjero en ese clan familiar, pero al mismo tiempo es su propia historia la que va construyendo, tipeando en su Remington de carro largo, pues necesita escribir para no sucumbir.

El narrador-escritor de la novela está puesto entre dos tiempos, un presente en que “todos se fueron” y un pasado rememorado por la escritura: “Cuando me haya cansado de contarle todo esto a la pared del cuarto, me sentaré y seguiré escribiendo, solo, sentado frente a la pesada Remington de

1. Orhan Pamuk, *A maleta de meu pai* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 13. Traducción de la autora)

carro largo. ¿El olor a tinta fresca, me embriagará lo suficiente como para poder encarar este maldito Hotel, en el pasado, en mi pasado?” (60). De forma metalingüística, el autor de la novela pone como narrador de su obra a un personaje que es también un escritor, alguien que necesita, como en la lección de Pamuk, transformar en palabras las miradas hacia dentro, por más que le duelan. En la narrativa, hay repeticiones, diálogos que vuelven una y otra vez, como un rumiar constante. Tal vez esa imagen de lo rumeado sea una clave interesante para la lectura de la obra, si pensamos en el narrador y su proceso de construir la historia con sus idas y vueltas en el tiempo, para contarla. En un presente de sufrimiento y percepción de la soledad (o de consciencia de la locura, sea suya o de los demás personajes), escribe sobre años lejanos, en ese mismo hotel en que todo transcurre. Esa perspectiva confiere a la novela un carácter de *mise en abyme*, hay una duplicación especular, la narrativa del presente refleja la del pasado en un entrecruzamiento.

Otro aspecto a destacar en El Hotel son los diálogos establecidos con otras artes, desde un diálogo explícito con el cine (en el libro aparecen fotogramas de películas), introducido como la posibilidad de un estar afuera del hotel (más allá que el cine funcione en uno de los cuartos). En las charlas sobre las

películas se construye la interacción del narrador/personaje con Ariel, e interconectan al lector con las películas que ellos miran. El lector se topa con películas como *Aguirre, la ira de Dios*, justo cuando se acerca la introducción de la Deo en la historia, o *Zelig*, el “camaleón humano”, de Allen. Esta capacidad de relación indirecta con lo real nos hace reflexionar sobre aspectos de la novela y sus personajes. La conversación ocurre no solo con el cine, la música también es un elemento importante, hay referencias musicales que casi se pueden escuchar. Pero la narrativa visual se hace más fuerte, como tomas de escenas que incitan al lector a sumergirse en la trama, cada cuadro, cobra la capacidad de ir y volver en las memorias del narrador, en un proceso de narrativa psicológica muy compleja.

La capacidad de la literatura de dialogar con la literatura es una marca presente, claro. Hay referencias directas, con la introducción de citas de libros, así como en el caso de las películas, no sin motivo. Las citas, más allá de homenajes a escritores, funcionan dialogando con la condición de los personajes, por ejemplo.

El ritmo de la novela remite a un aspecto bien presente en algunas narrativas contemporáneas, ese borrarse de las fronteras, un entrecruzamiento de referencias varias. La propia elección de la(s)

tipografía(s) contribuye a eso. Esta alternancia en las fuentes diferencia momentos, sensaciones y tiempos de la narrativa. Se crean además, diversos diálogos constituidos por espacios en blanco y signos de puntuación, así se rellena de sentido lo no dicho y deja a cargo del lector la reposición de las entrelíneas. En este ritmo diversificado, aparece en presencia la fragmentación. Aunque hay un hilo conductor en la narración, la relación entre los personajes en ese hotel y la manera como lo hacen (o no), con lo que pasa fuera de ese espacio (el miedo de que alguien entre, es algo revelador del deseo de mantenerse allí, pero al mismo tiempo, no hay una negación del fuera), la trama se construye con diversos fragmentos de memoria que van y vienen a lo largo de la narración.

Esa fragmentación está presente en el proceso de las narrativas contemporáneas, pero en esta novela se lleva hasta las últimas consecuencias y el lector se ve enredado en una trama en que la Deo impera como gran metáfora de la locura, que al principio solo se muestra tímidamente, pero se hace fuerte y se muestra totalmente en los capítulos finales, por fin, plena, convirtiéndonos a todos en locos. También, ¿cómo no enloquecer en medio del mundo en el que vivimos? Estamos todos locos, pareciera afirmar el texto: “La loca instalada en el medio de locos

[...]. La loca se enfurece con los espectadores locos que no prestan atención a su historia y vociferan su propia locura como respuesta, generando una sinfonía infernal de verdades sufridas pronunciadas fuera de tono, lugar y momento” (127). Todo este manejo de la narrativa, dado también el temario, en algunos momentos remite a una experiencia de lectura que se asemeja a una especie de diván de la terapia freudiana, llevando al lector a una reflexión sobre su propia existencia.

A lo largo de la novela se pone al lector como espectador. Incluso el libro termina con un dibujo de una claqueta, la narrativa como una gran película. *El Hotel* es una novela densa e intensa que incomoda y nos hace pensar en nuestro estar en el mundo. La lectura vale la pena. Pero no espere el lector una experiencia liviana.

Karina Lima Sales
*Universidade do Estado da Bahia,
 UNEB, campus X,
 Teixeira de Freitas-BA*

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* (Adriana Hidalgo editora, 2016. 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 acaloración 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 inmundicia 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 silenciero* 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 impacencias y dolores de los atormentados escritores.

Galo Galarza Dávila

ANDRÉS CADENA,
Altanoche,
Quito, Colección Luna de
bolsillo, Campaña
Nacional
Eugenio Espejo por el
Libro y la Lectura, 2016,
158 p.

Sin duda, el texto principal de este libro es una suerte de novela corta, cuyo título abarca los demás: “Un muerto”, “Un tipo de inercia”, “La importancia de la música”. Pero es “Altanoche” donde el lector puede descubrir y deleitarse, y también sorprenderse o tomar conciencia del sabio manejo con que el autor conduce la trama, desplegando con precisión y hondura las diversas instancias a través de las cuales el personaje narrador va revelándonos una realidad monstruosa que, sin embargo, solo al final la descubrimos encubierta en el orden banal, aparentemente inconsistente y propio del devenir cotidiano de un núcleo familiar que pudiera ser semejante al de cualquiera de nosotros.

Los personajes se desplazan en el escenario propio de una clase media inmersa en sus superficialidades, en sus mezquinas apetencias, en sus encuentros y desencuentros, es decir, en el

marasmo de una realidad anodina dentro de la cual, de algún modo y poco a poco irán reconociéndose y también corroyéndose, unos a otros. Pero, por debajo de esa realidad, va tejiéndose el horror, un horror que, al quedar en evidencia, los destruye y dispersa, aunque, a la vez, pareciera el espejo monstruoso de lo que aparentemente solo era banalidad, acostumbramiento, inercia. No en vano ese horror ha venido sucediendo invisible en la dimensión subterránea de la casa en que se suscitan los encuentros rutinarios de los personajes, lo que transforma a la estructura física del escenario en metáfora y representación del drama psicológico, anímico de los protagonistas.

Andrés Cadena juega eficazmente con el tiempo. La narración empieza en su final, lo que subraya su estructura circular. Más, en el ínterin, la trama avanza y retrocede, según las exigencias de la historia. Se juega con el tiempo, en tanto va gestándose otra historia paralela o implícita: la elaboración de la novela que escribe el personaje, una novela con un tema que extrañamente, va a coincidir con la verdad real y que determina su destino final.

En todo caso, se trata de un relato y de una escritura enhebrados con gran solvencia estética, en los que el lector es conducido por un autor que conoce los secretos

del oficio, un relato, me atrevería a señalarlo, que está llamado a situarse entre los más interesantes de la nueva narrativa ecuatoriana de este primer cuarto del siglo XXI.

*Francisco Proaño Arandi.
Academia Ecuatoriana de la Lengua*

**LUIS CARLOS MUSSÓ,
La orilla memoriosa,
Cuenca, Casa de la
Cultura Ecuatoriana,
Núcleo del Azuay, 2016,
214 p.**

Dialogar sobre el oficio de la poesía en un entorno como el ecuatoriano, marcado por tradiciones, mestizaje, etnicidad y paralelismos modernos, podría resultar interminable e infinito. La notable labor del escritor Luis Carlos Mussó, en esta ocasión, comprime parte de esta enunciación, en una de sus últimas publicaciones, titulada *La orilla memoriosa*; libro que reúne conversaciones con 42 escritores significativos para la lírica ecuatoriana en el siglo XX. Con el fin de proyectar una visión holística y heterogénea, Mussó ha tomado poetas nacidos entre 1925 y 1971, provenientes de Quito, Guayaquil, Loja, Riobamba, Esmeraldas, Chambo, Latacunga, Cuenca, Ambato, Baños de Agua Santa, Azogues. Entre los cuales constan: Rafael Díaz Ycaza, Jorgenrique Adoum, Jacinto Cordero Espinosa, Efraín Jara Idrovo, Paco Tobar García, Carlos Eduardo Jaramillo, Eduardo Villacís Meythaler, Fernando Cazón Vera, Euler Granda, Ulises Estrella, Antonio Preciado, Ana María Iza, Carlos Rojas

González, Bruno Sáenz Andrade, Humberto Vinuesa, Julio Pazos Barrera, Alexis Naranjo, Fernando Nieto Cadena, Iván Oñate, Sonia Manzano, Iván Carvajal, Hernán Zúñiga, Sara Vanegas Coveña, Catalina Sojos, Ramiro Oviedo, Eduardo Morán, Maritza Cino Alvear, Pablo Yépez Maldonado, Roy Sigüenza, Fabián Guerrero Obando, Vicente Robalino, Mario Campaña Avilés, Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Edwin Madrid, Galo Alfredo torres, Margarita Laso, María Aveiga, César Molina, Cristóbal Zapata, Marcelo Báez Meza, Pedro Gil, y los críticos: Hernán Rodríguez Castelo, Cecilia Ansaldo Briones, Cristina Burneo Salazar.

Por obviar razones que expone el autor de este libro, hay voces que no aparecen. Sin embargo, en términos generales, las voces que constan son el testimonio vigente de una época marcada por acontecimientos sociales, políticos y culturales, que forman parte de la historia y la memoria latinoamericana y, por supuesto la ecuatoriana. Esta conciencia hemisférica que proponen los autores radica en la conciencia poética, así, Mussó, interpela con eficacia cada conversación y logra profundizar y transitar por el cosmopolitismo, la filosofía, el culturalismo, la historia, la feminidad, la política, el periodismo, el nacionalismo,

la identidad, la intimidad, la educación, la marginalidad, la interculturalidad, la crítica literaria, el exilio. Sobre todo, indaga en aquellos aspectos humanos que contribuyen a la construcción de una memoria colectiva; vital en una sociedad que se debate todavía en prejuicios y miradas que sucumben a la tentación del entretenimiento y la violencia.

En el recorrido del texto se puede notar que hábil y pacientemente, sin importar el tiempo de espera o gracias a la coincidencia, Mussó estratégicamente hilvana preguntas que permitan potenciar las cualidades vivenciales, intelectuales, metafísicas y espirituales de sus entrevistados. Por ello, uno de los aciertos de este trabajo (considerando que no solo parte de un ejercicio periodístico sino que tiene el éthos poético del autor), es dilucidar el lugar de enunciación de un escritor, ante todo un pensador de su tiempo, lo cual requiere un conocimiento previo de sus obras, y también el seguimiento de sus criterios extra literarios.

Así, por ejemplo, en los diálogos que sostiene resaltamos el de Jorgenrique Adoum en cuanto a la actitud política de la literatura frente a los marcos sociales, donde se patentan los valores y posiciones que tomamos frente a la vida; la confesión de Efraín Jara Idrobo sobre su inclinación

por la musicalidad, en el doloroso *Sollozo por Pedro Jara*; el regreso a la familiaridad de la inocencia que invoca Carlos Eduardo Jaramillo; la quitología de los noventa en Ulises Estrella; los ritmos espirituales de los negro en Antonio Preciado; la música en Bruno Sáenz; la etapa con los Sicoso que recuerda Fernando Nieto Cadena; el austro que marcó a Catalina Sojos; el paisaje del natal Portovelo de Roy Sigüenza; *Los Cuadernos de Godric* de Mario Campaña; el ejercicio de la poesía y presentación musical en Margarita Laso; el recurso de lo corporal en Cristóbal Zapata; los paraísos clínicos como resonancias poéticas en Pedro Gil. O ya sea el oficio de la crítica a partir del vasto conocimiento lírico, universitario y cultural de Hernán Rodríguez Castelo, Cecilia Ansaldo o Cristina Burneo, entre otros.

En este libro, Luis Carlos Mussó ha priorizado la presencia de cada autor, al momento de asistir a los lugares donde se gestan los diálogos. Conviene agregar que ha recogido el testimonio poético como una invitación a la reflexión, es decir, una lúcida recuperación del pasado. A nuestro entender, otorgar el testimonio de un tiempo es un ejercicio obligatorio, que involucra nuestras desavenencias, olvidos, escaramuzas, concilios, y el delito de la memoria estaría en desconocer y darle las espaldas al pensamiento crítico y propositivo

que los escritores han acumulado en sus respectivas trayectorias. De hecho, considero que este tipo de trabajos deberían utilizarse como parte de nuestro sistema educativo, no solo porque tributa la vida de quienes cosechan la palabra como espacio de reivindicación, sino también porque realiza un acercamiento honesto a nuestras realidades culturales.

*Freddy Ayala Plazarte,
Universidad Central del Ecuador*

REFERENCIAS

de publicaciones

Fabián Guerrero Obando,
El radiante guiño del insomne,
Quito, Eskeletra, 2014, 119 p.

Fabián Guerrero Obando –apunta el crítico Raúl Serrano Sánchez– consigue con este texto, porque es uno en todas sus partes, llegar hasta el “hueso húmero” de su escritura, por tanto de todo lo que concierne al acto y a la guerra de vivir, pero también de ese agonizar continuo, ciudadano que implica el sostener una existencia en la que todo es una suma de esperas. La voz poética es la de un cronista de la nocturnidad, pues la materia de la que se alimenta, en la que se regodea el poeta, es la noche; ese territorio siempre cenagoso en el que los escribas de todos los tiempos (desde Virgilio, pasando por los románticos y los surrealistas) han sabido sostener duelos en los que en muchos casos, la noche terminó por desintegrarlos sin darles tiempo a la legítima defensa. En este caso, y así lo podrá confirmar el lector, lo que hace Guerrero es desarrollar un proceso de inversión: es el poeta, desde su condición de un sujeto que se asume como relator insomne, pero a la vez como un desertor, que hace de la noche, sus fantasmas, ángeles y demonios, una *desintegración* secuencial en la que no hay tregua para nada ni por nadie, ni siquiera por el amor, la soledad o los cuerpos que formaron parte de la arena candente de la memoria de ese cronista, que va penetrando los diversos pliegues, tesituras, músicas sordas o tramposamente eufónicas de la nocturnidad para terminar gestando un guiño del que, como diría nuestro alucinado Pablo Palacio, cada quien le encontrará carne de su carne.

**María Helena Barrera-Agarwal,
Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos,
Quito, Sur Editores/Academia Nacional
de Historia del Ecuador, 2015, 143 p.**

¿Qué conocemos realmente de Dolores Veintimilla, la poeta ecuatoriana más importante del siglo XIX? El presente libro intenta responder a esa pregunta, con base a una investigación efectuada directamente en las fuentes documentales que sobre su vida y su obra se han conservado –los originales de uno de los procesos judiciales seguidos luego de su suicidio y las publicaciones sobre ella efectuadas en las décadas subsecuentes al mismo.

El resultado es un ensayo en el que se establecen las circunstancias exactas de la muerte de Dolores y se determina, en detalle, la saga de la conservación de su memoria y de su acervo. Una saga de la que se rescatan textos originales, para mejor determinar las modificaciones y adulteraciones que sus poemas y ensayos han sufrido, además de la serie de fabulaciones creadas sobre su vida y sobre su muerte. Todo ello, nos revela una imagen más certera de una autora cuyo excepcional legado debe continuar explorándose.

**Leonardo Valencia,
El libro flotante,
Bogotá, Penguin Random House, 2015, 316 p.**

¿Qué pasaría si un día las aguas turbulentas inundaran por complete una ciudad y solo quedara un grupo de supervivientes en las zonas más altas? Este es el escenario que rodea la historia de *El libro flotante*, editado por primera vez en 2006. En ella se teje un laberinto de intrigas y el deseo de un hombre por descubrir el rostro de quien se esconde tras las páginas de un libro enigmático. Pero no se trata de un ejemplar cualquiera. En él reside el espíritu de muchos habitantes de esa ciudad destruida. “Nadie lanza un libro al agua”, o al menos eso cree el protagonista de esta historia, un hombre obsesionado con un pasado enmarcado en las páginas de un libro. Este libro.

**Sonia Manzano,
Trata de viejas,
Quito, Eskeletra, 2015, 123 p.**

Sonia Manzano vuelve a sorprendernos –comenta el escritor Eliécer Cárdenas– y por supuesto a deleitarnos con su nuevo libro, el cuentario *Trata de viejas*, en cuyos textos su oficio se visibiliza en historias narradas con un poco de ironía y otro tanto de ternura hacia personajes femeninos inmersos en tramas alucinantes, tragicómicas, misteriosas o comunes, pero siempre iluminadas por la estructura exacta de unos cuentos que no tienen otros límites que su propia trama.

Cenizas paternas trasladadas desde Sicilia a Guayaquil, una anciana prostituta y su proxeneta; Miss Península de Santa Elena en clave de humor e ironía; engaño a un marido coreano entre chismografías son, entre otras, las historias que Sonia Manzano ofrece en este nuevo libro que ratifica su condición de narradora, una de las novelistas y autoras de relatos cortos ecuatoriana que más bucea en el alma de sus personajes, creándolos y contemplándolos con la sabia equidistancia que va de su autora a sus creaturas.

Trata de viejas, sin duda constituye –concluye Cárdenas– uno de los libros de cuentos más impactantes escrito por una autora ecuatoriana en los últimos años.

**Cristian Avecillas,
Los tiempos de la humanidad,
Quito, El Conejo, 2015, 95 p.**

En *Los tiempos de la humanidad* –anota Dira Martínez Mendoza– tanto la época actual y caótica en la que presenciamos la muerte del planeta y de lo colectivo, como la época de los orígenes, son escenarios de reflexión-resurrección para construir un nuevo mundo: es un viaje fascinante, atemporal y sagrado para creyentes, para gente de ciencia y gente de fe.

Cristian Avecillas nos ofrece un universo/multiverso donde el ser humano se asume aire, agua, tierra, fuego, árbol, estrella, para utilizar la fuerza de las palabras, porque sabe que una mujer y un hombre mirando el horizonte son su propio paraíso; para eso, Cristian osadamente nos propone “hacer raza con los vientos”.

**Iván Carrasco Montesinos,
La barraca cultural y otras historias,
Cuenca, Colección Último Round, v. 12, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2015, 75 p.**

Desde hace varias décadas, el nombre –sostiene el escritor Carlos Vásconez– Iván Carrasco Montesinos (1951) ha querido decir “narrador cuencano” injertado en una cultura foránea, la española. Su narrativa se caracteriza por ser directo, por apuntar al blanco y, no sin sorna, pero tampoco carente de lucidez, nos trae la Comedia Humana de regreso a estos tiempos en que es tan necesario evaluarla con la visión posmoderna: más allá de la trama, lo que hoy nos priva es la forma de inmergir en la psiquis del hombre, tan condicionado por el vértigo de las autopistas finisemanales y de las bajas pasiones que generan las rutinas y el afán por quebrantarlas.

Como todo hombre –anota Vásconez– que colecciona recuerdos, Iván Carrasco lo hace de a tres. Tres son los cuentos que comprenden el cuerpo de este libro. Tres las visiones que plantea, muy a su manera, con esa visión repartida entre su “vida hispana” y los recuerdos ecuatorianos. Carrasco Montesinos, echando mano de su oficio, dilatadamente demostrado ya, de escritor, parece decirnos que el cuento no es únicamente un premeditado objeto verbal, provisto de un principio, un medio un fin, como aristotélicamente anhelaba Edgar Allan Poe, sino también lo que Zola apodaba ambiciosamente *Une tranche de vie*, una tajada de vida. Cuando, como he dicho, el oficio se impone, el creador elude con soltura esos dos extremos y crea –permítaseme– algo similar a un nuevo destino.

**Raúl Arias,
Pedal de viento,
Bogotá, Embajada del Ecuador en Colombia,
2015, 24 p.**

Esta plaquette reúne 16 textos de Raúl Arias (Quito, 1943), quien en la década del 60 del siglo XX formó parte del grupo cultural y político Tzántzicos, de cuya revista, Pucuna, fue miembro del consejo editorial. Estos textos los leyó Arias el 20 de agosto de 2015 en la Casa de Poesía Silva de Bogotá. Se trata de una muestra de su obra poética que está integrada por los libros *Poesía en bicicleta* (1975), *Lechuzario* (1985), *Trinofobias* (1988), *Cinemavida* (1995), *Vuelos e inmersiones* (2000),

Caracol en llamas (2001); *Pedal de viento, antología poética* (2004), y *Bicipoemas* (2013).

Raúl Arias también ha publicado reportajes, obras de teatro y un volumen de cuentos.

**Pedro López,
Factoría de saetas,
Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo del Azuay, 2015, 61 p.**

José Luis Corazón Ardura, expresa sobre este poemario del ecuatoriano Pedro López: Hacer de poemas, la labor es inútil. Descubrir la ficción o la realidad de la vida propia, indagar en la propia existencia, es aportar un elemento desconocido que habita lo dicho desde un ritmo medido. Ofrecer la experiencia de la extrañeza, desde un cuestionamiento poético y real, devine tarea larga y atrevida. La poética de Pedro López es prueba de este deseo osado y honesto, como si a diario aparecieran los fantasmas, los recuerdos, las displicencias y solo quedara un recuerdo acompañado a la ética que reclama un lugar propio en el asombro que viene. Es el silencio compartido, la querencia de una manera de recobrar el futuro que parte del diario intermitente, como solo puede ser la reconstrucción de la historia propia.

[...] Acceder a este ritmo –concluye Corazón Ardura– que viene en el deseo, en la reparación literaria que da lugar al hecho de atreverse a decir la experiencia de la ausencia, es cuestión que viene a adivinar, no solo las palabras del asombro concedido, sino la afición por un ritmo descubierto en el canto o en la ejecución de un acto instantáneo.

**Ulrich Mücke, Marcel Velásquez, editores,
Autobiografía del Perú republicano.
Ensayos sobre historia y la narrativa del yo,
Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2015, 310 p.**

Estudiar la manera en que los hombres se imaginan a sí mismos es fundamental no solo para una historia de las mentalidades, sino para comprender mejor la historia de cualquier sociedad. La autodescripción de los autores supone la expresión de sus ideas, creencias, experiencias e imaginarios sobre sí mismos y, mediante estos, de los seres humanos.

Los autodocumentos son textos producidos para dejar una visión del pasado, pero para analizar su narrativa no solo hay que tomar en cuenta la época, sino todo el contexto sociocultural y sus horizontes de expectativas. La construcción de figuras de sí mismo, articuladas en una serie diacrónica, posibilita la comprensión de la producción de significados del individuo social en un tiempo y espacio determinados. Por ello, estudiar los autodocumentos nos ofrece una entrada privilegiada al estudio de estas ideas modernas sobre el sujeto y su acción social.

Este libro se enfoca en los siglos XIX y XX y permite explorar la idea moderna que tiene el peruano de sí mismo en el orden republicano y en una sociedad cada vez más secularizada. Estas diez investigaciones sobre problemas, autores y textos fundamentales explican los sentidos de la autopercepción de sujetos clave en la historia cultural peruana.

Rafael Díaz Ycaza,
Obra reunida,
Selección y prólogo de Fernando Balseca,
Colección Premio Espejo, Serie Antología, vol. I,
Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2015, 409 p.

La obra literaria de Díaz Ycaza –anota el crítico y académico Fernando Balseca en el prólogo de este volumen– respondió a los desafíos que, como habitante de su tiempo, debió enfrentar ante varios acontecimientos que cambiaron para siempre el rumbo del planeta: la mundialización de la guerra, la amenaza del holocausto nuclear, los totalitarismos de derecha y de izquierda, el Tercer Mundo, los procesos de descolonización, la Revolución cubana, las dictaduras latinoamericanas. Pero también fue una época en que creció la solidaridad por defender los derechos humanos y la democracia, tareas que compartió con sus contemporáneos Alejandro Carrión, Ángel Felicísimo Rojas, César Dávila Andrade, Mary Corylé, Arturo Montesinos Malo, Alfonso Cuesta y Cuesta, Pedro Jorge Vera, Eugenia Viteri, Alsino Ramírez Estrada, Miguel Donoso Pareja, entre otros.

Para contribuir –amplía Balseca– al mejoramiento del mundo y de la especie humana, Díaz utilizó la poesía, el cuento, la novela y el artículo de prensa. Fue un promotor activo de agrupaciones culturales que difundían los valores del arte por encima de los del mercado. Empezó con entusiasmo la gestión de la cultura y desarrolló colecciones de

volúmenes literarios de autores consagrados y noveles. Fue maestro, periodista, escritor, intelectual: un auténtico hombre de letras que creyó en el valor de la palabra y de las ideas, y que hizo todo lo posible por darla a la literatura un sitio importante entre los discursos que circulan con valor social.

Luis Carlos Mussó,
Mester de altanería (extracción de la piedra del olvido),
Quito, Ruido Blanco, 2015, 97 p.

Ocupándose del proceder y la disposición, este encefalograma de la devastación –apunta el crítico José Kozér– consigue un exilio donde la memoria desaparece y la geografía del lenguaje define al individuo de la marea de la enfermedad y la muerte. Luis Carlos Mussó logra una Odisea interior donde se testimonia la ruina del cuerpo individual como contrapunto del cuerpo colectivo. Aquí se trastorna neuronas, se deshace la lengua múltiple del condenado a disolverse. En cuanto lengua suspensa, muta Ciudad del Carajo en Ciudad del Olvido desde la implícita Ciudad del Presente que es el poema.

Francisco Proaño Arandi,
Elementos dispares,
Quito, Edinun, 2015, 142 p.

El libro contiene once historias que sirven –anota los editores– como pretexto al autor para mostrarnos otras dimensiones implícitas en la cotidianidad de cada ser humano, pobladas de presencias cercanas pero inalcanzables, percibidas como amenazantes e incognoscibles. En esas dimensiones la realidad se confronta con lo absurdo, con lo inexplicable, con el misterio. Y en esa otra realidad, son posibles encuentros singulares que modifican radicalmente las vidas individuales y colectivas, permitiendo la distinción entre un antes y un después de lo acontecido. También puede suceder, en estas circunstancias paralelas, anticipar la ocurrencia de sucesos trágicos e inesperados o el inapelable advenimiento de la muerte.

Diego Velasco Andrade,
Una generación abducida...
Quito, K-oz Editorial, 2015, 195 p.

Según Diego Velasco Andrade (Quito, 1958), editor de esta selección, denomina “abducidos” a aquellos poetas que “consciente e inconscientemente” han sido “desaparecidos del mundillo intelectual ecuatorial”.

Este volumen incluye textos de Alfonso Murriagui Valverde (Quito, 1929-2017), Rafael Larrea Insuasti (Quito, 1942-1995), miembros del grupo contestatario Tzántzico que surgió en Quito en la década del 60 del siglo pasado. También consta el chimboracense Alfonso Chávez Jara (Villa La Unión 1955-1991), Alfredo Pérez Bermúdez (Guayaquil, 1956), Pedro Herrera Ordóñez (San Gabriel, 1956), Hernán Hermosa Mantilla (Tabacundo, 1956), Atawallpa Makarios Oviedo (Riobamba, 1961), Marco Núñez Duque (Quito, 1967-1988), Jorge Javier Dávila (Quito, 1972-2001) e Isabel Garrido Layedra (Riobamba, 1970).

Velasco Andrade, más adelante precisa, ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de esta “transgeneración”? En primer lugar, el uso de un lenguaje accesible al gentío o de modo tautológico ‘al común del común’; pues son poetas comunicantes, plenos de imágenes del mundo cotidiano, con fuerza en la voz y en el corazón, no enredados en la autorreferencia o en el seudointelectualismo diletante; todos ellos poetas valientes y por supuesto ‘humanos hasta los huesos’ como bien quisiera el código de honor vallejiano, para algunos superado: una suerte de arcaica mitología.

Juan Secaira,
Ribera de cristal,
Tampa, Ediciones de Pandora, 2015, 120 p.

La geografía poética de Secaira –señala el narrador y crítico Esteban Mayorga- se dibuja a partir de la violencia particular de sus versos y cómo estos se tensan para forzar la palabra. Esta condición crea una resistencia que está presente en otros versos, cada vez mejor logrados, que evocan al cuidador de carros o a la paternidad, o a la enfermedad y al asco, o a un gran etcétera en medio de suspiros, risas y penas. El hilo poético, compinchado con un ingenioso ritmo propuesto por las aliteraciones, es

como la sangre mezclada con el sudor; es decir, parece invisible pero útil para diluir, entre otras cosas, una serie de diálogos absurdos y de imágenes aterradoras que fluyen sin parar por su estética, que es un vicio.

En *Ribera de cristal* se le puede ver la cara a sus libros anteriores, premiados, llenos de desplazamientos barrocos, pero también se le puede ver la cara al autor, especialmente en esos pensamientos que surgen de las lecturas y conversaciones mediadas por un ímpetu desesperante:

“¡JOTA. Una idea política.

VANESA. ¿Política racional mercantil baja carroñera altiva y soberana?

JOTA. Solo política: quememos este hospital.

VANESA. Envenenemos la comida.

JOTA. Castremos al director.

VANESA. Hagamos una colecta.

JOTA. La realidad es un hospital”.

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

ÍNDICE DE AUTORES DE LOS
NÚMEROS 31-40 DE KIPUS

ÍNDICE DE AUTORES

- Abad, Gustavo, **33**: 91-99
Albuja Bayas, Marialuz. **33**: 164-165
Alcibíades, Mirla. **31**: 165-185
Alemán, Álvaro. **39**: 43-53
Andino, Lucas. **39**: 179-181
Ansaldo Briones, Cecilia. **34**: 154-155; **35**: 151-152
Ascanio, Celine. **38**: 129 -139
Aulestia Páez, Carlos, **33**: 65-78
Ayala Mora, Enrique. **33**: 176-178
Báez Meza, Marcelo, **33**: 101-114; **34**: 152-154; **36**: 156-158; **39**: 182-183
Balladares, María Auxiliadora. **33**: 125-153
Bonfim, Carlos. **31**: 69-86
Cabrera Hanna, Santiago. **33**: 155-157
Cadena, Andrés, **34**: 147-149; **35**: 140-143; **39**: 115-123
Campos, Marco Antonio, **33**: 158-159
Carvajal, Iván. **35**: 155-158
Carrión, Carlos. **33**: 165-166
Casarin, Marcelo. **37**: 113-129
Castellani, Ricardo, **31**: 127-142
Chávez, César. **37**: 149-151
Dávila Vázquez, Jorge. **34**: 19-24; **35**: 158-159; **36**: 155-156
De la Torre Guarderas, Sandra. **36**: 149-151

- Dobry, Edgardo. **38**: 162-164
 Escobar Jiménez, Christian. **37**: 55-66
 Bourguignon Rougier, Claude. **32**: 31-83
 Espinosa, León. **33**: 162-163
 Falconí Trávez, Diego. **37**: 25-54
 Fernández de Juan, Laidi. **38**: 148-150
 Fernández Retamar, Roberto. **36**: 5-8
 Ferrer, Carlos, **34**: 149-151; **37**: 147-149
 Fornaro, Milton. **31**: 157-164
 García Ávila, Celene, **32**: 19-29
 García-Romeu, José, **35**: 83-105
 González Otero, Angélica. **37**: 145-147
 González, Carina, **35**: 107-125
 Gómez, Facundo. **37**: 89-112
 Guzmán, Alison. **39**: 55-73
 Guzmán, José R. **39**: 141-161
 Hadatty Mora, Yanna. **39**: 25-42
 Handelsman, Michael. **31**: 5-17; **36**: 65-84
 Hidalgo, Ángel Emilio. **34**: 145-146
 Huanca Soto, Ramiro Reinaldo. **31**: 51-68
 Iwasaki, Fernando, **35**: 35-47
 Landázuri, Andrés, **33**: 19-41; **36**: 152-154
 Larreátegui Plaza, Pablo. **38**: 55-73
 Lauer, Mirko. **31**: 143-145
 León, Christian. **34**: 5-17
 León Pesántez, Catalina. **31**: 19-33; **37**: 67-79
 Machín Lucas, Jorge. **36**: 85-108
 Mafla Bustamante, Cecilia. **33**: 115-123
 Martínez Sagredo, Paula. **38**: 7-24
 Murga T., Mónica. **39**: 95-113
 Mussó, Luis Carlos. **35**: 127-136
 Nieto Cadena, Fernando. **38**: 95-104
 Ormaza Lizaraburu, Jessica. **39**: 125-140
 Ostría Reinoso, Olga. **31**: 97-109; **37**: 5-23
 Ortega Caicedo, Alicia. **35**: 143-146; **36**: 9-17; **38**: 150-155; **39**: 163-174
 Ortega, Julio. **35**: 63-82
 Perilli, Carmen. **36**: 133-144
 Ponce, Esteban. **37**: 152-156
 Ponce Maldonado, Modesto. **33**: 9-13; **34**: 139-140
 Ponce Cordero, Roberto. **39**: 75-93

- Proaño Arandi, Francisco. **36**: 47-56
Ríos, Brenda. **38**: 77-94
Robalino, Vicente. **36**: 57-64
Robles, Humberto E. **31**: 111-126; **34**: 25-60
Rodrigo Mendizábal, Iván Fernando. **37**: 131-144
Rodríguez Calles, James. **31**: 87-96
Román, Rut. **37**: 81-88; **39**: 198-193
Sacca, Zulma. **31**: 39-49; **38**: 43-54
Salazar Estrada, Yovany. **38**: 25 -38
Saraceni, Gina. **38**: 159-162
Santini, Benoit, **35**: 146-150
Serrano Sánchez, Raúl. **33**: 159-161; 167-172; **34**: 143-144; 157-162;
35: 139-140; **38**: 155-158; **39**:189-193
Sosa, Carlos Hernán. **34**: 113-138
Sosnowski, Saúl, **35**: 19-23
Soteras Z., María Emilia. **36**: 109-132
Suárez, Mariana Libertad. **32**: 85-130
Terrones, Félix, **34**: 61-112
Tornés, Emmanuel de Jesús. **35**: 13-33; **36**: 145-148
Trucharte, Marina. **35**: 49-61
Ubidia, Abdón. **38**: 143-147
Urroz, Eloy. **35**: 5-12; **39**: 7-21
Valencia, Gladys. **33**: 79-89; **38**:105-127
Vallejo, Raúl. **33**: 173-176; **34**: 140-142; 156-157; **35**: 137-138; **36**:
25-46
Velásquez Castro, Marcel, **32**: 5-17
Vera de Gálvez, Cecilia. **35**: 153-155
Vigna, Diego. **37**: 113-129
Vintimilla, María Augusta. **33**: 43-63
Zambrano, María Alejandra. **32**: 131-160

ÍNDICE DE ARTÍCULOS

- Acoplamiento sorprendentes y vecindades armoniosas: documentos olvidados
de Jorge Carrera Andrade. **39**: 43-53
- Admonición y utopía: acerca de la insularidad poética de Almafuerte. **34**: 113-138
- Alfredo Pareja Diezcanseco: apuntes de su itinerario. **35**: 63-82
- Antropófagos, pederastas, sabios: los personajes anormales
de Pablo Palacio y el descrédito de la construcción de la verdad. **39**: 75-93
- Arturo Andrés Roig y el legado de la filosofía “auroral”. **31**: 19-33
- Biopolítica y gran relato nacional: presencia espectral del mundo aborigen
en tres novelas de la selva. **32**: 31-83
- Bocetos de una gramática liberal: de la glorificación del trabajo agrícola a
la consagración simbólica de los Andes. **32**: 131-160
- Carlos Fuentes la obra que palpita. **32**: 19-30
- César Vallejo y la vanguardia en las fronteras del idioma. **31**: 143-155
“Cortázar, siempre”. **36**: 19-23
- Cortázar, revolú-cronopio-nario. **36**: 25-46
- Cortázar y la pasta de dientes. **36**: 47-56
- Crítica a la ciencia y a la tecnología en la obra de Juan León Mera. **37**:
131-144
- Cual los imbéciles, buscando un bastón (En torno al enmarañado viaje de
Henri Michaux al Ecuador). **34**: 25-60
- Cuba: la modernidad como anhelo y experiencia histórico-cultural. **36**:
109-132
- Daniel Moyano, archivo y experiencia de escritura. **37**: 113-129
- David Ledesma Vásquez: la conciencia de ser abyecto. **33**: 125-153
- Del *rouge* delator y la cataresis en el discurso identitario de *La esquina es
mi corazón*, Pedro Lemebel. **37**: 5-23
- De remedios y venenos o la subversión de la mujer
esclavizada en *Jonatás y Manuela* de Luz Argentina Chiriboga. **39**: 95-113
- Disney y Cervantes: *Soarín y Clavileño*. **39**: 7-21
- Dossier: Literaturas de la integración: el Sur y su diversidad Presentación.
31: 35-37
- Duelo y ficción en la posguerra peruana. **36**: 133-144
- Efraín Jara Idrovo: la eufonía y el sentido en la poesía. **33**: 115-123
- El archivo que no cesa...* Escritura y repetición en *La pasión según G. H.* de
Clarice Lispector. **38**: 129-39
- El entenado* o el enigma del tiempo mítico. **33**: 91-99

- El emigrante ecuatoriano, un desarraigado permanente. **38**: 25-38
- El entretejido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de El humor en los tiempos del boom. **35**: 35-47
- “El negro Santander”, de Enrique Gil Gilbert: memorias subalternas de la modernización. **32**: 5-17
- El uso de las lenguas indígenas en el teatro colonial. El ejemplo del quechua. **35**: 49-61
- Encuentros críticos: una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador. (A propósito del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla). **37**: 81-88
- El sol bajo las patas de los caballos*: representación y crítica de la colonización española como metáfora y símbolo de otras conquistas. **39**: 141-161
- Enfrentamiento entre naturaleza y cultura en el ensayo latinoamericano. **38**: 43-53
- Entre la nostalgia y la melancolía (Glosas sobre un pasillo y su alcance en la construcción simbólica de una comunidad. **31**: 111-126
- Filiaciones y huellas literarias en tres novelas contemporáneas: *El pinar de Segismundo*, *Oscurana* y *Memorias de Andrés Chilibuquina*. **39**: 163-174
- Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro. **31**: 51-68
- Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos: Plagios y falsificaciones: “El Inmortal” y *Yo el Supremo*. **33**: 43-63
- La conciencia del exilio en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. **36**: 57-64
- La enunciación, doble y única. **39**: 115-123
- La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño. **31**: 97-109
- La fiesta del Chivo*: Trujillo entre la autoridad patriarcal y la imagen salvaje de la nación. **33**: 79-89
- La historia de Nay y Sinar de Jorge Isaacs y *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda: un contrapunto. **33**: 101-114
- La identidad transfigurada: las prácticas barrocas de ocultamiento en el discurso ilustrado de Eugenio Espejo. **33**: 19-41
- La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. **34**: 61-112
- La escritura de Eliseo Diego: entre el olvido y la memoria. **35**: 127-136
- La mujer en la ventana: Inés Arredondo. Una lectura de la tradición literaria. **38**: 77-94
- La razón que nos asiste a los segundos: música, política y estética en los himnos nacionales de América Latina. **37**: 55-66
- La sencilla lucidez de Pedro Jorge Vera. Notas a propósito de su cuentis-

tica. **35**: 13-33

Las representaciones teatrales de la memoria, el trauma

y el olvido en la trilogía del exilio de Aristides Vargas. **39**: 55-73

Leonardo Favio: el mito del autor frente a la crítica cultural. **34**: 5-17

Lo exterior y lo interior en la Modernidad/colonialidad. **37**: 67-79

Los militares profanadores de la ciudad. **31**: 157-164

Los naufragados tatuajes de Jorge Velasco Mackenzie:

apostillas para incrementar la confusión documental. **38**: 95-104

Los que se van: texto de vanguardia. **37**: 89-112

Manuela, la impensable: un diálogo entre *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar* (1952) de María Jesús Alvarado, y *Manuela Sáenz, la divina loca* (195?), de Olga Briceño. **32**: 85- 130

Magia y religión en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. **35**: 83-105

Mito y ciencia ficción: una aproximación a la obra de Santiago Páez. **39**: 125-140

Nelson Estupiñán Bass: escritor de dos orillas. **31**: 5-17

Novela, testimonio y memoria: consideraciones para la creación de representaciones dentro y fuera de la historia. **38**: 55-73

Obreros al servicio de la revolución: la representación

de los intelectuales ecuatorianos en los años **30**. **39**: 25-42

Oralidad y escritura en los inicios de la colonia andina. **38**: 7-24

Otro escritor en las orillas. Juan Rodolfo Wilcock y las vidas imaginarias de un inconoclasta. **35**: 107-125

Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas. **31**: 69-86

Rafael Díaz Ycaza: un Prometeo de las letras. **34**: 19-24

Rayuela de Cortázar, en su cincuentenario. **36**: 9-17

Roberto Arlt, la nación y su angustiada trayectoria. **31**: 39-49

Renzi, Maggi, Tardewski: (des)encuentros de la literatura, la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. **33**: 65-78

Revueltas y Dostoyevski. **35**: 5-12

Silencios y diálogos trasatlánticos: compromiso y esoterismo en las poéticas de Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española. **36**: 85-108

Situando a Charli “Bird” Parker entre Julio Cortázar y Juan Montaño. Una lectura de pertenencias. **36**: 65-84

Sobre la evanescencia del regreso a casa en la obra poética de Aurelio Arturo. **31**: 87-109

Surrealismo en el Paraguay. **31**: 127-142

Última carta a Julio Cortázar. **36**: 5-8

Una *puruma* compartida: una revisión desde la teoría literaria de la autoría feminista, comunitaria y aymara de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando. **37**: 25-54

Un doble paraíso: lenguaje, sujeto y emotividad en la poesía modernista. **38**:105-127

Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos. **31**: 165-185

ÍNDICE DE RESEÑAS Y TEXTOS VARIOS

Alfaro a la sombra, de Gonzalo Ortiz. **35**: 143- 146

Alfredo Gangotena o la escritura escindida, de Adriana Castillo de Berchenko. **35**: 146- 151

Amor y desamor en la mitad del mundo, de Raúl Vallejo. **36**: 145-148

Amor y desamor en la mitad del mundo, muestra de cuento ecuatoriano, Raúl Vallejo, editor. **38**: 148-150

Árboles ciudadanos en la memoria y el paisaje de Bogotá, de Germán Ferro Medina. **33**: 155-157

Babelia Express, poemario de Marcelo Báez Meza. **38**: 159-162

Benjamín Carrión y la "cultura nacional", recopilación de ensayos de Benjamín Carrión, Fernando Tinajero, editor. **38**: 155-158

Caballos en la niebla, novela de Juan Carlos Moya. **37**: 149-151

Callada como la muerte, de Abdón Ubidia. **34**: 156-157

Catador de arenas, de Marcelo Báez Meza. **33**: 159-161

Declaración. **37**: 169-172

Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon, antología, María Payeras Grau, editora. **37**: 147-149

Detrás de la brisa, de María Luz Albuja. **36**: 149-151

Diana ha regresado y otros cuentos, de Pedro Jorge Vera. **35**: 137-138

Dossier: Novela, historia y nación en América Latina. Presentación. **33**: 15-17

Ecuador, patria de todos, de Enrique Ayala Mora. **36**: 155-156

El alero de las palomas sucias, crónicas de Huilo Ruales H. **38**: 150-155

El alma en los labios, de Raúl Vallejo. **33**: 165-166

El color de la razón, pensamiento crítico en las Américas, de Catalina León Pesántez. **33**: 176-178

El habla del cuerpo, poemario de Cristóbal Zapata. **38**: 162-164

El mismo mar de todas las Habanas, de Marcelo Báez Meza. **35**: 155- 158

- El reino de Celama*, tríptico narrativo de Luis Mateo Díez. **37**: 147-149
- Escritos de cordel*, de Julio Pazo. **33**: 167-172
- El animal de la costumbre*, de Vicente Robalino. **33**: 162-163
- El hueco en el zapato*, de Sandra de la Torre Guarderas. **34**: 157-162
- El inquilino*, de Guido Tamayo. **34**: 140-142
- Guerra en la sangra*, de Salvador de Madariaga. **34**: 149-151
- Hallado en la grieta*, novela de Jorge Velasco Mackenzie. **37**: 152-156
- Herir la perfección*, de César Chávez. **34**: 147-149
- Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. **35**: 158-159
- Kipus* forma parte de LATINOAMERICANA. Asociación de Revistas Literarias y Culturales. **35**: 169-171
- La bella molinera*, de Jorge Aguilar Mora. **33**: 173-176
- La desfiguración Silva*, novela de Mónica Ojeda. **39**: 182-183
- La nada sagrada*, de Iván Oñate. **33**: 158-159
- La otra, la misma de Dios*, de Alyda Quevedo Rojas. **34**: 145- 146
- La tierra prometida*, de Edwin Alcarás. **35**: 140-143
- LATINOAMÉRICA y su camino de consolidación. **36**: 171-172
- La victoria de Junín. Canto a Bolívar (1825)*, de José Joaquín Olmedo. **34**: 154-155
- La victoria de Junín. Canto a Bolívar (1825)*, José Joaquín Olmedo. **36**: 156-158
- Los años perdidos*, de Juan Pablo Castro Rodas. **36**: 152-154
- Mínimo mirador*, de Luis Aguilar Monsalve. **34**: 139-140
- Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes*, testimonio de Maipina de la Barra viuda de Cobo. **37**: 145-147
- Mea Vulgatae*, poemario de Luis Carlos Mussó. **39**: 179-181
- Oficio de navegantes*, de Carlos Vallejo. **33**: 164-165
- Pedro Jorge Vera, centenario de un animal puro*, Miguel Mora W., editor. **38**: 143-147
- Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano: La literatura como matriz de cultura*, compilación, estudio introductorio y edición de Alicia Ortega Caicedo. **39**: 198-193
- Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*, de Fabiano Kueva. **34**: 143-144
- Premonición a las puertas: reciente poesía ecuatoriana (autores nacidos a partir de 1979)*, de Freddy Ayala Plazarte. **35**: 139- 140
- Primera Bienal Internacional de Ensayo revista *Kipus*, veredicto. **31**: 191.
- Referencias de publicaciones. **34**: 163-174; **35**: 161-164; **37**: 157-164;

38: 154-174; **39:** 195-204

Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo Laurido, de Raúl Serrano Sánchez. **34:** 152-154

Solo ella se llama Marilyn Monroe, de Raúl Serrano Sánchez. **35:** 151-152

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/polopoly_fs/1.17351!/menu/main/topColumns/topLeftColumn/pdf/520429a.pdf.

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>.

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 mismas, 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).
- *Kípus: revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

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.

– *KIPUS: revista andina de letras*
Corporación Editora Nacional
Apartado postal 17-12-886
Código postal: 170517
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras*
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: “*íd.*”, “*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-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

CRITICA

Mariano Olivetto

La campaña de *Claridad* contra *Crítica* y las puercas concesiones al mal gusto del populacho

Andrea Colvin

La diseminación del signo “ciudad” en *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia

Alexis Uscátegui Narváez

Memorias de Andrés Chilingua (2013) de Carlos Arcos Cabrera: una nueva noción de novela indigenista

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL