

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



38

II SEMESTRE
2015

ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

Paula **MARTÍNEZ SAGREDO**

Oralidad y escritura
en los inicios de la colonia andina

Yovany **SALAZAR ESTRADA**

El emigrante ecuatoriano,
un desarraigado permanente

Zulma **SACCA**

Enfrentamiento entre naturaleza
y cultura en el ensayo latinoamericano

Pablo **LARREÁTEGUI PLAZA**

Novela, testimonio y memoria:
consideraciones para la creación
de representaciones dentro y fuera
de la historia

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

DIRECTOR: Raúl Vallejo Corral

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

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB),

Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

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

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN: Margarita Andrade

CORRECCIÓN: Gabriela Cañas

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

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

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenilbrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 38, JULIO-DICIEMBRE 2015

ISSN: 1390-0102

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

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

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

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

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

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

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

Kipus: revista andina de letras

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

ESTUDIOS

- PAULA MARTÍNEZ SAGREDO** 7
Oralidad y escritura en los inicios de la colonia andina
- YOVANY SALAZAR ESTRADA** 25
El emigrante ecuatoriano, un desarraigado permanente
- ZULMA SACCA** 43
Enfrentamiento entre naturaleza y cultura en el ensayo latinoamericano
- PABLO LARREÁTEGUI PLAZA** 55
Novela, testimonio y memoria: consideraciones para la creación
de representaciones dentro y fuera de la historia

CRÍTICA

- BRENDA RÍOS** 77
La mujer en la ventana: Inés Arredondo. Una lectura de la tradición literaria
- FERNANDO NIETO CADENA** 95
Los naufragados tatuajes de Jorge Velasco Mackenzie:
apostillas para incrementar la fusión documental
- GLADYS VALENCIA SALA** 105
Un doble paraíso: lenguaje, sujeto y emotividad en la poesía modernista
- CELINER ASCANIO** 129
El archivo que no cesa... Escritura y repetición
en *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector

RESEÑAS

Pedro Jorge Vera, centenario de un animal puro, Miguel Mora W., editor 143
Abdón Ubidia

Amor y desamor en la mitad del mundo, muestra de cuento ecuatoriano, 148
Raúl Vallejo, editor
Laidi Fernández de Juan

El alero de las palomas sucias, crónicas de Huilo Ruales H. 150
Alicia Ortega Caicedo

Benjamín Carrión y la "cultura nacional", recopilación 155
de ensayos de Benjamín Carrión, Fernando Tinajero, editor
Raúl Serrano Sánchez

Babelia Express, poemario de Marcelo Báez Meza 159
Gina Saraceni

El habla del cuerpo, poemario de Cristóbal Zapata 162
Edgardo Dobry

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 165

COLABORADORES 175

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

STUDIES

- PAULA MARTÍNEZ SAGREDO** 7
Orality and writing in the beginnings of the Andean colony
- YOVANY SALAZAR ESTRADA** 25
The Ecuadorian Immigrant, Permanent Rootlessness
- ZULMA SACCA** 43
Confrontation between nature and culture in the Latin American essay
- PABLO LARREÁTEGUI P.** 55
Novel, testimony and memory: considerations for the creation
of representations inside and out of the story

CRITIQUE

- BRENDA RÍOS** 77
The Woman at the Window: Inés Arredondo. A reading of literary tradition
- FERNANDO NIETO CADENA** 95
Los naufragados tatuajes by Jorge Velasco Mackenzie:
Apostilles to increase documentary confusion
- GLADYS VALENCIA SALA** 105
A double paradise: language, subject and emotiveness in modernist poetry
- CELINER ASCANIO** 129
The archive that does not stop ...
Writing and repetition in *La pasión según G. H.* by Clarice Lispector

REVIEWS

- Pedro jorge vera, centenario de un animal puro*, Miguel Mora W, editor 143
Abdón Ubidia
- Amor y desamor en la mitad del mundo*, sample of the Ecuadorian story, 148
Raúl Vallejo, editor
Laidi Fernández de Juan
- El alero de las palomas sucias*, Chronicles of Huilo Ruales H. 150
Alicia Ortega Caicedo
- Benjamín carrion y la "cultura nacional"*, 155
a collection of the essays of Benjamín Carrión, Fernando Tinajero, editor
Raúl Serrano Sánchez
- Babelia Express*, poems of Marcelo Báez Meza 159
Gina Saraceni
- El habla del cuerpo*, poems of Cristóbal Zapata 162
Edgardo Dobry

PUBLICATIONS REFERENCES 165

CONTRIBUTORS 175

ESTUDIOS

Oralidad y escritura en los inicios de la colonia andina*

Orality and writing in the beginnings of the Andean colony

PAULA MARTÍNEZ SAGREDO

Universidad de Chile

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.1>

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 30 de abril de 2015

Licencia Creative Commons



* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt 1090110 “Discursos andinos coloniales: soportes, confluencias y transformaciones”. La autora es candidata a doctora en Literatura en la Universidad de Chile y se desempeña como académica titular de lingüística Aplicada en la Universidad Autónoma de Chile y de Lingüística en la Universidad Alberto Hurtado. Entre sus áreas de investigación podemos mencionar: etnoliteratura y etnofilología, lingüística andina colonial y soportes andinos (N del E).

RESUMEN

La catalogación de las lenguas amerindias de América del Sur prehispánicas bajo la rotulación de *orales* ha posibilitado una importante cantidad de estudios que nos ha permitido conocer algunos aspectos de estas culturas. Sin embargo, al categorizarlas negativamente, es decir, no escriturales alfabéticas, se dejó de lado una serie de consideraciones que podrían contribuir a la profundización de estos conocimientos. En este artículo pretendo rearticular el concepto de “cultura ágrafa” y aplicarlo al estudio de las sociedades andinas coloniales, así como también la revisión –a través de un estudio de caso– de un concepto que refleja el impacto del choque entre culturas con distintos modos de fijación de la memoria.

PALABRAS CLAVE: oralidad, escritura, Huarochirí, lingüística, colonia andina.

ABSTRACT

Cataloging the Amerindian languages of pre-Hispanic South America as *oral tradition* has enabled a fair amount of studies which have allowed us to understand some aspects of these cultures. Nevertheless, by negatively cataloguing them, that is, as non-alphabetic, a list of considerations which might have lead to in-depth knowledge was left aside. This article intends to renovate the concept of “unlettered culture” and apply it to the study of Colonial Andean societies, as well as to review –through a case study– a concept that points out the impact of the clash between cultures with different ways of establishing memory.

KEYWORDS: oral tradition, writing, Huarochirí, linguistics, Andean Colony.

ANTECEDENTES

LOS ESTUDIOS REFERENTES a la oralidad tienen larga data,¹ sin embargo podemos establecer un cambio que se forjó hace unos veinte años, cuando investigadores de distintas áreas, entre ellos lingüistas y psicólogos, se plantearon frente a este objeto de estudio intentando otorgarle un status independiente de la escritura. A pesar de ello, por la extensa tradición que ha unido ambos conceptos en la teoría, la mayor parte de los aportes producidos por este grupo aún debe lidiar con las constantes comparaciones entre uno y otro aspecto del habla.

En este contexto, Niko Besnier² identifica una serie de factores que han entorpecido una aproximación más científica a la dicotomía oralidad/escritura. En primer lugar comenta que hasta la fecha, los estudios de las relaciones entre lo hablado y lo escrito se han enfocado básicamente en datos propor-

-
1. Véase Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en *Cultura escrita y oralidad* (Barcelona: Gedisa, 1995), 25-35.
 2. Niko Besnier, “The linguistic relationships of spoken and written nukulaelae registers”, *Language* 64 (1988): 707-8.

cionados por textos orales y escritos producidos por una élite intelectual, proyectando las conclusiones como representativas de la oralidad y de la escritura como fenómenos generales. Así, investigadores no lingüistas han tomado la universalidad de estos resultados como garantía y los han usado en discusiones del efecto de la literalidad a través culturas y contextos, y da como ejemplo de esta situación los estudios realizados por Goody (1987: II) y Cicourel (1985). Otro obstáculo ha sido que los primeros acercamientos a esta problemática asumieron que los modos orales y escritos eran entidades monolíticas en la variación sociolingüística ensombreciendo así la posibilidad de identificar diferentes tipos de oralidad y diferentes tipos de escritura, al punto de que solo recientemente algunos lingüistas han sido capaces de demostrar que la distinción estructural entre la lengua escrita y la oral no es tan clara como se ha asumido, y que la variación estructural entre el modo oral y el escrito es demasiado amplia como para garantizar las categorías oral vs. escrito. Así, sería posible plantear que la dicotomía oral/escrito en realidad representa los dos extremos de un eje en donde se despliegan distintos tipos de realizaciones, algunas más orales que otras, algunas más escriturales que otras.³ Un tercer aspecto es que la relación oral/escrito debe ser explicada en términos físicos y psicológicos, es decir, cómo, por qué, dónde y por quiénes es producido el discurso dándole especial relevancia a las normas de comunicación que juegan en cada contexto de producción.⁴

Los estudios realizados por Besnier han demostrado que las características estructurales de cada registro no dependen de si son producidos oral o escrituralmente, sino que están estrechamente relacionadas con las normas comunicativas asociadas a cada registro, de tal manera que las distinciones clá-

-
3. De esta manera, por ejemplo, una conferencia es un texto escrito cuya producción requiere de la realización oral. Por otra parte, una transmisión radial o un discurso público pueden tener un alto grado de planificación, por lo que la espontaneidad, elemento característico de la oralidad, estaría presente en un bajísimo porcentaje. Como se verá más adelante, Carol Fleisher considera que esta línea más bien es una secuencia de géneros orales y escritos.
 4. Probablemente sea este el enfoque que acoge más favorablemente los aportes del análisis crítico del discurso, aunque su aplicación debe presentar un estrecho diálogo con una previa identificación formal y de contenido de las unidades lingüísticas del discurso. En este punto coincide con Lydia Fossa, quien considera que, para poder clasificar los textos producidos durante este período, es primordial identificar el destinador, lo que permitirá establecer el objetivo y motivación del documento, ya que estos son elementos que modelan tanto la forma de expresión como el contenido. Lydia Fossa, *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española* (Lima: IEP, 2006), 25.

sicas entre oral y escrito no tienen asidero, sino que las características de uno y otro modo comunicativo dependen del *tipo* de oralidad y de escritura al que nos estamos enfrentando.

ORALIDAD Y ESCRITURA. FORMAS DE FIJACIÓN DE LOS DISCURSOS

Siguiendo la línea de Besnier, Carol Fleisher señala que la distinción entre las culturas que tienen y no tienen escritura se refiere más bien a un aspecto de géneros lingüísticos donde lo trascendental no es el soporte mediante el cual es significado el discurso, sino las palabras mismas –“expresiones” o significantes, podríamos decir considerando aspectos discursivos más amplios– que “pueden o no formar parte de un sistema de interpretación”.⁵ En ambos tipos de culturas los grupos sociales se han encargado de desarrollar géneros –orales y escritos, respectivamente– que les permitan fijar locuciones para su posterior interpretación, “más allá de que el género sea escrito u oral, su efecto siempre es aproximadamente el mismo: fijar una forma para su expresión”.⁶ Y, en este punto, Fleisher recoge un aspecto de la discusión que ha trascendido a las disciplinas que han abordado este problema, el de la posibilidad de (re) interpretar después, más allá de lo que los mecanismos mnemónicos permiten.

la escritura (o parte de ella), según la conocemos en nuestra cultura, y ciertos géneros orales que aparecen en las culturas sin escritura suministran dos medios posibles de fijar una locución para su posterior interpretación. De hecho, sugiero que esto podría ser expresión de dos actitudes universales, o casi universales, de la cultura humana: la primera, elegir las palabras [...] y la segunda, tratar de interpretar o encontrarle es sentido a los significados⁷ [...] Si estas son actitudes universales de la condición humana, el factor desencadenante seguramente no es la escritura, sino el cometido social y cognitivo universal del ser humano [...] En tanto cualquier cultura oral tenga sistemas de texto e interpretación, la escritura no será necesaria para ella.⁸

5. Carol Fleisher, “Metalenguaje oral”, en *Cultura escrita y oralidad* (Barcelona: Gedisa, 1995), 77.

6. *Ibíd.*, 75.

7. Retomaré, más adelante, estas actitudes en un contexto mayor, semiótico.

8. Fleisher, “Metalenguaje oral”, 78-9.

Donde Besnier y otros lingüistas ven un continuum donde los opuestos son oral y escrito, Fleisher distingue géneros de ambos aspectos:

Existen [...] géneros⁹ orales comparables a nuestros géneros escritos. Al parecer, los partidarios del *planteo general*¹⁰ piensan que el lenguaje escrito, pero no el oral, tiene una variedad de géneros distintivos, pues parten del supuesto de que el lenguaje oral está limitado en su forma al género de la conversación cotidiana [...] Pero esto no es necesariamente cierto. De hecho, en algunas culturas orales se hallan formas orales muy distintivas que son completamente diferentes del habla de la conversación cotidiana, es decir, que hay géneros orales distintivos.¹¹

Algunos de los investigadores del planteo general han establecido que una de las principales ventajas de la escritura por sobre la oralidad¹² es la posibilidad de leer el texto innumerables veces (o como lo permita el soporte),

-
9. "Tal vez debido a que la gama de géneros es mucho más evidente en el lenguaje escrito que en el hablado, cuando los psicólogos pensamos en las formas orales tendemos a imaginar solo la conversación. El estudio de Chafe y Danielewicz (1987) constituye una excepción. En él se comparan dos formas orales y dos formas escritas presentes en nuestra cultura: la conversación y la conferencia, por un lado, y las cartas y los escritos académicos, por el otro. Se llevó a cabo un análisis empírico muy amplio para explorar aspectos como las perífrasis, las contracciones y las palabras por unidad de entonación, entre muchos otros. El resultado de este análisis no conduce a una caracterización clara en lo que respecta a la existencia de diferencias generales entre el habla y la escritura. En vez de ello, Chafe y Danielewicz encuentran una línea continua (de semejanza con lo escrito) que va desde la conversación, pasando por las conferencias y las cartas, hasta los escritos académicos. Pero donde ellos ven una mezcla de rasgos orales y escritos que varían a lo largo de una única línea continua, yo veo múltiples géneros" (Fleisher 1995, 73).
 10. "Aun cuando no existía ninguna teoría acordada sobre el papel de la cultura escrita en el cambio social y cognitivo, había y sigue habiendo una coincidencia general en que la escritura, la imprenta y el alfabeto fueron, de alguna manera, factores fundamentales en esos cambios" (Fleisher 1995, 71-2).
 11. *Ibid.*, 73.
 12. Para José Torres Guerra, "Teoría oralista y análisis oral", *Cuadernos de filología clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* (Madrid: Universidad Complutense, 1994), 260, serían indicios de *oralidad* en un texto las siguientes características: a) redundancia en el uso de sonidos (rimas, aliteraciones, asonancias y fenómenos métricos); b) la repetición frecuente de ciertas expresiones; c) el encabalgamiento; d) la aparición de motivos narrativos recurrentes, propios de las tradiciones épicas orales; e) la regularidad en la estructura de los segmentos del texto. Por su parte, Álvarez Muro establece que en términos lingüísticos generales, la oralidad se diferencia de la escritura en: la relación emisor-texto (ausencia del lector, presencia del oyente), el grado de planificación del texto o, mejor dicho, de reconstrucción; la adquisición de ambos modos de habla, la codificación (oral: fonema, escrito: grafema), estrategias suprasegmentales, la velocidad

mientras que los discursos transmitidos oralmente están expuestos al cambio y a la variación individual de cada sujeto que forma parte de la cadena de transmisión. Sin embargo, nuestro desarrollo imbuido en un contexto escritural nos hace a veces olvidar que la escritura, para que cumpla esta función, ha requerido de un proceso que no existe en la oralidad: el traspaso a un soporte material y la aceptación grupal de las normas de transcripción del discurso oral al escrito. Por lo tanto, algunas preguntas evidentes son ¿qué otros procesos de traspaso material existen en las distintas culturas?, ¿cuál es el rasgo definitorio para que un soporte que transmite un discurso sea oral o un tipo de escritura?

Revisemos brevemente, primero, el traspaso entre ambos sistemas de registro. Cuando se pretende volcar al código escrito lo que fue proferido solo oralmente, queda fuera todo el contexto pragmatolingüístico. El aparataje de connotaciones referidas en la comunicación oral queda restringido al uso de ciertas expresiones que, ya instauradas en la tradición transcriptor, permiten expresar lo que el hablante representa con gestos (por ejemplo, cuando este se dirige a uno o a otro interlocutor, recurrimos a los déicticos). Por su parte, cuando emitimos oralmente un texto propuesto para ser escrito, puede suceder que prontamente el auditorio pierda el hilo de la narración ya que los mecanismos de atracción de la atención varían de un sistema a otro. Cada sistema tiene sus herramientas propias, y en cada cultura cada uno desarrolla una tradición que es única.

Ahora bien, he utilizado los conceptos de “traspaso” y de “transcripción” que permiten una primera aproximación a la noción que me interesa discutir, sin embargo, ambos implican la existencia de un sistema principal frente a varios secundarios o satelitales. Esta *parece* ser una noción evidente en culturas con escritura, donde los textos cúlmines circulan, en su mayoría, en un soporte escritural, mientras que se reserva la noción de lo espontáneo y doméstico para la “conversación”, género que ha sido considerado por excelencia como oral. Al mismo tiempo, en la abundante literatura sobre la oralidad, es posible notar que otras ideas circundan al concepto y que, por lo tanto, tensionan el objeto de estudio. Me refiero a que bajo *oralidad* a menudo se hace referencia a un sistema (o sistemas) de creencias y de discursos culturales, “míticos”, existentes en culturas ágrafas. Esta noción se ha patentado bajo los términos *literatura oral*, *historia mítica*, etc., y creo que, en realidad, lo que se

de percepción (sería mayor en el texto escrito), el contexto, la perduración de la memoria (Álvarez 2001, 1-2).

pretende referir son los discursos de la memoria colectiva que en casos como la cultura escrita han hecho uso de la escritura para lograr su permanencia a través del tiempo y de las generaciones.

En el caso de las culturas andinas coloniales, encontramos la huella de algunos sistemas de fijación de los discursos que existían previo a la llegada de los españoles. Uno de los casos más estudiados es, evidentemente, el *qhipu*. Según nos indica José de Acosta:

Son quipos unos memoriales o registros hechos de ramales, en que diversos ñudos y diversos colores significan diversas cosas. Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias, y leyes y ceremonias, y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipos tan puntualmente, que admira. Había para tener estos quipos o memoriales, oficiales diputados que se llaman hoy día quipo camayo, los cuales eran obligados a dar cuenta de cada cosa, como los escribanos públicos acá, y así se les había de dar entero crédito" [...] Fuera de estos quipos de hilo tienen otros de pedrezuelas, por donde puntualmente aprenden las palabras que quieren tomar de memoria. Y es cosa de ver a viejos ya caducos, con una rueda hecha de pedrezuelas aprender el Padre Nuestro y con otra el Ave María y con otra el Credo, y saber cuál piedra es "que fue concebido del Espíritu santo" y cuál "que padeció debajo del poder de Poncio Pilato". Y no hay más que verlos enmendar cuando yerran, y toda encomienda consiste en mirar sus pedrezuelas; que a mí, para hacerme olvidar cuanto sé de coro, me bastara una rueda de aquellas.¹³

O las pinturas:

Fuera de esta diligencia, suplían la falta de escritura y letras, parte con pinturas como los de México, aunque las del Perú eran muy groseras y toscas, parte y lo más con quipos.¹⁴

En definitiva, al parecer, es mejor hablar de un macrosistema donde también tendrían cabida los keros, los textiles, el arte rupestre, las teatralidades, etc.,¹⁵ y son complementarios e interreferenciales los unos con los otros.

13. José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* [ed. facs. 1592], Fermín del Pino-Díaz, ed. (Madrid: De acá y de allá ediciones, 2008), libro VI.

14. *Ibíd.*

15. Al respecto véase Marcos Arenas y José Luis Martínez, "Construyendo nuevas imágenes sobre los otros en el arte rupestre andino colonial", *Revista chilena de antropología*

Al hablar de un macrosistema, metodológicamente la oralidad comparte roles con otras formas de fijación de la memoria, algunos de ellos contemplando un soporte material; otros, uno corporal. El mayor escollo que presenta un esquema como este es el establecimiento de las características precolombinas de cada uno de estos sistemas y el lograr diferenciarlos de su realidad colonial. Luego, la determinación de cuáles soportes siguieron formando parte de este macrosistema y cuáles aparecieron después de la llegada de los españoles y de la imposición de la escritura. Creemos que podemos, relativamente hablando, fijar muy *grosso modo* las variaciones de algunos de estos sistemas y esto ya implica que en términos inmanentes hubo un cambio de paradigma que obedece a distintas razones, de índole histórica, social, estética, lingüística, etc.

En lo que respecta al sistema lingüístico, parece obvio que una gran transformación es la causada por la aparición e imposición de la escritura como medio de comunicación y soporte de la memoria. Aunque la mera aparición de la escritura como otro tipo de comunicación no es causa suficiente para explicar la radicalidad de los cambios obrados en el sistema lingüístico andino, sí lo es la constante persecución de los otros soportes de memoria de las comunidades indígenas y la relación entre la extirpación de estos con la utilización de la escritura, lo que habría implicado la entrada de estas sociedades en la dinámica señalada por Fleisher.

Un ejemplo de esta persecución son las políticas toledanas:

Item, porque de la costumbre enjerida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quienes solían mochar, en sus tianas, báculos, paredes y edificios, mantas camisetas, lampas y casi todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante, labre ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales ejecutaréis en sus personas y bienes lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios, y en demás instrumentos que buenamente sin daño se pudieren quitar y señalaréis que pongan cruces y otras insignias de xtianos en sus casas y edificios.¹⁶

gía visual, n.º 13 (2009), y Delia Martínez, "Teatralidades coloniales", tesis de maestría (Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2009).

16. En Thomas Cummins, *Brindis con el inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos* (Lima: UNMSM, 2004).

Frente a esto, las comunidades andinas comenzaron a utilizar paulatinamente la escritura de tal forma que, según Elena Rojas, para la zona del Río de la Plata los indígenas aparecen en los textos solamente como personajes consultados, mientras que para el siglo XVII comienzan a intervenir directamente aunque por medio de intérpretes, ya que aún no manejaban bien el español.¹⁷

Así, creo que es posible periodizar esta transición en tres grandes etapas generales, aún sin delimitaciones geográficas, donde la primera corresponde a una este macrosistema donde la oralidad es sólo un sistema más entre otros. La dicotomía oralidad/escritura no tiene ninguna relevancia en este período. Esta etapa puede ser fechada cuidadosamente hasta el comienzo de la conquista, sin embargo, la fecha será relativa según el avance de las huestes en las distintas regiones americanas. En esta etapa, para el cono sur de América, no hay testimonios con escritura alfabética. La segunda etapa responde al primer momento confrontacional, donde hablantes de lenguas amerindias y hablantes hispánicos se encuentran y se comienzan a generar instancias de intercambio cultural, social, económico, etc. En términos generales,¹⁸ esta etapa abarcaría desde comienzos del siglo XVI hasta el año 1650,¹⁹ período en que en “gran parte de las regiones americanas, la lengua había superado ya la etapa inicial que se caracterizaba por un fuerte multidialectismo determinado por la afluencia

17. Elena Rojas, “Las marcas del diálogo en los documentos hispanoamericanos del siglo XVI al XVIII” (Valencia: Universidad de Valencia, 1997), 54.

18. Me refiero a un proceso más extendido, que incluya las zonas menos urbanizadas. Existen casos excepcionales, como Guaman Poma, Pachacuti y otros que son pioneros en la utilización de los recursos escritos, pero no representan un fenómeno mayor aún, aunque su relevancia está fuera de duda. Quisiera recordar aquí que se trata de una aproximación general y sin deslindes geográficos.

19. Lydia Fossa establece una periodización distinta: “La denominación documentos iniciales designa los primeros informes que escriben los europeos cuando ‘descubren’ el continente insospechado y todo lo que él contiene: los habitantes inesperados, la naturaleza exuberante y, especialmente: las evidentes riquezas. Esos textos constituyen los primeros registros de las imágenes, poco nítidas aún [...] Posteriormente, cuando diversos tipos de funcionarios se instalan en poblaciones españolas en América para llevar adelante la consolidación de su presencia allí, procediendo a la colonización y evangelización propiamente dichas, es cuando surgen los documentos informativos que detallan las actividades de españoles en Indias. Ya se dan relaciones de convivencia entre naturales y foráneos, no sólo de agresión armada y conquista. Esta convivencia está marcada por la opresión y el dominio, sí, pero hay intentos por comprender y explicar lo que se está controlando y lo que se está explicando. Este lapso entre 1550 y 1575, que he llamado temprano, es el que más me interesa” (Fossa 2006, 23).

cia de colonizadores procedentes de las diversas regiones peninsulares”.²⁰ En esta etapa comienzan a producirse los procesos de koinización.²¹ La última fase corresponde a cuando los hablantes de lenguas amerindias comienzan a aprender el castellano escrito y hablado, forman parte de procesos históricos, judiciales, literarios, etc. Este período abarcaría desde mitad del siglo XVII en adelante.

En este proceso, especialmente en la segunda etapa, podemos ver cómo a través de los documentos se refleja el choque entre ambos sistemas, indígena y europeo. Siguiendo a Peter Denny (1995: 15-6) existen cognitivamente algunas diferencias entre sociedades con escritura y sin ella. El autor considera que el pensamiento occidental tiene una propiedad distintiva que es la mayor tendencia a la descontextualización:

Los efectos de la cultura escrita sobre el pensamiento humano, si bien son importantes, a menudo se interpretan erróneamente o se exageran. Existe la creencia generalizada de que el pensamiento occidental, al que coadyuva la cultura escrita, es más reflexivo, más abstracto, más complejo y más lógico que el pensamiento predominante en las sociedades ágrafas de agricultores y de cazadores recolectores. Las investigaciones con que contamos, sin embargo, muestran que esa creencia es falsa y que el pensamiento occidental tiene una sola propiedad distintiva que lo separa del pensamiento existente tanto en las sociedades de agricultores como en las de cazadores recolectores: la descontextualización. Descontextualizar es manejar la información de manera de desconectar otra información o bien relegarla a segundo plano.²²

20. Beatriz Fontanella, *El español de América* (Madrid: Mapfre, 1992), 2.

21. “*Koiné* ‘es el resultado estabilizado de la mezcla de subsistemas lingüísticos, tales como dialectos regionales o literarios’ (1985, 363). Estos procesos, de acuerdo con los estudios y descripciones de los últimos años, son particularmente característicos de las situaciones en las que inmigrantes procedentes de distintas regiones dialectales confluyen en nuevos territorios tal como ocurrió en las distintas zonas americanas”. Asimismo, “Siegel extrae los siguientes rasgos como característicos de estos procesos: confluencias de distintas variedades de una misma lengua aunque se base primordialmente en una variedad, reducción y simplificación de rasgos, uso como lingua franca regional, surgimiento de hablantes nativos y estandarización. Todos estos procesos se habían dado ya hacia 1650 en el español de la mayor parte de las regiones americanas, con excepción de la estandarización que, si bien en algunas regiones de temprano desarrollo político y cultural, como México, se da muy rápidamente, en otras como el Río de la Plata o Paraguay es tardía” (Fontanella 1992, 2).

22. “Para demostrar que el pensamiento occidental difiere tan solo por ser descontextualizado, es útil tener presente una teoría general de las diferencias transculturales que

Más aún, Denny señala que la descontextualización se refleja en distintos niveles del análisis lingüístico. Por ejemplo

Las oraciones subordinadas constituyen un *tipo de descontextualización en la cual la información es parcialmente separada por vía de ser puesta en segundo plano*. Las estructuras aditivas, en cambio, otorgan igual peso a todas las informaciones, de modo que cada una de ellas sirve de contexto a las demás... En el estilo literario, en cambio, se efectúa una descontextualización parcial poniendo algunas oraciones en segundo plano mediante conjunciones subordinantes, de modo de aislar parcialmente una oración principal. Chafe muestra que el uso de conjunciones coordinantes es mucho menor en las modalidades escritas y formales, lo que indica una vez más, un hábito de pensamiento descontextualizador que es intensificado por la escritura.²³

La relegación de determinada información a un segundo plano adopta distintas formas a nivel textual, la subordinación es una de ellas. Considero que otra manera de descontextualizar es la trasposición de enunciados completos de tal manera que se ajusten a una lógica narrativa determinada, tal como se aprecia en el manuscrito Huarochirí (1608):

11. En aquel tiempo, los pájaros eran todos muy hermosos, los loros y los caquis [deslumbrantes de] amarillo y rojo.
12. Cuando más tarde apareció otro huaca llamado Pariacaca, esos [pájaros] fueron expulsados, junto con todas [las demás] obras [de Huallallo Carhuincho] hacia [la región] de los antis.
13. *Narraremos más adelante la lucha que hubo [entre estos dos] y el origen de Pariacaca.* (MH: I).

Y más adelante:

permita sistematizar los resultados de las investigaciones existentes. La mayor parte de lo que sabemos se puede sintetizar utilizando dos variables: la diferenciación y la contextualización. Una mayor diferenciación equivale a hacer más distinciones *dentro* de una unidad de pensamiento, mientras que una mayor contextualización, como se indicó, es hacer más conexiones con *otras* unidades de pensamiento. Las diferencias transculturales en el pensamiento tienen que ver con los hábitos de pensamiento y no con la capacidad de pensar” (Peter Denny, “El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita”, en David Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad* [Barcelona: Gedisa, 1995], 95-6).

23. Denny, “El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita”, 113-5, el destacado es mío.

- 23.** [...] Este acto ha establecido una relación culpable entre ella y el hombre que comió maíz. Por eso, ahora se la considera adúltera. Por esta culpa una serpiente vive encima de aquella casa tan hermosa y se los está comiendo. Hay también un sapo con dos cabezas que se encuentra debajo de su batán. Y nadie sospecha ahora que son estos quienes se los están comiendo”. Después de haber contado esto al zorro que venía de abajo.
- 24.** El de arriba le preguntó sobre los hombres de la huilca de abajo.
- 25.** Entonces, el otro a su vez le contestó: “hay una mujer –la hija de ese gran señor– que, acausa de un pene, casi se muere”.
- 26.** (*Este cuento, hasta el restablecimiento de la mujer, es muy largo. Lo transcribiremos después. Ahora vamos a volver al relato anterior*) (MH: 5).

Una atenta lectura de este documento permite, además, destacar otro fenómeno que, si bien no es oralidad en sentido estricto, refleja lo que Ostria ha denominado *representaciones de la oralidad*. Para Ostria (2001):²⁴

los textos literarios en sus procesos ficcionales suelen “reproducir” diversas modalidades de la lengua oral. [...] Esas formas no son exactamente expresiones orales sino representaciones, figuras de oralidad y, por lo tanto, oralidad ficticia. De manera que todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial.

En el *Manuscrito de Huarochirí* encontramos innumerables ejemplos de representación de oralidad:

- 29.** Entonces Cuniraya Huiracocha dijo: “¡Ahora sí me va a amar!” y se vistió con un traje de oro y empezó a seguirla; al verlo todos los huacas locales se asustaron mucho. “*Hermana Cahuillaca*” la llamó, “¡mira aquí! Ahora soy muy hermoso” y se enderezó iluminando la tierra [...]
- 34.** “Hermano, ¿dónde te encontraste con esa mujer?” le preguntó. “Aquí cerca está, ya casi la vas a alcanzar” respondió el cóndor. Entonces, [Cuniraya] le dijo: “Siempre vivirás [alimentándote] con todos los animales de la puna; cuando mueran, ya sean guanacos, vicuñas o cualquier otro [animal], tú solo te los comerás; y, si alguien te mata, él también morirá a su vez” (MH: 5).

24. En Martínez 2006 y 2008 me refiero más extensamente a este fenómeno.

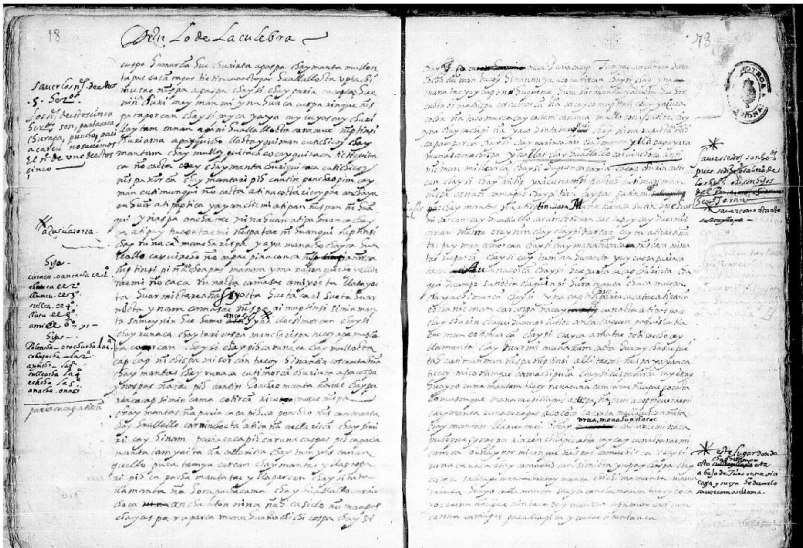
Estas representaciones tienen un sentido extralingüístico, a saber, la intención de rescatar en el documento el testimonio tal como fue recogido, imprimiéndole así un aspecto de veracidad, autenticidad:

Si en los tiempos antiguos, los antepasados de los hombres llamados indios hubieran conocido la escritura, entonces todas sus tradiciones no se habrían ido perdiendo, como ha ocurrido hasta ahora.

Más bien se habrían conservado como se conservan las tradiciones y [el recuerdo de] la valentía antigua de los huiracochas que aun hoy son visibles. Pero como es así, y hasta ahora no se las ha puesto por escrito, voy a relatar aquí las tradiciones de los antiguos hombres de Huarochirí, todos protegidos por el mismo padre, la fe que observan y las costumbres que siguen hasta nuestros días.

En seguida, *en cada comunidad serán transcritas las tradiciones que se conservan desde su origen* (MH: Introducción).

Sin embargo, los testimonios no han sido transcritos de la misma manera en que fueron expresados. Ya señalé más arriba cómo los distintos amanuenses que formaron parte de la constitución de este relato dieron cuenta de la trasposición de elementos narrativos según la lógica europea del relato. Creo, apoyándome en los estudios de Taylor (1987), que quien dictaminaba tales cambios no era otro que el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila, lo cual es evidente a nivel filológico en todas las apostillas que se pueden percibir en el manuscrito:



En el estudio introductorio a la edición de 1987 del manuscrito, Taylor maneja la siguiente hipótesis sobre el redactor:

Quien fuere el redactor del documento, hay algunos datos que parecen seguros. Pertenecía a la comunidad de los checa de San Damián; “ladino”, dominaba aunque no sin errores, el castellano y la Lengua General, lengua del manuscrito. Se puede observar en el texto elementos de sustrato de otros dialectos quechuas y también de un habla aru, probablemente su idioma materno.²⁵

Si bien no tenemos datos ciertos sobre la existencia de una escritura alfabética o ideográfica precolombina, sí los tenemos sobre el uso particular que los andinos hicieron de ella:

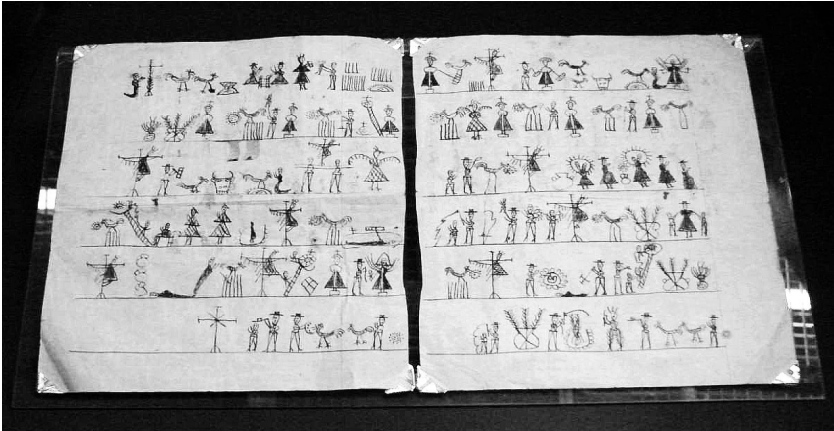
Los muchachos indios, para tomar de memoria los dichos que han de decir, que se los dan por escrito, se van a los españoles que saben leer, seglares o sacerdotes, aunque sean de los más principales, y les suplican que les lean cuatro o cinco veces el primer renglón, hasta que lo toman de memoria; y porque no se les vaya de ella, aunque son tenaces, repiten muchas veces cada palabra, señalándola con una piedrecita o con un grano de una semilla de diversos colores, que allá hay del tamaño de garbanzos, que llaman chuy, y por estas señales se acuerdan de las palabras, y desta manera van tomando sus dichos de memoria con facilidad, y brevedad.²⁶

En la actualidad encontramos casos que demuestran una continuidad, al menos entre los siglos XVII y XX, de un uso de escritura no alfabética.²⁷

25. Taylor, Gerald, *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* (Lima: IEP, 1987), 17.

26. Garcilaso, cit. Ibarra Grasso, Dick Edgar, *La escritura indígena andina* (La Paz: Biblioteca Paceña, 1953), 36.

27. Ambas se encuentran en el Museo de etnología y folklore de la Paz, Bolivia. Semejante a este cuaderno, Ibarra Grasso encontró varios ejemplares que demuestran una pervivencia de este tipo de escritura. El autor señala que “el problema de la antigüedad de esta escritura es algo que por el momento no puede ser resuelto en forma directa de una manera satisfactoria; sin embargo, en forma indirecta, sus relaciones indudables con otras escrituras primitivas me permite suponerle una antigüedad precolombina y preincaica... Los indígenas escritores de la hacienda Cumana me manifestaron que la escritura había sido usada allí ‘desde siempre’, y considérese que sus tradiciones se remontan sin mayores dificultades a dos y trescientos años” (Ibarra Grasso 1942, 229-31). Podemos relacionar esta situación con la comentada por el padre Acosta: “Bien es añadir, a lo que hemos notado de escrituras de indios, que su modo no era escribir renglón seguido sino de alto abajo o a la redonda” (José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* [ed. facs. 1592] Fermín del Pino-Díaz, ed. [Madrid: De acá y de allá ediciones, 2008], 210, 211).



CONCLUSIONES

En tiempos precolombinos, las culturas andinas habían constituido un macrosistema de comunicación que incorporaba soportes como los quipus, los keros, los textiles, el arte rupestre, las teatralidades, las pinturas, etc. Este macrosistema, si bien no tenía escritura alfabética, no necesitaba de ella, ya que lo esencial en una cultura es que existan mecanismos de fijación de los discursos, función que todos estos otros soportes cumplían de forma complementaria.

Sin embargo, la constante persecución de estos sistemas que a vistas de los españoles permitían la expresión de cultos idolátricos y de memorias profanas y la exigencia de la escritura como forma de comunicación entre ambas culturas, determinaron el paulatino desplazamiento de estos o bien su rearticulación en contexto de nuevas dinámicas y necesidades.

Así, pocos años después de la llegada de los españoles ya encontramos casos de indígenas que escribían y leían castellano, mientras que aproximadamente cien años después de la conquista, la mayor parte de la población indígena ya hablaba el español y un importante porcentaje, si bien no sabía escribir, tenía acceso a la escritura y a las instituciones que hacen uso de ella.

El cruce entre ambas culturas se plasmó materialmente en los documentos, hecho que es analizable desde una categoría lingüística que se expresa en varios niveles de la lengua y del texto: la (des)contextualización. Este fenómeno, mediante el cual la cultura escrita relega a un segundo plano la información entregada por un informante ágrafo, es identificado en un documento de suma importancia para la tradición andina, el manuscrito de Huarochirí, demostrando que a casi medio siglo después de la llegada de los españoles, los andinos aún mantenían este macrosistema “ágrafo”, pero con múltiples manifestaciones plásticas y materiales.

Quedan, como tareas a futuro, primero, la constatación de la existencia de este fenómeno en otros documentos coloniales y la caracterización de este en términos no solo temporales, sino también geográficos y culturales, de tal manera que sea posible determinar su extensión espacial y social. Enseguida, el cruce de datos con los provenientes de los estudios de los otros soportes discursivos señalados en este artículo, lo que permitiría establecer cuáles de ellos se transformaron, las concordancias y el tipo de variaciones que sufrieron.

Finalmente, cabe destacar el hecho de que algunos grupos andinos siguen manteniendo distintos tipos de escritura no alfabética que funcionó, al

menos, hasta mitades del siglo XX, lo cual abre grandes interrogantes sobre los inicios de estos sistemas y las características que han tenido a lo largo de su existencia. *

Bibliografía

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias* [ed. facs. 1592]. Fermín del Pino-Díaz, editor. Madrid: De acá y de allá ediciones, 2008.
- Álvarez, Alexandra. *Una poética del habla cotidiana. Estudios de lingüística española*. Caracas: Universidad de los Andes, 2001.
- Arenas, Marco, y José Luis Martínez. “Construyendo nuevas imágenes sobre los otros en el arte rupestre andino colonial”. *Revista chilena de antropología visual* n.º 13, 2009.
- Boyd-Bowman, Peter. *Índice geobiográfico de más de 56 mil pobladores de la América Hispánica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Besnier, Niko. “Orality and Literacy”. En Wagner, Street y Venezky, editores, *Literacy: An International Handbook*. Boulder: Westview Press, 1999.
- . “The linguistic relationships of spoken and written nukulaelae registers”, *Language* 64, 1988.
- Cummins, Thomas. *Brindis con el inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. Lima: UNMSM, 2004.
- Denny, Peter. “El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita”. En David Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Fontanella, Beatriz. *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*. París: Hachette, 1987.
- . *El español de América*. Madrid: Mapfre, 1992.
- Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: IEP, 2006.
- Havelock, Eric. “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”. En David Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar. *La escritura indígena andina*. La Paz: Biblioteca Paceaña, 1953.
- . “Una antigua escritura de la región andina”. Buenos Aires, 1942.
- Martínez, Delia. “Teatralidades coloniales”. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Humanidades. Santiago: Universidad de Chile, 2009.
- Martínez, Paula. “Algunas consideraciones en torno al concepto de oralidad y su aplicación en el análisis de textos coloniales”. *Actas del VI congreso de Antropología*. Valdivia: Universidad Austral-Colegio de Antropólogos de Chile, 2007.
- . “La oralidad como instrumento para acceder al discurso andino colonial. El caso del *Manuscrito de Huarochiri*”. *Diálogo Andino* (2009).

- Ostria, Mauricio. “Literatura oral y oralidad ficticia”, *Estud. filol.* [online]. 2001, n.º 36 [citado 25 octubre 2007], 71-80. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132001003600005&lng=es&nrm=iso>.
- Pattanayak, D. P. “La cultura escrita: un instrumento de opresión”. En David Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Rojas, Elena. “Actitudes pragmatolingüísticas en los documentos coloniales del Río de la Plata”. Mar del Plata: Universidad Mar del Plata, 2000.
- . “Las marcas del diálogo en los documentos hispanoamericanos del siglo XVI al XVIII”. Valencia: Universidad de Valencia, 1997.
- Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: IEP, 1987.
- Torres Guerra, José. “Teoría oralista y análisis oral”. *Cuadernos de filología clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*. Madrid: Universidad Complutense, 1994.

El emigrante ecuatoriano, un desarraigado permanente

The Ecuadorian Immigrant, Permanent Rootlessness

YOVANY SALAZAR ESTRADA

Universidad Nacional de Loja

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.2>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2015

Fecha de aprobación: 13 de mayo de 2015



RESUMEN

En este ensayo se fundamentan, ejemplifican y analizan tres de las principales problemáticas que afectan y causan sufrimientos al emigrante ecuatoriano y su entorno familiar más inmediato en el país de destino y en el de origen: el desarraigo y sus consecuencias, las continuas reflexiones sobre el viaje, y el sueño de retornar al Ecuador, así como los desencuentros que advienen cuando se concreta este postergado anhelo, de conformidad con lo que se imagina, recrea, describe e insinúa en el discurso narrativo de las novelas que representan el fenómeno sociológico de la emigración internacional de ecuatorianos en dirección a los Estados nacionales de mayor desarrollo, del hemisferio boreal, de manera preferente Estados Unidos de Norteamérica y España.

PALABRAS CLAVE: Desarraigo, emigración económica, emigración internacional, emigración laboral, novela ecuatoriana, novela sobre emigración, país de retorno, retorno voluntario, sujeto emigrante, viaje al extranjero.

ABSTRACT

This essay illustrates and analyzes three of the major issues that affect and cause suffering to the Ecuadorian immigrant and his immediate family environment in the host country and in the region: the uprooting and its consequences, continuous reflections on the journey; and the dream of returning to Ecuador and disappointments that come when this postponed longing comes true, in accordance with what one imagines, recreates, describes, and hints in the narrative of the novels that represent the sociological phenomenon of the international migration of Ecuadorians towards more developed national states in the Northern Hemisphere, preferably the United States and Spain.

KEYWORDS: Rootlessness, economic emigration, international migration, labor migration, Ecuadorian Novel, Novel on emigration, Country of Return, Voluntary return, migrant Subject, Travel abroad.

INTRODUCCIÓN

EN LA LITERATURA ecuatoriana, la problemática migratoria ha sido abordada en los diversos géneros: poesía, teatro, crónica, testimonio, ensayo, cuento y novela. En este último género, por ejemplo, son muy conocidas e incluso los tres primeros títulos se han convertido en clásicos de la narrativa del Ecuador: *A la costa* (1904), de Luis A. Martínez (1869-1909); *El éxodo de Yangana* (1949), de Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003); *Los hijos* (1962), de Alfonso Cuesta y Cuesta (1912-1991); en alguna medida *La semilla estéril* (1962), de Pedro Jorge Vera (1914-1999); y, aunque sea de manera tardía, *El retorno* (2013), de Aquiles Jimbo Córdova.

En el género novelístico, la representación y recreación literaria del fenómeno sociológico de la emigración internacional, en dirección hacia Estados

Unidos de América y otros países del hemisferio boreal, se inicia con *El muelle* (1933), del multifacético escritor guayaquileño Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993); más de setenta años después se publicará *El inmigrante* (2004), de Gonzalo Merino Pérez (1939); luego *El sudaca mojado* (s.f.), de Mauricio Carrión Márquez; y, *Los hijos de Daisy* (2009), de Gonzalo Ortiz Crespo (1944).¹

En correspondencia directa con el estrepitoso incremento de la emigración de ecuatorianos a España advendrán las novelas que se construyen en torno a este proceso de movilidad humana: *Camas calientes* (2005), de Jorge Becerra (1944); *La memoria y los adioses* (2006), de Juan Valdano Morejón (1940); *Trashumantes en busca de otra vida* (2012), de Stalin Alvear (1942); *La seducción de los sudacas* (2010), de Carlos Carrión Figueroa (1944), aún inédita, y dos de las siete historias (novelas cortas) derivadas de esta extensa ficción novelesca, que ya se han publicado: *La utopía de Madrid* (2013) y *La mantis religiosa* (2014).²

No obstante la cantidad y, en algunos casos, también calidad de la producción novelística ecuatoriana que recrea el fenómeno sociológico de la emigración internacional, en el Ecuador aún no existe un estudio de conjunto que analice, valore e interprete el aporte de estas novelas a la literatura y la cultura del Ecuador y Latinoamérica.

Trabajos analíticos que sí existen en relación al género narrativo (con especial énfasis en la novela), que recrean los fenómenos emigratorios internacionales, similares al caso ecuatoriano en otras latitudes de Occidente, son los estudios que se centran en la descripción y valoración de las novelas que representan la emigración de Puerto Rico a Nueva York;³ la emigración de españoles y latinoamericanos a distintos países, especialmente del hemisferio norte;⁴ o, aquellas obras narrativas que recrean el fenómeno desde la orilla del país receptor, como la inmigración de italianos en la novela argentina;⁵ la inmi-

-
1. Yovany Salazar Estrada, *La migración en la novelística lojana* (Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 73 y ss.
 2. Yovany Salazar Estrada, "La emigración internacional en la novelística ecuatoriana" (tesis doctoral, Universidad del País Vasco, San Sebastián, España, 2014), 110 y ss.
 3. Rafael Falcón, *La emigración a Nueva York en la novela puertorriqueña* (Valencia: Albatros Hispanófila, 1983).
 4. Irene Andrés-Suárez, edit., *Migración y literatura en el mundo hispánico* (Madrid: Verbum, 2004).
 5. Luciano Rusich, *La inmigración italiana en la novela argentina del 80* (Madrid: Playor, 1974); Alma Novella Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina* (Roma: Bulzoni Editore, 1998).

gración de Marruecos y de otros países africanos en la narrativa española;⁶ y, la inmigración desde distintos países del hemisferio sur, en la narrativa española contemporánea.⁷

En el corpus narrativo de las novelas sobre la emigración internacional de los ecuatorianos ya mencionadas, desde un enfoque pluridisciplinario se patentizan los problemas más relevantes que afectan y golpean, negativamente, al sujeto que protagoniza el movimiento poblacional: el emigrante que se auto-percibe y es tratado como el “otro” en el país de destino; las expresiones de racismo y xenofobia en contra del emigrante y los maltratos de que es víctima en los trabajos, como secuela de este trato discriminatorio; la paulatina pérdida de la dignidad humana y la autoestima personal; los recuerdos, la nostalgia, la angustia, la desesperación y la soledad como sentimientos recurrentes en la vida de los emigrantes ecuatorianos; la salud física y mental; el sueño de regresar al Ecuador y el sinsentido del retorno, cuando esta aspiración llega a concretarse; el desarraigo y sus paradójicas consecuencias, y las continuas reflexiones sobre la pertinencia del viaje emigratorio.⁸ De estas variadas problemáticas, en este trabajo solo se abordan las tres que se desarrollan a continuación.

EL DESARRAIGO Y SUS CONSECUENCIAS

Según el *Diccionario de la lengua española*, el desarraigo consiste en “Separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado” o cortar los vínculos culturales o afectivos que tiene con el país de origen, la comunidad en la que vivió, el grupo social de pertenencia y la familia. Y en el caso de los emigrantes ecuatorianos, esta es una de las duras realidades que tienen que enfrentar desde que se inicia el viaje y se va acentuando con el correr de los años; puesto que, como lo plantea Jaime Astudillo Romero, los ecuatorianos emigrantes en Estados Unidos van pereciendo víctimas del desarraigo “y miles de seres anónimos se habrán perdido ya o estarán perdiéndose en este mismo momen-

6. Mohamed Abrighach, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual (Ética, estética e interculturalismo)* (Agadir: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2006); Ana Rueda, edit., *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano marroquí* (Madrid: Iberoamericana Editora Vervuert, 2010).

7. Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz, Inés D'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea* (Madrid: Verbum, 2002).

8. Y. Salazar Estrada, “La emigración internacional en la novelística ecuatoriana”, 180 y ss.

to por el oscuro laberinto del desarraigo, de la pérdida de la identidad, de la alienación o de la muerte y después de poco tiempo, nadie sabrá si regresaron, se fueron o se volvieron a ir o si algún día existieron”.⁹ O como dice, en el informe de la investigación antes citada, un alumno de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la Universidad Estatal de Cuenca: “Allá estuve tres años y cuando regreso, me doy cuenta que ya no puedo vivir aquí. Soy como dice la india María ‘ni de aquí, ni de allá’ ”.

Respecto de estas paradojas y ambivalencias, es necesario recordar que los emigrantes ecuatorianos de origen campesino que trabajan en Estados Unidos, a través de sus familiares, han hecho construir viviendas en sus respectivos lugares de origen, las cuales ponen en evidencia que sus dueños viven no solo en dos, sino hasta en tres mundos diferentes y a la vez compartidos: el mundo campesino que empieza a morir; el mundo urbano que les ha absorbido paulatinamente, obligándoles a construir sus viviendas con bloque, cemento y eternit, a imagen y semejanza de lo que ocurre en las grandes ciudades en donde ahora habitan; y, “el mundo ajeno, lejano y deslumbrante del ‘residente’, que parece tener oficios esenciales y urgentes: hacer dólares y copiar y absorber todo aquello que no sea similar a su vida anterior, desarraigándose, volviéndose ajeno”.¹⁰

En el sujeto emigrante el sentimiento de desarraigo se produce por el hecho de físicamente estar en el lugar de llegada y psicológicamente en el de partida; pues como dijo el profesor Manuel Delgado Ruiz, en *El inmigrante imaginario*, en cita retomada a través de Antonio Tello: “Está ‘aquí’, pero de algún modo todavía está ‘allí’, en otro sitio. O, mejor, no está de hecho en ninguno de los dos lugares, sino como atrapado en el trayecto entre ambos, como si una maldición le hubiera dejado vagando entre su origen y su destino”.¹¹

En relación con el planteamiento antes expuesto se ha dicho que el emigrante se caracteriza por vivir entre dos mundos: “entre el pasado perdido y un presente no integrado”.¹² En el país de destino se acentúa esta ambivalencia, porque a decir de Javier de Lucas, a los emigrantes: “no se les facilita la

9. Jaime Astudillo y Claudio Cordero E., *Huayrapamushcas en USA: Flujos migratorios de la región centro-sur del Ecuador a los Estados Unidos* (Quito: El Conejo, 1990), 34.

10. *Ibíd.*, 37.

11. Antonio Tello, *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición* (Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 1997), 132.

12. Iain Chambers y Marta Eguía, edit., *Migración, cultura e identidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1995), 50.

vida familiar, ni la inserción en la escuela, ni en el trabajo, en condiciones de igualdad”.¹³ Por estas razones, en la emigración desde Ecuador hacia España, durante los últimos años del siglo XX y primeros del XXI: “El inmigrante vive entre dos tierras: su corazón y su mente están en Ecuador y su cuerpo en España”.¹⁴

La pertenencia territorial y cultural de los emigrantes se vuelve muy compleja pues, como dice una ecuatoriana residente en España, “Yo tengo claro lo que soy; yo no soy española; yo no soy ecuatoriana de Ecuador... de allá no soy; soy ecuatoriana en España... es lo que soy”.¹⁵ Y este sentido del desarraigo y la consecuente falta de participación plena, tanto en la cultura del país de partida como en el de llegada, desemboca en la percepción de que el sujeto emigrante vive entre dos mundos, entre un pasado perdido y un presente no integrado.

En *Camas calientes*, de Jorge Becerra, se pone en evidencia que el desarraigo que sufren los personajes de su lugar de origen y la imposibilidad de integrarse totalmente en el de destino, deriva en que se sientan en el limbo y no se consideren ciudadanos de ninguno de los dos países: “ahora ya no sabemos si somos de aquí o de allá, dice cuando aparecen en su charla los nietos que han nacido en España, aquí, hijos de sus hijos que nacieron allá, ellos no saben del Ecuador sino lo que les contamos [...] no somos ni de aquí ni de allá”.¹⁶

Pero quien más padece esta ambivalencia es el personaje protagónico, Daniela, puesto que cuando, cerca de la terminación de la historia novelesca, regresa a Ecuador para visitar y atender a la abuela, que se encontraba en los días postreros de su existencia, los familiares más cercanos ni la reciben ni la tratan con naturalidad, porque “creen que me hago la extranjera, la pedante españolizada, no sé si estoy actuando o siendo yo misma [...] y la extraña sensación de no sentirme ni de aquí ni de allá; allá añoraba esta tierra, esta ciudad y las que creía que eran mis gentes, ahora, aquí, echo de menos lo de allá”.¹⁷ Y la novela concluye con la declaración de la no pertenencia del personaje

13. Javier Lucas et al., *Inmigración e integración en la UE. Dos retos para el siglo XXI* (Vitoria: Irudi, 2012), 80.

14. Julio Las Heras Mosteiro, A. Otero Puime y C. Gallardo Pino, “El proceso migratorio y su repercusión en la salud. Voces de ecuatorianos en Madrid”, *Original*, n.º 106 (mayo 2008): 226.

15. Javier Murillo Muñoz, *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España* (Bogotá: Códice, 2009), 95.

16. Jorge Becerra, *Camas calientes* (Quito: Triana, 2005), 312.

17. *Ibíd.*, 338.

protagonista a ninguno de los dos territorios, ni el de partida ni el de llegada: “allá me vieron como extraña y entonces atesoraba la certidumbre de que mi tierra era esta; ahora, aquí siento que no pertenezco a este ámbito y pretendo pensar o creer, que soy de allá, estoy en un limbo”.¹⁸

Como le aconteció a Ulises en la epopeya homérica y a todos quienes han abandonado el país, para luego pretender retornar al mismo lugar y a las mismas personas que dejaron antes de la partida, la imposibilidad de que los emigrantes ecuatorianos retornen a su patria es cierta; razón por la cual la migración lleva a la paradoja, que más parece una maldición, por la cual el emigrante ecuatoriano no se encuentra tranquilo en ninguno de los dos lugares, ni en el de partida (Ecuador) ni en el de llegada, si está en el uno quisiera estar en el otro y viceversa: “cuando uno está allá no piensa sino en estar aquí; ahora que ya estamos aquí, sufrimos porque no estamos allá. Solo anhelamos lo que no tenemos y apreciamos aquello que hemos perdido”.¹⁹

Mientras José Hipólito, el protagonista de la novela antes citada, trabajaba en las labores agrícolas de Murcia, el olor de la tierra mojada lo lleva a los recuerdos de la infancia en el Ecuador y la conciencia de haber perdido todo sentido de arraigo: “Pensé en mi finado abuelo y en la casa solariega tan lejanos y ya perdidos para siempre [...] en la madre anciana y a destiempo recuperada [...] en mis sueños que hace muchos años se habían extraviado y, como tantas [...] tantas veces, me sentí amargo y vulnerable, una hoja desprendida de su árbol y, ahora, llevada por el viento”.²⁰

En *Trashumantes en busca de otra vida*, las secuelas del desarraigo en la principal protagonista de la historia son evidentes, incluso cuando retorna a radicarse, de manera definitiva, en el Ecuador, al punto que el párroco de Zhizho las advierte enseguida: “El padre Vega advierte en Clara Aponte un aspecto desolado, contradictorio con la alegría que supone volver a su pueblo, intuyendo que el desarraigo ha logrado desubicarla”.²¹

En *La seducción de los sudacas*, hay clara conciencia de los costos de la emigración, así como de la certidumbre de que es imposible retornar a la patria de origen, a los seres queridos que quedaron y a lo que se dejó en ella: “‘Ningún emigrante regresa vivo a su patria, aunque regrese’, sentencia. Ese es su destino, por eso él va a Barajas a ver salir los aviones, para hacerse la ilusión de

18. *Ibíd.*, 339.

19. Juan Valdano Morejón, *La memoria y los adioses* (Quito: Norma, 2006), 67-9.

20. *Ibíd.*, 68.

21. Stalin Alvear, *Trashumantes en busca de otra vida* (Quito: Libresa, 2012), 199.

regresar”.²² Puesto que la emigración cambia hasta la raíz del protagonista: “Ya no soy el que fui. Nadie es el que ha sido cuando es un emigrante”.²³

En *La utopía de Madrid*, no solo la indiferencia del hijo le afecta a la emigrante, sino los cambios rotundos que hay en el entorno familiar y social más inmediato, dado que las amigas de mayor confianza que quedaron al momento de la partida se han casado o, ahora, en condición de emigrantes, están desperdigadas por distintos países del mundo: “Además aquí no hay ni con quien hablar: solo mi padre, mi madre y mis hermanas, que, aparte de quererme, me miran como un bicho raro. Rosi, Magdalena y Susana se han casado y ya no hay ni cómo ir las a ver ni nada, joder; peor tomar un café en el Tópoli con ellas, un vinito hervido en el Unicornio”.²⁴

LAS CONTINUAS REFLEXIONES SOBRE EL VALOR DEL VIAJE

Siguiendo el pensamiento socrático, Ernst Cassirer sostiene que el hombre es una criatura que siempre se encuentra en búsqueda de sí mismo, que en todo momento de su fugaz existencia tiende a examinar, a reflexionar y hacer el escrutinio de las condiciones de la misma. Y “En este escrutinio, en esta actitud crítica respecto a la vida humana radica el valor de esta vida [...]. Aquel ser que, si se le hace una pregunta racional, pueda dar una respuesta racional [...]. Mediante esta facultad de dar una ‘respuesta’ a sí mismo y a los demás, el hombre resulta un ‘ser’ responsable, un sujeto moral”.²⁵

Por supuesto que la valoración, las reflexiones sobre la experiencia de la vida pasada, en el país de nacimiento, están teñidas por las nuevas experiencias que se van obteniendo en el destino y por las nuevas pautas culturales que se van asumiendo sin proponérselo ni ser consciente de ello. Como dice Veronika Sieglin: “Las interpretaciones que elabora un individuo en torno a su pasado no dependen, por ende, del pasado mismo sino del presente, es decir, de los

22. Carlos Carrión, *La seducción de los sudacas* (Loja: inédito, 2010), 703.

23. *Ibíd.*, 299.

24. Carlos Carrión, *La utopía de Madrid* (Quito: El Conejo, 2013), 79.

25. Ernst Cassirer y Eugenio Ímaz, edit., *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1968), 11.

paradigmas que guían la autorreflexión. A través de ellos, el ser se constituye históricamente como experiencia”.²⁶

En esta perspectiva los emigrantes ecuatorianos, aunque no tengan satisfechas sus necesidades básicas: alimentación, vivienda, educación, salud, seguridad social, como era la aspiración de los ciudadanos griegos para poder filosofar, no por ello dejan de reflexionar respecto de la validez del viaje emigratorio emprendido. En *La memoria y los adioses*, por ejemplo, mientras el personaje espera en una esquina por un trabajo duro que, con seguridad no habría hecho en el Ecuador, reflexiona sobre la pertinencia de la decisión de haber viajado a España: “sí. Esa fue la primera vez... que empecé a ver claramente lo que había hecho, cuando la ilusión del viaje empezó a borrarse, a dejar espacio a la amarga desilusión de las realidades presentes [...] sentí que mi alma se ahogaba en nostalgia [...] por mis estudios que se quedaron a medio camino, por el profe que no llegué a ser”.²⁷

En *Trashumantes en busca de otra vida*, cuando ya han pasado los momentos más difíciles como emigrantes ecuatorianos en España, Clara Aponte y el Suco Peñalosa recuerdan las condiciones de absoluta vulnerabilidad por las que tuvieron que atravesar por el “delito” de no tener los papeles en regla, motivo por el cual Clara Aponte concluye que: “El exilio no hay que desearle a nadie, menos cuando en Europa, y en proporción creciente, el poder es absorbido por la xenofobia conservadora, y en el mejor de los casos, por un gelatinoso socialismo”.²⁸

En *La seducción de los sudacas*, el arrepentimiento por haber dejado el Ecuador para ir a un lugar totalmente desconocido se hace muy evidente, así como los autorreproches por haber ido tras una utopía, que no pasa de ser una vana ilusión: “Ya que es un disparate genial dejar un país, una familia, para ser un indigente en otro país que no es el tuyo [...]. Por la maldita utopía de España, joder, Doly. Toda utopía es mera ilusión y mero desencanto, salvo esta, que es puro desencanto del coñazo, coño”.²⁹

En estas circunstancias, nunca es tarde para justipreciar el valor del conocimiento de la historia patria, para evitar ir, por voluntad propia y en condiciones de servidumbre y esclavitud, a un país que años atrás fuera el imperio

26. Veronika Sieglin, coord., *Migración, interculturalidad y poder* (Madrid: Plaza y Valdés, 2008), 18.

27. J. Valdano Morejón, *La memoria y los adioses*, 35-6.

28. S. Alvear, *Trashumantes en busca de otra vida*, 249.

29. C. Carrión, *La seducción de los sudacas*, 249.

colonizador y, como tal, haber sometido, por más de trescientos años, a los aborígenes americanos: “Pensaba, sobre todo, en que nosotros no estamos aquí nomás por culpa de los gobiernos ineptos y corruptos que han asolado el Ecuador como la peste [...]. Como quien dice, mendigando un país ajeno, teniendo uno propio tan guay. No, Doly. Estamos aquí por ser esclavos de nación y no saber ni jota de historia”.³⁰

En el marco de estas continuas reflexiones, no faltan los emigrantes que están plenamente conscientes de la degradación humana a que los ha llevado la migración: “Además, si yo soy gay y tú puta, eso es lo que somos tú y yo. Mejor dicho lo que ha hecho de nosotros la bendita migración”.³¹ En esta novela, asimismo, los emigrantes ecuatorianos se comparan con los del éxodo bíblico que dirigió el patriarca Moisés: “Somos los tíos del Éxodo –sentencia. Otros judíos. Pero no los inconformes de la Biblia. Ellos importunaban a Moisés día y noche”.³²

En *La utopía de Madrid*, cuando Lucy llama a Ecuador, percibe la insalvable distancia afectiva de su hijo y, en respuesta a la constatación de esta dura realidad, vuelve a pensar en el sinsentido de su viaje a España: “y, por una vez más, sé que no ha servido de nada venir a sufrir tanto en España, salvo para perderlo todo como ya dije, creo. Como una gilipollas. Y lo peor es que no sé cuándo terminará esta joda, no sé cuándo”.³³

Y en estas permanentes reflexiones, como ya se mencionaba al aludir al sentimiento de desarraigo y de conformidad con lo que expresó el recordado profesor y crítico peruano Antonio Cornejo Polar, el sujeto migrante se instala en dos universos, de alguna forma antagónicos entre sí, por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra, en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante reflexiona y habla desde dos o más locus y duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto.³⁴

30. *Ibíd.*, 251.

31. *Ibíd.*, 253.

32. *Ibíd.*, 440.

33. C. Carrión, *La utopía de Madrid*, 101.

34. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural* (Lima: Horizonte, 1994), 277-8.

EL SUEÑO DE REGRESAR AL ECUADOR Y LOS DESENGAÑOS QUE ADVIENEN CUANDO SE LOGRA CONCRETAR ESTE POSTERGADO DESEO

El emigrante siempre piensa en el retorno a su país; pero es un deseo que no siempre se coronará con éxito, puesto que muchas veces se mantiene a nivel de un “proyecto que quedará relegado en muchos casos como consuelo de un exilio perpetuo; la idea de regresar es un mito que ayuda a seguir luchando, sirve para no perder el contacto con lo que se dejó. Puede endulzar momentos de soledad y proveer del afecto que no se encuentra en el mundo real”.³⁵

En esta perspectiva se podría decir que la racionalidad de los emigrantes ecuatorianos está marcada por la lógica del retorno, y aunque solo sea una expresión de este deseo expresado o latente, ella atraviesa y da forma al conjunto de estrategias económicas y acciones desarrolladas y que permanece vigente, aunque se produzca una modificación temporal respecto al proyecto migratorio inicial, siempre y cuando no se dé una redefinición sustancial de ese proyecto.³⁶

Como lo sostiene María Cristina Carrillo, la idea de retorno es un elemento que está presente en todo el proceso migratorio, desde antes de la salida del lugar de origen y se mantiene durante todo el tiempo, en los preparativos, en el viaje, en la llegada al país de destino, en donde va dando forma a las modalidades de permanencia que adopte el emigrante. Como expresa la autora mencionada: “En otras palabras, la idea de retorno es el ancla con el cual el emigrante se une a su país de origen y en el caso de los hijos e hijas que

35. Isabel Sanfeliu y Jesús Varona, edit., *Migración, racismo y poder: el narcisismo de las pequeñas diferencias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), 86.

36. Jesús Sanz Abad, “La lógica del retorno frente a la lógica de la permanencia de la migración ecuatoriana en España: reproducción social y estrategias económicas para la movilidad social en el contexto migratorio”, en Gloria Camacho Zambrano y Katty Hernández Basante, eds., *Miradas transnacionales. Visiones de la migración ecuatoriana desde España y Ecuador* (Quito: Centro de Planificación y Estudios Sociales / Secretaría Nacional del Migrante, 2009), 168.

se han quedado, el retorno es, a su vez, la idea que posibilita pensar la familia a pesar de la distancia y lo que estructura el proyecto futuro de migrar”.³⁷

Entre las razones personales y familiares que mantienen incólume el postergado anhelo de retorno de los emigrantes, se encuentran: “los lazos fuertes con la familia, el deseo de reagrupar a la familia y de reencontrarse con los amigos y paisanos, la nostalgia, los problemas de adaptación en el lugar de destino y el acoso racial”,³⁸ sin embargo, ya una vez de vuelta en el Ecuador:

luego de la alegría por volver a encontrarse y abrazarse con su familia, manifiestan haberse encontrado con un país de origen costoso, inseguro, y extraño, en el cual muchos de los amigos de siempre parecen haberse desaparecido de la faz de la tierra y otros, los que sí están, son percibidos de tal manera que parecen no ser los mismos de antaño.³⁹

Por ello es que, en no pocos casos, el regreso o retorno se transforma en una nueva emigración, cuando no en desencanto y frustración; sin embargo, el retorno, a pesar de todo, se mantiene como meta irrenunciable, sobre todo porque constituye uno de los mejores mecanismos de autodefensa.⁴⁰

Es que el retorno a casa, al hogar y todo lo que quedó en el lugar de partida es imposible; por ello, si física y materialmente llega a concretarse: “La evidencia es cruel: el paisaje que añoraba ya no existe y el nostálgico comprueba con dolor que el regreso que deseaba es imposible, del mismo modo que es imposible regresar a la infancia, a la adolescencia o cualquier otra edad temprana. Al pasado”.⁴¹ El retorno es imposible, además, porque en cuanto el emigrante abandona el lugar de origen, en su mente lo va convirtiendo en un territorio de fantasía, de ensueño, en un verdadero paraíso perdido, que está muy lejos de corresponderse con lo que realmente se dejó atrás.

37. Gioconda Herrera Mosquera, María Cristina Carrillo Espinoza y Alicia Torres, eds., *La migración ecuatoriana transnacionalismo, redes e identidades* (Quito: FLACSO / Plan Comunicación, Migración y Desarrollo, 2005), 365.

38. Almudena Cortés Maisonave, “Retorno y acumulación de activos. Aproximaciones etnográficas al caso de Ecuador y España”, en Jorge Ginieniewicz, *La migración latinoamericana a España: Una mirada desde el modelo de acumulación de activos* (Quito: FLACSO, 2011), 85.

39. J. Murillo Muñoz, *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*, 184.

40. Inés D’Ors, “Léxico de la emigración”, en Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz, Inés D’Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea* (Madrid: Verbum, 2002), 72.

41. A. Tello, *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*, 150.

Además, de similar manera a lo que denuncia Humberto Márquez Covarrubias para el caso mexicano, hay que tener presente que el Ecuador no está preparado para recibir cantidades importantes de compatriotas retornados, pese a la retórica gubernamental de catalogarlos como los “héroes” de la reactivación económica del país y de estar dispuestos a “recibir con los brazos abiertos” a los contingentes de emigrantes, que otrora fueran prácticamente expulsados del país.⁴²

Sin embargo, en las novelas ecuatorianas estudiadas, el retorno o su deseo de concretarlo tiene múltiples y hasta disímiles maneras de representarse; así, por ejemplo, la traumática experiencia migratoria de Juan Hidrovo, el personaje protagonista de *El muelle*, le hace tomar la decisión de retornar a Guayaquil para no volver a viajar nunca más, tal como reza la carta que le dirige a su esposa María del Socorro, anticipándole su regreso al Ecuador: “En Guayaquil me quedaré para no volver a viajar más, nunca más”.⁴³

En *La memoria y los adioses*, se advierte el interés permanente de los emigrantes por saber lo que acontece en Ecuador, país al que siempre están pensando retornar; por ello, aunque no se hayan conocido con anterioridad, cuando se encuentran en España, por el acento, se reconocen rápidamente y enseguida “una espontánea solidaridad brotó en sus palabras; querían conocer noticias recientes de la patria a la que, más de dos años no veían”.⁴⁴

En *Trashumantes en busca de otra vida*, la nostalgia de los emigrantes ecuatorianos los lleva a creer que cuando retornen a su lugar de origen, en Zhizho, todo estará y será igual que antes del viaje migratorio; sin embargo, la realidad es muy diferente, porque a la hora de la verdad nadie puede retornar a su lugar de origen, a su vida pasada, a una edad anterior, porque “el exilio también destruye lo dejado, lo que ellos piensan que permanece intacto, sin saber de esa maligna sensación que los hace sentir forasteros hasta en la propia casa”.⁴⁵

En la extensa novela *La seducción de los sudacas* se presentan variados aspectos en relación al retorno al lugar de origen. En primer término está la alegría que embarga a los emigrantes cuando regresan al Ecuador, circunstancia en la que a todos les parece perfecto y de maravilla: “La dicha de estar yendo

42. Humberto Márquez Covarrubias, *Diccionario crítico de migración y desarrollo* (México D. F.: Editorial de Miguel Ángel Porrúa, 2012), 81-2.

43. Alfredo Pareja Diezcanseco, *El muelle* (Quito: Libresa, 2003), 112.

44. J. Valdano Morejón, *La memoria y los adioses*, 34.

45. S. Alvear, *Trashumantes en busca de otra vida*, 152.

al Ecuador es tanta que todo nos parece soberbio. El avión de puta madre y las azafatas agrias, feas y viejas, las más dulces y majas y adolescentes del planeta”. Y, asimismo, es incontenible la alegría cuando llegan al aeropuerto de Quito: “¡Viva el Ecuador!, grita Efraín. Contesta el avión entero, se despiertan los dormilones y ellos también ¡vivaaa!”.⁴⁶

En otras partes de la ficción novelesca analizada, en cambio, se reitera la idea sobre la imposibilidad de que los emigrantes ecuatorianos retornen a su patria: “Ningún emigrante regresa vivo a su patria, aunque regrese, sentencia. Ese es su destino [...]. Con su fracaso de tierra ecuatoriana encima, como las cenizas de una madre; con sus paquetes misteriosos para el correo; con sus frases de sabio intrincado, que hoy repite”.⁴⁷ Sentimiento diametralmente distinto al que afloró cuando se iniciaba el viaje, desde la más sureña ciudad capital de provincia del Ecuador en dirección a España, oportunidad en la cual, como una estrategia para no sentir mucho la ausencia de Loja, uno de los personajes de la novela trata de persuadirse a sí mismo que en esta ciudad estaba todo lo malo y la ciudad de destino, en la mente del futuro emigrante era en cambio la tierra prometida: “No ver más Loja, la ciudad querida y odiada sin piedad. Porque, en los días previos a mi partida, aborrecí también sus calles, sus ríos raquíuticos, sus mercados. Los ricos fáciles, su alcalde fascistoide. Como si Madrid fuera Canaán”.⁴⁸

Cuando José Luis, uno de los personajes de *La seducción de los sudacas*, retorna al Ecuador y le va mal en el negocio sugerido por la suegra, nada le cae bien en su país natal y los recuerdos de Madrid hacen ver a Loja como un pueblucho que nada tiene que ver con una gran metrópoli europea: “Camina-ba por la Diez de Agosto, la 18 de Noviembre, la Sucre; comparaba esas calles con Princesa, Alcalá, Gran Vía y se reía. Joder, este pueblucho. Por más que la ciudad estuviera empedrada de edificios y negocios faraónicos, producto del lavado de dinero de la droga, en el cual Loja era un as en el país”.⁴⁹

En *La utopía de Madrid*, la protagonista Lucy, por el hecho de no haber encontrado o ya haber perdido para siempre el afecto del hijo, ni tampoco haber podido entrevistarse con las amistades que dejó antes de emigrar, pierde la ilusión de retornar a Loja: “En el avión pienso que ya no tengo nada en

46. C. Carrión, *La seducción de los sudacas*, 374.

47. *Ibíd.*, 703.

48. *Ibíd.*

49. *Ibíd.*, 115.

Ecuador. Sin amigas, sin hijo, sin nada. Eso me hace llorar”.⁵⁰ Lo que sucede es que cuando Lucy retorna a Loja, la distancia afectiva de su hijo Carlitos es tan grande, que el adolescente ni siquiera le acepta salir a caminar con ella por las calles de la ciudad, lo cual la lleva a dudar de la validez de haber retornado: “Deseo salir con él a pasear por la 10 de Agosto, la 18 y el crío, tan pancho, tengo deberes, mami, me ha invitado Robert a su cumple, como si al cabroncete le diera corte andar con su madre, cosa que no hallo el momento de irme de aquí”;⁵¹ aunque claro que, por amor a su madre y ante la inminencia de poder legalizar papeles en España le oculta la verdad: “Mamá llora y me ahorro de decirle que con eso muy pronto seré española y que no hallo la hora de marcharme de aquí”.⁵²

Esta reacción de los protagonistas se da por cuanto en el movimiento migratorio, el lugar de partida y más aún el de llegada, no son inmutables ni seguros, por tanto es “imposible retornar” a casa como han expresado distintos pensadores. Stuart Hall dice que “La migración es un viaje de ida. No hay ‘morada’ donde regresar”, para Marjorie Garber la imposibilidad de retorno se presenta por cuanto la condición de migrante puede llegar a constituirse en una situación más duradera de lo previsto: “no puedes volver a casa ¿Por qué? Porque estás en casa”, en elocuentes textos, respecto de la imposibilidad del retorno, que han sido citados por Iain Chambers.⁵³

En estas circunstancias, Lucy reniega de su destino de emigrante, que la ha dejado sin razones que la motiven para seguir bregando por la vida, en un país extraño y en tan difíciles circunstancias: “Maldigo la migración que nos deja sin patria, sin hijos, sin nada”.⁵⁴ Sin embargo, ante las insistencias de la madre y en cumplimiento de una obligación que considera ineludible, emprende un nuevo viaje de visita a Ecuador, para poder estar presente en el acto de confirmación de su pequeño vástago, circunstancia en la cual los desencuentros del retorno se vuelven a ratificar como en oportunidades anteriores, porque: “Carlitos, nada más recibir el ordenador que le llevo y pasar la confirmación, es otra vez el mismo gamberro del coñazo de estos años. Solo pasa donde Robert

50. C. Carrión, *La utopía de Madrid*, 81.

51. *Ibíd.*, 79.

52. *Ibíd.*, 80.

53. I. Chambers y M. Eguía, edit., *Migración, cultura e identidad*, 23-70.

54. C. Carrión, *La utopía de Madrid*, 83.

como si él fuera padre y madre, como si fuera. Y a mí ni hola mami, cobrándome sin duda los años de ausencia”.⁵⁵

CONCLUSIONES

El desarraigo o pérdida de las relaciones históricas, culturales y afectivas que ligán al sujeto emigrante con el Ecuador como país de origen y con los familiares que integran el entorno más inmediato, derivan en la paradójica situación del protagonista del proceso de movilidad humana, al no sentirse a satisfacción y con tranquilidad ni en el Estado nacional de destino ni en el de partida, puesto que, como expresa José Hipólito Medina, el protagonista de la novela de Juan Valdano: “cuando uno está allá no piensa sino en estar aquí; ahora que ya estamos aquí, sufrimos porque no estamos allá”.

En estas complejas circunstancias, como seres racionales, sensibles, dotados de voluntad que son los emigrantes, de manera continua reflexionan sobre la pertinencia de haber viajado a tan lejanos y extraños lares y se preguntan lo que hubiera ocurrido si no tomaban esta decisión que ha marcado el rumbo de la existencia para siempre, tanto la vida del protagonista del desplazamiento poblacional como la de quienes dependen de él, en el Ecuador o en el país de destino.

Como natural secuela de estas ambivalencias en la vida del emigrante, el sueño de retornar al Ecuador está presente en todo el proceso migratorio, desde antes de la salida del lugar de origen y se mantiene durante todo el tiempo; sin embargo, cuando este postergado deseo se hace realidad advienen los desengaños y las frustraciones, porque, como en la historia de Ulises de la epopeya homérica o en la imposible aspiración de querer volver a una edad anterior de la vida, el retorno al país de origen del viaje emigratorio es imposible, porque el emigrante ecuatoriano, en el mismo momento que lo abandona, lo va convirtiendo en un territorio de fantasía, de quimera, de ensueño, en un verdadero paraíso perdido, muy distinto del que en realidad se está alejando. *

55. *Ibíd.*, 92-3.

Bibliografía

- Abrighach, Mohamed. *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual (Ética, estética e interculturalismo)*. Agadir: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2006.
- Alvear, Stalin. *Trashumantes en busca de otra vida*. Quito: Libresa, 2012.
- Andrés-Suárez, Irene, editores. *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum, 2004.
- Andrés-Suárez, Irene, Marco Kunz e Inés D'Ors. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 2002.
- Astudillo, Jaime, y Claudio Cordero E. *Huayrapamushcas en USA: Flujos migratorios de la región centro-sur del Ecuador a los Estados Unidos*. Quito: El Conejo, 1990.
- Becerra, Jorge. *Camas calientes*. Quito: Triana, 2005.
- Camacho Zambrano, Gloria, y Katty Hernández Basante, editores. *Miradas transnacionales. Visiones de la migración ecuatoriana desde España y Ecuador*. Quito: Centro de Planificación y Estudios Sociales / Secretaría Nacional del Migrante, 2009.
- Carrión, Carlos. *La seducción de los sudacas*. Loja: inédito, 2010.
- . *La utopía de Madrid*. Quito: El Conejo, 2013.
- Carrión Márquez, Mauricio. *El sudaca mojado*. Machala: Gobierno Provincial Autónomo de El Oro, s. f.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Traducido por Eugenio Ímaz. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Chambers, Iain, y Marta Eguía, editores. *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural*. Lima: Horizonte, 1994.
- Cortés Maisonave, Almudena. “Retorno y acumulación de activos. Aproximaciones etnográficas al caso de Ecuador y España”. En *La migración latinoamericana a España: una mirada desde el modelo de acumulación de activos*, Jorge Ginieniewicz, 81-105. Quito: FLACSO, 2011.
- D'Ors, Inés. “Léxico de la emigración”. En *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz y Inés D'Ors, 21-108. Madrid: Verbum, 2002.
- Falcón, Rafael. *La emigración a Nueva York en la novela puertorriqueña*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1983.
- Ginieniewicz, Jorge. *La migración latinoamericana a España: una mirada desde el modelo de acumulación de activos*. Quito: FLACSO, 2011.
- Herrera Mosquera, Gioconda, María Cristina Carrillo Espinoza y Alicia Torres, editores. *La migración ecuatoriana: transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: FLACSO / Plan Comunicación, Migración y Desarrollo, 2005.
- Las Heras Mosteiro, Julio, A. Otero Puime y C. Gallardo Pino. “El proceso migratorio y su repercusión en la salud. Voces de ecuatorianos en Madrid”. *Original*, n.º 106 (mayo 2008): 222-32.

- Lucas, Javier de, et al. *Inmigración e integración en la UE. Dos retos para el siglo XXI*. Vitoria: Irudi, 2012.
- Márquez Covarrubias, Humberto. *Diccionario crítico de migración y desarrollo*. México D. F.: Editorial de Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- Murillo Muñoz, Javier. *Rostrros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*. Bogotá: Códice, 2009.
- Novella Marani, Alma. *Inmigrantes en la literatura argentina*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- Pareja Diezcanezo, Alfredo. *El muelle*. Quito: Libresa, 2003.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2014.
- Rueda, Ana, editora. *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano marroquí*. Madrid: Iberoamericana Editora Vervuert, 2010.
- Rusich, Luciano. *La inmigración italiana en la novela argentina del 80*. Madrid: Playor, 1974.
- Salazar Estrada, Yovany. “La emigración internacional en la novelística ecuatoriana”. Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco, 2014.
- . *La migración en la novelística lojana*. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Loja, 2013.
- Sanfeliu, Isabel, y Jesús Varona, editores. *Migración, racismo y poder: el narcisismo de las pequeñas diferencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Sanz Abad, Jesús. “La lógica del retorno frente a la lógica de la permanencia de la migración ecuatoriana en España: reproducción social y estrategias económicas para la movilidad social en el contexto migratorio”. En *Miradas transnacionales. Visiones de la migración ecuatoriana desde España y Ecuador*, editado por Gloria Camacho Zambrano y Katty Hernández Basante, 149-76. Quito: CEPLAES / SENAMI, 2009.
- Sieglin, Veronika, coordinadora. *Migración, interculturalidad y poder*. Madrid: Plaza y Valdés, 2008.
- Tello, Antonio. *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 1997.
- Valdano Morejón, Juan. *La memoria y los adioses*. Quito: Norma, 2006.

Enfrentamiento entre naturaleza y cultura en el ensayo latinoamericano

*Confrontation between nature and culture
in the Latin American essay*

ZULMA SACCA

Centro Polivalente de Arte, Salta

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.3>

Fecha de recepción: 24 de abril de 2015

Fecha de aprobación: 25 de mayo de 2015

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Existen pocos estudios sobre el ensayo como género o sobre el ensayo como género en América Latina. Las preguntas debieran girar alrededor de cómo pensar formalmente este pensamiento. Una propuesta para la reflexión y para encontrar un principio de definición y sistematización podría hallarse en el enfrentamiento entre la naturaleza y la cultura. Como instrumento de análisis, ese principio es demasiado general y no tiene un desenlace donde se resuelva el conflicto. Tampoco sería un modo reflexivo muy rentable en América Latina, donde justamente ese conflicto se supera y el pensamiento parte de una fusión única y exclusiva de la naturaleza con la cultura. A pesar de ello, puede ser un modo de análisis válido en tanto contemple como fundamento la confluencia de los discursos decimonónicos con la producción del siglo XX. En la producción ensayística de América Latina ha sido primordial su necesidad de traducirse en hechos históricos, de convertirse en la dirección de la historia. Aunque existieran diferencias de grado y hasta distinciones muy drásticas en los modos que concibieron esa traducción, todos sus ensayistas partieron de una premisa fundamental: tomar el objeto de reflexión en sus condiciones propias y derivar de ellas los principios para su inserción en la historia.

PALABRAS CLAVE: Nación, ensayo latinoamericano, disyuntivas, referente, historia.

ABSTRACT

There are very few texts about the essay as a genre or about the essay as a genre in Latin America. All the questions should be focused on how to think formally about this line of thought. A proposal for reflection, and for finding a definition and systematization may be found in the confrontation between nature and culture. As an instrument of analysis, this principle is too general and does not have an ending where the conflict can be solved. It wouldn't be a very profitable reflective method in Latin America either, where this very conflict is surmounted and thought starts from a unique and exclusive blend of Nature and culture. Despite this, it might be an effective method of analysis as long as it considers the merging of the nineteenth-century discourses with the production of the twentieth century as its foundation. Latin American essay production has at its core its need to translate itself in historical events, to become the direction of history. Although there were differences in the degree and even drastic distinctions in the way that translation was conceived, all the essay writers started from a fundamental premise: to take the object of reflection in its own conditions and draw from them the principles to insert them in history.

KEYWORDS: Nation, Latin American essay, disjunctives, references, history.

EL RESPLANDOR DE ideas felices y de causalidades radicalmente nuevas, de prosodias libres y de recorridos necesariamente más vitales que memorables en textos de Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Ortiz, Martín Adán y José Lezama Lima sería incomprensible y tal vez invisible sin la presencia primera, sin la firmeza de inocencia y pasión de los textos de Simón Rodríguez, de

Domingo Faustino Sarmiento, de Juan Nepomuceno Adorno, de Francisco Bilbao y de José Martí.

Más aun, en algunos aspectos, los grandes escritores del siglo XIX superan en complejidad y originalidad a los más recientes. Allí encontramos la audacia tipográfica y la alegría del argumento dialéctico acompañando a la aventura desmesurada no solo de una nueva idea de educación e instrucción sino de una nueva idea de vida y pensamiento social. También la maestría argumentativa, el sentido de la forma ideológica, los recursos estilísticos, todos conjugados en una discusión contra Alberdi, que Sarmiento derrochó en *Las ciento y una*. Martí derramó en muchos de sus ensayos la riqueza de matices léxicos, la sinuosidad de la sintaxis y un espectro infinito de sutilezas ideológicas y vitales.

En Rodríguez, Sarmiento, Adorno, Bilbao, Martí, el pensamiento y el lenguaje se sostienen y se recrean mutuamente. Rodríguez incluyó a su interlocutor dentro del cuerpo del discurso, y de esa manera su pensamiento se construyó y se expandió con su propia energía y con todas las refutaciones posibles. Con él se regresaba al origen del género, en el cual se podía ver cómo nacen las ideas, cómo van adquiriendo forma, cómo van también muriendo, cómo se van entregando a la lectura azarosa del otro.

De distintas maneras, pero en un acuerdo profundo, estos ensayistas encontraron su fuerza inaprensible ignorando la moral como fundamento, asumiendo los valores como productos de la voluntad y el pensamiento, y viviendo los conceptos potencializados y liberados del maniqueísmo. Más allá de la subjetividad (romántica) y de la relatividad (positivista), el concepto se define por su capacidad de conducir la potencia infinita de la vida, es decir, por su capacidad de agotar su propia virtualidad. La disyuntiva entre lo bueno y lo malo, o entre lo “dulce” y lo “útil”, es la cara débil del concepto. Su verdadera fuerza está en situar a los objetos de este mundo en la confluencia de su fragilidad dolorosa y de la alegría de tener sentido y ser únicos. Ese es el punto exacto de su naturaleza problemática.

Otro punto de confluencia de estos discursos decimonónicos era su necesidad de traducirse en hechos históricos, de convertirse en la dirección de la historia. Aunque sí existieran diferencias de grado y hasta distinciones muy drásticas en los modos que concibieron esa traducción, todos ellos partieron de una premisa fundamental: tomar el objeto de reflexión en sus condiciones propias y derivar de ellas los principios para su inserción en la historia. Para Simón Rodríguez, el objeto era la conformación social propia, exclusiva, de los

nuevos países americanos; para Bilbao, la constitución de una auténtica convivencia republicana en América Latina; para Sarmiento, la condición geográfica de la Argentina con su extensión deshabitada y con la posición de Buenos Aires en el punto clave de unión de los ríos y el océano; para Adorno, la comprensión de una nueva sociabilidad en la geometría perfecta del universo (si el universo providencial es perfecto ¿por qué no lo es la sociedad?); para Martí, el desarrollo completo, agotador, de la capacidad propiamente humana en los individuos y propiamente histórica en las naciones.

La identidad moderna del ensayo y, asimismo, de la novela se define por su rebeldía ante cualquier intento de generalización. En el ensayo se produjo un desgarramiento parecido al de la novela entre la ambición totalizadora –fundada en el desarrollo intenso de la autoconciencia– y la resignación trágica de que todo ejercicio del pensamiento no podía aspirar a otra cosa que ser un fragmento más de una totalidad inalcanzable y tal vez inexistente. El eclecticismo jesuita parece haber sido el punto de partida de muchos de los pensadores latinoamericanos del siglo XIX, un punto que fue superado por algunos de ellos: Rodríguez, Adorno y Martí.

El caso de Adorno puede servir de ejemplo, aunque solo sea por el hecho de ser el más desconocido de todos ellos: sus obras son ignoradas y no existe ninguna reedición moderna de ninguna de ellas. Con estas consideraciones, tal vez se pueda precisar la identidad de ese elemento intensivo que produjo la fuerza de los ensayos de Rodríguez, Bilbao, Sarmiento y Martí en el siglo XIX.

Si pocos manifiestos vanguardistas se pueden considerar como ensayos imprescindibles, muy pocos también se pueden olvidar en la consideración de los elementos que cohesionarían el ensayo del siglo XX en América Latina. No obstante, hay algunos que destacan por sus postulados decisivos: para comenzar, los de Huidobro, y después de él los de Borges, los de Vallejo, uno de Xavier Abril...

Las ideas poéticas de Huidobro en “El creacionismo” y “Manifiesto de manifiestos” son reformulaciones bastante explícitas de propuestas románticas: el mecanismo de la experiencia sublime está sacado directamente del discurso kantiano. No solo eso, Huidobro no se esconde para recuperar el entusiasmo como la experiencia de privilegio poético.

En “Manifiesto de manifiestos”, Huidobro tenía que salir de ese callejón sin salida adonde lo llevaba la fusión de la lejanía con el secreto de las correspondencias. Entonces recurrió al postulado de Schelling de concebir la

naturaleza no como una presencia de exteriorizaciones, sino como un poder exteriorizador y a la que le dio su expresión final en “La creación pura” y su nombre definitivo en un ensayo epónimo: creacionismo. Y es en este, justamente, donde explica varios procedimientos de su “estética”: 1. Humanizar las cosas, 2. precisar lo vago, 3. abstraer lo concreto y concretizar lo abstracto, y 4. desplazar lo poético en sí para poderlo crear.

Desde uno de los primeros manifiestos que publicó, Borges ya destacaba una idea que lo acompañó toda la vida: “Hoy triunfa la concepción dinámica del cosmos que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir”.¹ Poco después, en la revista *Ultra* de Madrid, en 1921, expuso una consecuencia de esta idea en los términos que fueron definitivos. La pesadilla de Borges es la posibilidad de un acontecer infinito con un contenido infinito de objetos o con la repetición infinita del mismo objeto: la estructura de *Las mil y una noches*. Pero la paradoja o el alivio o quizás el dolor aún más agudo es que ese vértigo está compuesto de hechos puros o, para decirlo en sus términos, de emociones sin origen ni consecuencia.

Borges mejor que nadie sabía que este era su límite, el que él mismo había escogido, al menos. Borges sabía también que no tenía solución y que era la forma de su destino. En su experiencia instantánea de la emoción pura nunca quiso otorgarle la posibilidad de injertarse en la historia. Sospechaba de esta como si fuera un origen disfrazado y engañoso. Así, después de *Ficciones*, *El Aleph* y *Nuevas inquisiciones*, donde están sus momentos de plenitud, su obra perdió con mayor constancia el equilibrio.

Quizás le faltó lo que a José Carlos Mariátegui le sobró: la fe en un hecho o en una idea o en un mito. En 1925, José Carlos Mariátegui, uno de los más lúcidos pensadores latinoamericanos, nombró dos de ellos, los dos definitivos en este siglo: el fascismo como el mito del regreso al Medievo, y el bolchevismo como el mito de la utopía.

El gran misterio de un pensador como Mariátegui implica creer que nunca quiso ser profético, porque la fuerza de su pensamiento estaba en su antidogmatismo. La crítica de Mariátegui no es de contenido, no opone una verdad a otra verdad, opone una práctica de plenitud a una perspectiva donde todo se ve reducido, deformado, donde dominan “los pequeños ideales”. Para Mariátegui lo único despreciable es la perspectiva que ve la vida y las ideas por el lado débil,

1. Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1983), 349.

que le quita su fuerza a los valores para volverlos comunes y dogmáticos, vulgarmente idealistas.

En la mayor parte de su obra recorre con lucidez la situación del Perú y el movimiento singular de su historia. El suyo no es propiamente un discurso historiográfico; más bien, es la invención de una filosofía de la historia que no es filosofía porque no tiene ninguna aplicación general, ni es historia porque no es la descripción y tampoco es la interpretación de algo que sucedió. Defendió hasta el final la posición de la singularidad de cada caso nacional y, en el suyo, del Perú. Al confrontar el desarrollo de su país con lo que sería la regla del desenvolvimiento histórico, él terminó concluyendo que, si se habían dado las condiciones formales, no se habían logrado las transformaciones profundas de la sociedad. La crítica más dura a la oligarquía peruana no es tanto la explotación del indio como la incapacidad demostrada por ese grupo social de asumir su rol histórico. Ni siquiera en la época del auge del guano, la oligarquía tomó su responsabilidad como clase, como burguesía. Mariátegui sacó conclusiones de lo que no sucedió, así como propuso un mito de lo que ya no existía, pues constataba la debilidad casi mortal de las comunidades indígenas.

Es lógico que fuera en este espacio (y también en la revista *Mundial*) donde se publicaron las reflexiones que compondrían su libro más famoso: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La aparición periódica de estas reflexiones señala que Mariátegui no las concibió como una obra integral, y de hecho él mismo lo dice en la advertencia: “no es este, pues, un libro orgánico”.² Los ensayos tienen formas y gestos estilísticos diferentes, no obstante, a todos los une la lucidez de su pensamiento.

Los tres grandes peruanos del siglo XX, Vallejo, Mariátegui y Adán, fueron lectores fieles, lúcidos y profundos de Nietzsche; y la fuerza de esas tres cualidades de su lectura residió en el hecho de que siguieron al pie de la letra y de la vida el espíritu antidogmático de este, quien de tantas maneras dijo que no quería seguidores ni imitadores.

Por eso, ninguno de estos peruanos citó con frecuencia a Nietzsche, ni le dedicó párrafos elogiosos; pero sí lo incorporó a su vida, a su modo de pensar, y, sobre todo, hizo del antidogmatismo, de la vida más allá del bien y del mal, una de las pruebas más altas de la autenticidad. Ninguno de ellos necesitaba críticos,

2. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (México D. F.: Era, 2005), 214.

se bastaban a sí mismos. El cuerpo de su obra forma la expresión original más acabada de la creatividad latinoamericana del siglo XX.

En el pensamiento de Mariátegui, el mestizaje tiene varias dimensiones según el contexto social en que se encuentra. Uno es el de la sociedad feudal; otro, más dinámico, el de la incipiente sociedad industrial y, otro, en el contexto de la identidad real del Perú, conserva la esencia de sus componentes y se mantiene como un proceso sin la finalidad de una fusión, y sí con la calidad de una perpetua diferenciación y contigüidad.

El gran libro argentino que se publicó apenas tres años después de la muerte de Mariátegui, *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, es uno de los ensayos más orgánicos del siglo XX, y pudo serlo porque tuvo como referente los grandes tratados totalizadores de Sarmiento: *Facundo. Civilización y barbarie*, *Argirópolis* y *Conflicto y armonías de las razas en América*.

El agotamiento del discurso positivista de intenciones racistas dio paso a través de la vanguardia a la autorreflexión de la nacionalidad: en 1931, *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz; en 1933, *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada; en 1936, *Tiempo lacerado* de Carlos Alberto Erro; en 1937, *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea; en 1938, *De lo barroco en el Perú* de Martín Adán; en 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz; en 1950, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz; en 1957, *La expresión americana* de José Lezama Lima.

Todas estas obras intentan responder en sus espacios nacionales y en el americano lo que se había ya manifestado con Mariátegui: ¿cómo definir a través de la historia y la naturaleza la identidad nacional? ¿Cómo asir la conciencia de pertenecer a una nación latinoamericana?

Mariátegui se preguntó sobre la ausencia de la peruanidad y del mismo Perú; Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*, por una Argentina construida sobre un error definitivo que produjo un país de espejismos. Lo que este no encontró en el espacio, Mallea lo buscó en el tiempo y chocó con otra dualidad: la Argentina visible y la invisible, de las cuales la más *real* resultaba ser productora y producto de pura *representación*. Si Martínez Estrada partía, para desarmarla, de la dualidad civilización y barbarie de Sarmiento, Mallea retomaba las de Alberdi, ciudad y campo.

Luego Octavio Paz, con un objeto bien definido al principio de *El laberinto de la soledad*, pierde él mismo ese objeto y elabora un libro que consiste en ocultar esa pérdida hablando de lo que no quería hablar: “No toda la

población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de ser mexicanos. Contra lo que se cree, este grupo es bastante reducido”. Y unas cuantas líneas más adelante, él mismo se condena a una perpetua contradicción: “La minoría de mexicanos que poseen conciencia de sí mismos no constituye una clase inmóvil o cerrada. No solamente es la única activa sino que cada día modela más el país a su imagen”.³

La fortuna de este libro consiste en haber sido por décadas la referencia ineludible de cualquier académico. Lo contradictorio es que *El laberinto de la soledad* describe paradigmática e históricamente a un México compuesto por mexicanos que no saben que son mexicanos.

Radiografía de la pampa es un aparato de interpretación en diálogo sin jerarquías ni privilegios temporales con el *Facundo*: más que secuencia de argumentos, cada capítulo es propiamente una extensión donde conviven, en una fluidez azarosa, las inagotables invenciones simbólicas de Martínez Estrada. En contra de la doctrina romántica de la unicidad del símbolo, este cuerpo ensayístico cree en la pluralidad simbólica y en la naturaleza azarosa de la imaginación. Mejor dicho, más que imaginación, Martínez Estrada pone en funcionamiento una extensa actividad de asociaciones. El descubrimiento fue que *Facundo* no es un texto fundacional, porque nunca existió la nación que quería fundar, sino un gozne discursivo que permite el movimiento –que se volvió perpetuo– entre el error heredado y el deseo de un espejismo.

Es cierto que quizás el rasgo más distintivo del desenvolvimiento de la historia del pensamiento argentino sea el constante retorno al dilema planteado por Sarmiento: civilización o barbarie. Tal vez sea aún más complejo, como ya lo demuestran varios textos decisivos de la generación del 80: ¿cuál es el punto al que se puede volver para empezar: la alternativa de Sarmiento, el régimen contradictorio de Rosas o la paradójica figura de Rosas en el *Facundo* donde el dictador es repudiado por bárbaro y reconocido por su labor unitaria al convertir por la fuerza de la tiranía a Buenos Aires en el centro de la nación? Y si se agrega a esta trilogía de preguntas, las propuestas de Echeverría en “El matadero” y las de Alberdi en las *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* y, en muchos otros textos, la complejidad de los dilemas y las reflexiones se ponen dignamente a la altura de la complejidad de la historia misma.

3. Octavio Paz, *Obra completa* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), 855.

Los libros de Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz, Erro y Mallea forman parte de esa trama entreverada, donde se confunden el envés y el revés, donde ficción y realidad no tienen lugares seguros de enunciación, donde fundación y consecución no están necesariamente en una secuencia natural.

Este libro es la primera perfección de una serie de ensayos en los cuales la originalidad de la escritura es consustancial con la audacia de la interpretación. Martín Adán, Fernando Ortiz, Octavio Paz, José Lezama Lima, todos ellos crean una nueva manera de leer la literatura peruana, Cuba, México, toda la América que no se puede separar ni entender sin una nueva manera de escribir cada uno de esos objetos. Nuestra cultura, nuestra identidad (o falta de identidad), nuestra pertenencia, se vuelven escritura y sin prioridades ni causales lógicas se vuelven mundos simbólicos inéditos.

Si *De lo barroco en el Perú* y *La expresión americana* son obras ejemplares de la prosa barroca, *Radiografía de la pampa*, *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira* lo son, sin duda, de la prosa clásica.

Pero la distinción o dualidad de estilos es falsa. Hay un clasismo en nuestro barroco, por lo menos en aquel que lo identifica con la figura de Góngora. Y sin la restauración de Góngora en 1927 no se puede entender muchos de los grandes poemas ni muchos de los indispensables ensayos de nuestro siglo XX. Sin la recuperación de Góngora en el siglo XX, no se hubieran escrito *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral*, *Tratados de un bien difícil*, *Muerte de Narciso*, *Enemigo rumor*; ni tampoco *De lo barroco en el Perú* y *La expresión americana*.

Los grandes personajes de Lezama Lima en su ensayo son aquellos que, rigurosamente conscientes de su posición excéntrica en el devenir histórico, saben crear nuevas causalidades para colocarse en el centro de su propia historia. Todo enfrentamiento es un paisaje que no es necesariamente la imagen “natural”, pues el calabozo de Miranda o la prisión de Atahualpa son paisajes, tanto o más que el Chimborazo en los ojos de Bolívar.

La expresión americana es un libro doblemente difícil y estimulante: por los personajes y los momentos que rompen la fijeza de la historia con nuevas series causales, y por el discurso interpretativo que introduce una nueva causalidad en el ámbito del lenguaje. Hay imagos de imagos, y esas le pertenecen a Lezama. En ese despliegue de doble creación de causalidades está el ofrecimiento propiamente moral de este libro: no enseña nada, no impone nada, pero nos enfrenta a nuestras capacidades de actores históricos y de lectores.

Este ofrecimiento de la creación permanente, ejemplificada por el mismo texto, es el don singular del pensamiento de Lezama. Y no termina allí su potencialidad: su imago cristaliza cuando atraviesa todos los caminos recorridos por las otras reflexiones sobre la identidad de nuestra América y cuando en un movimiento retrospectivo descubre el hilo secreto que une al tiempo propio.

Con él, en efecto, podemos mirar hacia atrás y crear con todos los textos un nuevo paisaje. Ese paisaje se esboza señalando puntos dispersos de su figura: Sarmiento como centro de resonancia del Sarmiento como centro de resonancia del pensamiento argentino y de las disyuntivas latinoamericanas; Adorno y la armonía del universo formando una enorme pantalla desde donde Paz puede mirar el espejismo de una tradición de la ruptura y mirarse en el espejo de su nostálgico romanticismo anacrónico; Martínez Estrada recogiendo la disyuntiva de Sarmiento y aplicándola a la situación inmediata del golpe de Estado contra Yrigoyen; Simón Rodríguez iluminando con sus velas de cebo las futuras palabras de Martí; el perspectivismo de Bilbao que pone con claridad los límites que tendrá en todos los demás pensadores; la negación del mecanicismo positivista y la asunción de nuestra naturaleza barroca.

El ensayo puede tener un texto ejemplar como objeto de reflexión, pero nunca se limitará a creerse una traducción, ni se dejará seducir por la misión de enseñar; todo lo contrario, el ensayo es una interpretación que al enfrentarse con otro discurso al mismo tiempo le regresa su valor y descubre su fragilidad. Solo dos grandes ensayistas parecen estar sumergidos en la felicidad de la forma histórica lograda en América: Fernando Ortiz y Lezama Lima. Ambos se distinguen por su intuición de que debemos asumir las consecuencias de concebir un proceso permanente de identidad y de invención de formas, por insoportable que sea lo difícil y lo estimulante. *

Bibliografía

- Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980.
- Ford, Anibal. *Desde la orilla de la crítica. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos, 2004.

- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México D. F.: Era, 2005.
- Paz, Octavio. *Obra completa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit*. 3 vols. París: Seuil, 1983-1985.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1987.

**Novela, testimonio y memoria:
consideraciones para la creación
de representaciones dentro y fuera de la historia***

*Novel, testimony and memory: considerations for the creation
of representations inside and out of the story*

PABLO LARREÁTEGUI PLAZA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.4>

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 29 de mayo de 2015



* Este trabajo está basado en otro presentado por el autor en el seminario "Historia, memoria e identidad" dictado por el doctor Guillermo Bustos, en el marco del programa de la maestría en Estudios de la Cultura del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en 2008.

RESUMEN

El presente trabajo plantea observar cómo un texto literario puede complementar los sentidos que un conglomerado le da a un hecho histórico de importancia nacional o, incluso, ser el acceso a esa memoria, con la finalidad de traer al presente el suceso y sus sentidos y articularlos a un contexto contemporáneo. Así, tanto el hecho como el texto literario pueden asumir nuevas funciones o sentidos en un marco social. Para esto, el autor aborda las perspectivas de Maurice Halbwachs y Paul Ricoer, principalmente, sobre la memoria y asume dos tipos de textos: *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara (literario) y la recopilación de testimonios de algunos sobrevivientes de la matanza del 15 de noviembre de 1922 (de carácter histórico).

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, memoria, historia, testimonio, Joaquín Gallegos Lara, narradores del 30.

ABSTRACT

The current work proposes to observe how a literary text can complement the senses that a conglomerate gives to a historical event of national importance or, even, be the access to that memory, with the purpose of bringing the event and its senses to the present and articulate them to a contemporary context. Thus, both the fact and the literary text can assume new functions or meanings in a social framework. For this, the author addresses the perspectives of Maurice Halbwachs and Paul Ricoer, mainly on memory and assumes two types of texts: *Las cruces sobre el agua* by Joaquín Gallegos Lara (literary) and the collection of testimonies of some survivors of the massacre of November 15th, 1922 (of a historical nature).

KEYWORDS: Ecuador, novel, memory, history, testimony, Joaquín Gallegos Lara, Story-writers of 30.

SE DICE QUE la literatura también es una forma de cómo el autor observa su entorno y comprende sus relaciones. En el caso de la novela del realismo social de inicios del siglo XX en el Ecuador, esta presentó a manera de denuncia los problemas nacionales de la época. Pero se comprende también que esta reposa sobre la ficción. Por ello, puede preguntarse cuán válida es la visión que presenta sobre el entorno. ¿Acaso la literatura puede decir “verdades”? Por otro lado, resulta interesante contraponer este tipo de textos con otro de carácter testimonial-histórico. Este ejercicio permitiría indagar sobre los sentidos que surgen de la relación entre ambos tipos de texto. El presente trabajo busca brindar algunas respuestas al respecto, sobre cómo se da una memoria sobre un acontecimiento en particular, el 15 de noviembre de 1922, o lo que de él se desprende, a partir de la revisión del libro de Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947), *Las cruces sobre el agua* (1941), y de la recopilación de testimonios sobre la matanza de los trabajadores en Guayaquil en 1922, en

dos tomos publicados por la Corporación Editora Nacional en 1982, *El 15 de noviembre de 1922*. El objetivo es observar cómo estos textos de naturaleza diferente (uno corresponde al ámbito de la literatura y el otro sostiene una pretensión de verdad) complementan unos sentidos sobre el mismo acontecimiento a partir de un discurso. Ambos casos presentan una relación que pone de manifiesto el problema de la fiabilidad de la memoria, entendida como la narración de lo que sucedió en realidad frente al acontecimiento, tal y como ocurrió, no solo como una experiencia personal, sino colectiva,¹ pues, desde el punto de vista de Maurice Halbwachs (Reims, 1877-Buchenwald, 1945), por el lado histórico, y siguiendo a Paul Ricoeur (Valence, 1913-Châtenay-Malabry, 2005), desde la perspectiva filosófica y en concordancia también con la postura de Benedict Anderson (Kunming, 1936), tanto una memoria como la identidad o el Estado, por ejemplo, son creaciones imaginarias.² Al finalizar este trabajo, se logrará comprender las posibilidades interpretativas que cobran tanto el hecho como el texto literario en función de un marco discursivo.

LA MEMORIA DENTRO DE UN CONTEXTO SOCIAL

Halbwachs estableció la idea de que la memoria no puede ser un hecho de rememoración aislado, sino que corresponde a la manera de cómo la sociedad se representa a sí misma, según las convenciones sociales. De acuerdo con el sociólogo francés:

Podemos recordar solamente con la condición de encontrar, en los marcos de la memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interese. Un recuerdo es tanto más fecundo cuando reaparece en el punto de encuentro de un gran número de esos marcos que se entrecruzan y se disimulan entre ellos. El olvido se explica por la desaparición de esos marcos o de una parte de ellos, siempre y cuando nuestra atención no sea capaz de fijarse sobre ellos, o sea fijada en otra parte. [...] Si bien el olvido o la deformación de algunos de nuestros recuerdos se explica también por el hecho de que esos marcos cambian de un período a otro. La sociedad, adaptándose a las circunstancias, y adaptándose a los tiempos,

-
1. Cfr. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (España: Anthropos, 2004).
 2. Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

se representa el pasado de diversas maneras: la sociedad modifica sus convenciones.³

La cita permite pensar en la existencia de unas percepciones dentro de las que las ideas y acciones tienen que corresponderse, y deben ser consecuentes con los proyectos de una sociedad sobre cómo quiere verse. Este deseo de observarse opera cambios, sobre todo en aquellos puntos más representativos y/o dolorosos de un colectivo. Por ello es que, de acuerdo con Halbwachs, las sociedades o grupos humanos tienen la necesidad de inventar los sentidos de sus recuerdos, lo que implicaría un ejercicio constante de resignificación que va a la par de los cambios sociales. Se entiende esto porque hay que tomar en cuenta que el acontecimiento, en esta búsqueda de sentidos y de representación, es arrancado de su instancia de sentido primera (pues el acontecimiento no es el sentido), y pasa a ser reentendido desde un lugar y tiempo diferente. ¿Cómo reacciona o cómo se sitúa el sujeto ante esto? Resulta que el individuo por sí mismo no puede salvar la condición de “lo real” del sentido primero del hecho, pues no habría memoria aislada de un contexto ni de un diálogo sincrónico y diacrónico. La memoria colectiva devendría así en un conjunto de sensibilidades y experiencias en las que lo subjetivo del sujeto se encontraría sumido en lo colectivo, desde una visión moderna del tiempo y del espacio. En otras palabras, no hay un individuo absoluto; todos los recuerdos individuales y colectivos entrarían en este marco de convenciones, bajo la dinámica dicotómica de la memoria y el olvido, entendiendo que así como se decide recordar, también una sociedad determina qué olvida. Los procesos de discriminación, sin embargo, no pueden tomar forma solos desde grupos que muchas veces no se hallan organizados. Por lo tanto, hace falta la figura de autoridad, ya sea una institución bien conformada o un individuo específico en un conglomerado, que lea y organice esos sentidos y ello no lo hará sino desde un locus de enunciación o discurso.⁴ Esto crea alteraciones en los sentidos primeros del acontecimiento al que la memoria quiere evocar. Incluso la manera de cómo recordar significa un proceso de dotar de sentido a las memorias. Se puede ver

3. Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 323-4.

4. Cfr. Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1999). Ver también: *Los anormales* (México D. F., 2001); *La arqueología del saber* (México D. F.: Siglo XXI, 1996).

el proceso de resemantización a través de las celebraciones,⁵ por ejemplo, o incluso en reediciones de historias oficiales. Como ejemplo, resulta interesante ver la relectura y revaloración que realiza Benjamín Carrión de la historia del padre Juan de Velasco (Riobamba, 1727-Faenza, 1792), al situarla como un texto de suma importancia para la constitución de una identidad y la construcción del Estado ecuatorianos, luego del enfrentamiento con Perú en 1942, entendidos como el intento por hacer del Ecuador una potencia cultural.⁶ El deseo del intelectual lojano era fortalecer, a través del mito, ciertos valores que configuren una representación del conglomerado nacional a través de la ficción, consciente de que el texto del padre jesuita dista de ser una *verdad histórica*. Al respecto, es notable recordar que a lo largo de varios años, este proyecto incluso se concretó al llevar la *Historia del Reino de Quito* a las aulas de clase como un contenido de los currículos de educación y que proporcionaba la idea de la existencia de un Estado previo, originario y glorioso.

Pero hay que contemplar algo más en el ejercicio de resignificación de las memorias. El paso de la memoria al archivo implica el registro tácito de las convenciones que construyen el recuerdo y el documento;⁷ de esta manera, las lecturas que indagan el archivo o que recurren a él tienen la posibilidad a su vez de imaginar unos sentidos y representaciones en función de un *locus* de enunciación. ¿Sobre qué visión se articula una imagen para que quede un discurso impreso? El archivo que se genera sobre los testimonios, las historias orales, leyendas y mitos, inclusive, se articula sobre la base del lenguaje y su posibilidad metafórica, alegórica y retórica, como lo observó Hayden White (EE. UU., 1928) en sus estudios sobre la escritura de la historia.⁸ Este es un claro problema para esa pretensión de verdad de los diversos discursos y, en especial, el de una historia colectiva. La memoria, dice Ricoer, trae al presente lo

-
5. Cfr. Guillermo Bustos, "La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito", en *Etnicidad y poder en los países andinos*, Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier, comp. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007).
 6. Cfr. Benjamín Carrión, *El cuento de la patria* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo, 2002).
 7. Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*.
 8. Cfr. Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario* (Barcelona: Paidós, 2003). Ver también: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992).

ausente.⁹ El hecho que ha sido traído al momento del recordar en el presente ya se ve en una puesta en duda, no solo porque el individuo que recuerda lo hace desde una experiencia personal, sino además porque las representaciones dejan ver la relación problemática entre la historia y la memoria.¹⁰

En estas relaciones se desprenden intenciones que pugnan por ser el lugar de la verdad. Con el juego de pretensiones, la representación necesita del referente, pues es el odre que recibirá los sentidos que se le doten. Pero el sentido es referencial; es por ello que las memorias y la historia, en tanto representación, tienden hacia lo performativo para salvar su autoridad, necesitan articular su discurso. El fin es llegar a lo inteligible, mas no a lo real, debido a que los sentidos se resisten aparentemente a la inscripción.¹¹ Si esto es así, ¿cómo entender un relato oral una vez ya escrito? La inscripción y su lectura vuelven a entrar en los marcos sociales; es decir, dependen del cuándo, quién y cómo se accede a esa memoria, más que para reconstruirla, como sugiere Halbwachs, para resignificarla en el presente.¹² Sin duda, la propuesta denota claramente la tendencia hacia la revisión de la historia como construcción lingüística y social: las experiencias que un individuo guarda en sí, como imagen (de ahí la complejidad de la memoria en cuanto a su fiabilidad), vienen a lo público desde lo íntimo atravesado por las convenciones a través del lenguaje.

Al entender esta característica en el registro, la historia, en tanto discurso oficial y “verdadero”, es puesta en entredicho. Ricoer indica que “tenemos experiencia que traer al lenguaje”.¹³ En otras palabras, la vivencia que se vuelca al registro entra en de un espacio normado –sobre todo también empírico– y que determina la validez e importancia. En el momento que el testimonio o el relato oral, por ejemplo, pasan al registro escrito, el discurso cuyo interés principal es ser entendido como verdad –y verdad histórica en un caso– se convierte en una narración con la exigencia de ser creída y válida. En la historia, esta narración no debería permitirse la licencia de la creatividad, pues estos discursos se sujetan inexorablemente a representaciones sobre la vida del ser

9. Paul Ricoer, “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, en *¿Por qué recordar?* (Barcelona: Granica), 25.

10. Paul Ricoer, *La memoria, la historia, el olvido* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000), 308.

11. *Ibíd.*, 327.

12. Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 327.

13. Paul Ricoer, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (México D. F.: Siglo XXI, 2003), 35.

humano y su devenir. No obstante, el conocimiento histórico recorre el plano del discurso histórico, pasa la prueba documental necesaria, aunque termine en lo retórico,¹⁴ en la palabra y su capacidad de fabulación.

En este sentido, la memoria resulta no ser completamente “verdad”, sino una idea de verdad, pues si se entiende que esta es presencia de una ausencia, en la que se halla la duda, el discurso tiende a la invención, hacia la interpretación de percepciones que se hacen sobre los hechos. Esto implica un desarraigo de la anterioridad, del hecho tal como sucedió,¹⁵ un vacío que la escritura y sus recursos habrán de complementar con representaciones devenidas de un discurso. Así, a pesar de que un testimonio haya pasado a formar parte del archivo, el problema de fiabilidad permanece, aún más cuando la memoria necesita imaginar, representar; es decir, rozar y hasta estar en el umbral de la ficción.

LA FICCIÓN LITERARIA COMO REFUERZO DE LA MEMORIA

De acuerdo con el apartado anterior, cabe preguntarse si acaso la conformación de una memoria colectiva dista mucho de un ejercicio fabulador y si la literatura puede contribuir en la construcción de sentidos colectivos. En este sentido, se puede buscar la respuesta en gran parte de las novelas del realismo social en el Ecuador entre 1920 y 1950. Varias obras de este período se caracterizaron por su deseo de acercarse, desde su carácter literario, a las realidades múltiples de su entorno de la manera más exacta como le sea posible y mantuvo, en su proyecto, una intención de denuncia, crítica y un ideal de superación de los males que aquejaban a grupos sociales dentro de esquemas hegemónicos de organización que daban pie a las desigualdades entre los grupos involucrados en la vida social. *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara, en este sentido, se comprende como la construcción ficticia de una percepción del mundo durante los primeros veintidós años del siglo XX, según un acontecimiento nuclear: la matanza de los obreros el 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil. Sin embargo, no hay que olvidar que al hablar del realismo en la novela ecuatoriana no hay que referirse en sí a la historia como disciplina,

14. Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, 328.

15. Ricœur, “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, 25.

pero sí es factible pensar en él como un artefacto ficcional que proporciona una representación literaria que responde a un referente y a un discurso como partes neurálgicas de su génesis narrativa. Mas es justamente esta característica la que permite discutir el problema de salir del plano lingüístico-literario hacia una evocación social por justicia y equidad. Esto determina el advenimiento de una experiencia al lenguaje tanto en el momento de la creación de una obra como en el de su lectura.

Cuando estas experiencias (referentes) llegan a un lenguaje literario, hay que preguntarse inmediatamente qué ocurre con los sentidos del acontecimiento, cuando este se lo ve a distancia y bajo perspectivas ideológicas específicas. La dotación de significación respondería a lazos entre la historia-relato y la literatura comprometida y que entran en un juego de tensión: si bien se destruyen en un primer instante las pretensiones de verdad de la historia al ingresar en el plano de la literatura, esto no elimina el vínculo con el acontecimiento de 1922. En cambio, se dota inmediatamente al hecho de otros sentidos. En otras palabras, hay “una cadena de ideas y juicios”¹⁶ que ordena la memoria. Halbwachs diría que los recuerdos se ubican gracias a que el sujeto, como parte de una sociedad, observa el entorno, se remite a otros y a sus recuerdos o a las maneras de cómo él y/u otros rememoran. De esta manera, los recuerdos “nos reubican en un marco social”.¹⁷ Según esta perspectiva, la obra de Gallegos Lara aquí tratada se ubica en un contexto de luchas sociales durante los años previos a la constitución de movimientos obreros bien definidos y organizados, su creación e importancia; toma como inicio las circunstancias en las que vivía el pueblo, hasta desembocar en el 15 de noviembre de 1922. Efectivamente, *Las cruces sobre el agua* se comprende inicialmente dentro de un marco representacional de una sociedad ecuatoriana a inicios del siglo XX y muestra, a partir de la mirada del autor, unas relaciones entre actores. No se puede pasar por alto que esta novela se ve atravesada por un discurso socialista que encontró cabida en muchos de los intelectuales y escritores de la época y que determina en el autor una concepción sobre la novela y la literatura:

Para mí que, desde el punto de vista del materialismo histórico, considero la literatura como una de las tantas superestructuras erigidas sobre el desenvolvimiento económico de las sociedades, sobre el estado de las luchas de clases en estas...

16. M. Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 328.

17. *Ibíd.*, 327.

Pienso que la literatura no es una sencilla creación del espíritu, desarraigada del total de la vida de quién [sic] la escribe. Sostengo que tiene su origen en las ideas generales de que está saturado el ambiente social y que en las sociedades divididas en clases es forjado por la clase social dominante, según sus conveniencias.¹⁸

Con el discurso como generador de la narración, Gallegos Lara recurre a elementos eruditos, en tanto transformadores sociales; muestra una cierta erudición dentro del lugar menos común. Por ejemplo, referencias a una cultura letrada radican en la experiencia de los personajes, que proporcionan un pie para entender las motivaciones que llevaron a protestas y el carácter contestatario del personaje Alfredo Baldeón: principios de igualdad en el ámbito intelectual que dotan la idea de formación en la clase menos favorecida. Así despierta también la ternura y la empatía del lector con los personajes:

Pocas veces le dejaba Leonor que, en tanto que ella cosía, él diese vueltas a la manivela de la Selecta. Pero a Alfonso le gustaba ayudarle. Cuando no se lo permitía, siquiera permanecía en el cuarto, tirando de un cochecillo de carretes de hilo. Y le contaba a ella las palabras que oía en el golpeteo acompasado de la máquina. Eran muchas y según los días distintas:

—Carrera, carrera, carrera... —unas veces, y otras:

—Las tres de la tarde, las tres de la tarde, las tres de la tarde...

—Las tres de la tarde? ¿Por qué? A esa hora naciste.

[...]

A fin que ella reposara y por el placer que le producía, antes que oscureciese, Alfonso le rogaba que viniera junto a la ventana, a leerle. Su voz era suavemente monótona, pero tan precisa que él distinguía lo que decía el libro de lo que decían las gentes que vivían en el libro.

Eran las veladas de La Quinta. *El Robinson suizo*, la *Geografía universal*, de Gregoire, *María*, de Isaacs, la *Historia de los Girondinos*, otros.

18. Joaquín Gallegos Lara, "Vanguardismo y comunismo en literatura", en *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, comp. (Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987), 70. En los escritos político-literarios del escritor guayaquileño se evidencia su concepción de la novela ecuatoriana de la época en relación con una responsabilidad social del intelectual-creador con su entorno. Por ello, su pugna con Pablo Palacio es consabida. En un texto en el que opina sobre el relato ecuatoriano, Gallegos Lara da a conocer, como en otros documentos, su visión sobre la obra del autor lojano, al compararlo con la obra de José Antonio Campos: "No se trata del humorismo de un Pablo Palacio, actitud escéptica y negativa frente a la vida, indistinta y al final inocua". En "Joaquín Gallegos Lara opina sobre el relato ecuatoriano", *ibid.*, 48.

Después de leer el asesinato de Marat o la llegada de los marseleses a París, el año II, Leonor le mostraba un grabado en acero.

[...]

Alfonso simpatizaba con el rostro fiero y sonriente, de los cabellos remecidos, la mirada franca, los zuecos sobre los adoquines del arroyo parisien- se y, detrás, el farol con el grotesco aristócrata ahorcado. Cuando Leonor, en el viejo piano, le tocó *La Marsellesa*, se la hizo repetir tres días, hasta aprenderla. La silbaba al acostarse y al levantarse. No logró enseñársela a los pájaros del algarrobo, aves de ciudad, chagüices brujos, viviñas, todos mudos.¹⁹

La ternura de la caracterización de los personajes, en un acto de com- penetración filial, se dirige aquí a la exposición de unas circunstancias sociales, conforme a una percepción de las condiciones circundantes y que fueron asu- midas a partir de una perspectiva ideológica.²⁰ Más adelante, esta represen- tación cederá el paso a un cierto exotismo en la narración, como si las capas sociales menos favorecidas o explotadas se encontrasen entre lo relegado y la necesidad, en el momento de su reivindicación:

Nunca supo que existiesen mosquitos así. Asomaban por la baranda mirán- dolo con ojos curiosos. Su tamaño aparecía extravagante: eran mosquitos del porte de gallinas o lechuzas. Era imposible, eran mentira. Mas, allí vo- laban, zumbando al aletear, con aire de ridículos pollos, alas de chapulete, ojillos de murciélagos malévolos y aquella púa larga como un afilero de som- brero. ¿Estaría dormido?²¹

La mirada exótica, que se aprecia en la admiración de los mosquitos, aquí es muy diferente a la que dejó el *Boom* latinoamericano; en este caso muestra las condiciones de vida en un mundo que se resiste a ingresar en la lógica moderna más despiadada, ligada con la expansión hegemónica del capi- tal. Por ello, quizás, la reivindicación, la lucha, solo puede llegar en el cónclave de las calles y en la sangre que santificaría todo esfuerzo y elevaría el acon-

19. Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003), 132-3.

20. Este trabajo no busca discutir la validez de los postulados de Gallegos Lara desde una visión totalizante, sino comprender su articulación con un discurso y en función de una memoria y conciencia.

21. J. Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, 97.

tecimiento a hito, a núcleo cardinal de los siguientes acontecimientos y que configurarían un proyecto nacional en función de las desigualdades sociales:

Pero si le venían tales pensamientos era porque en la agitación de este instante, aprendía a encontrar la patria en el pueblo. Baldeón le había repetido una frase que oyó en Lima:

—¡Los que se avergüenzan de ser pueblo no son hombres!²²

Se observa claramente cómo el hecho final del relato —la matanza de los obreros— toma significación en función de unos marcos sociales. El principio es claro: trastocar el poder de la política en el pueblo, como primer paso, aún no tan consciente en su gran magnitud para 1922 —como se verá en los testimonios—, para ocupar el locus del Estado. Con este ideal es que se construyen los personajes en la novela: fuerzas dispersas aún que dan sus primeros pasos y que se ubican en los círculos comunes del pueblo. El autor muestra en cambio el camino inicial hacia la constitución de varias agremiaciones, como la Sociedad de Panaderos;²³ no obstante, ello aún no significa la expresión de entidades fuertemente organizadas. Por tal razón, la motivación de estos grupos es expuesta de manera consecuente con su forma de vida, responde a sus necesidades; en otras palabras, no manejan en sus discursos tecnicismos económico-sociales, sino la conciencia de cambio elemental. Es en medio de la revuelta que uno de los personajes principales, Alfredo Baldeón, se compromete con lo colectivo: “La causa de ellos era su propia causa. Y también sería suyo el fracaso que se perfilaba ya”.²⁴

El lector asiste a la creación de una representación. Los dos personajes que evolucionan en la novela —Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés— son una expresión de un conjunto; ambos desembocan en la marcha en sí por una especie de azar. Esta construcción parece corresponder con testimonios recogidos en la colección *15 de noviembre*, publicada por la Corporación Editora Nacional en 1982.²⁵ Incluso, el testimonio de Floresmilo Romero recogió el nombre de un Baldeón, panadero, igual que el protagonista de la novela de Gallegos Lara, que habría caído en la batalla.²⁶ Tanto el nombre como la profesión

22. *Ibíd.*, 185.

23. *Ibíd.*, 178.

24. *Ibíd.*, 185.

25. Cfr. Vicente Pólit Montes de Oca, edit., *El 15 de noviembre de 1922*, primera y segunda parte (Quito: INFOC / Corporación Editora Nacional, 1982).

26. *Ibíd.*, 43-4.

constituyen una nueva función: son los vértices entre los dos tipos de textos. A través de estos, se expone mucho más claro el conjunto de referentes. Por otro lado, con la figura de Baldeón se pone en juego, además, el surgimiento de un héroe legendario, en el que reposan valores sobre los que se elabora un sentido más complejo: la muerte y la reivindicación hacia el futuro a través de la lucha:

–Nada queda de él –y fue ahora que los ojos de Baldeón se humedecieron. Alfonso le apretó la mano.

–Nos queda todo él. Y ya no es sólo su hijo y nuestro hermano: pertenece al pueblo. Lo que Alfredo enciende hoy en el alma del pueblo, ya no se apagará. Ni él ni ninguno de los que han caído esta tarde, muere en vano. No hallaba Alfonso cómo expresarse. Lo que pensaba lo ponía en su apretón de manos. En los obreros momentáneamente derrotados, en el Ecuador, vuelto a hundir sin reclamo en la noche de la esclavitud y del hambre. El 15 de noviembre y la lucha de Alfredo quedaban grabados como la mordedura del hacha en el tronco del guayacán: los lustros ampliarían su huella en las capas de los nuevos años.

A las cinco de la madrugada, lo enterraron en el cerro, cerca de la tumba grande de los otros.²⁷

Baldeón, como expresión colectiva, figura el héroe cuya función será la de evocar la trascendencia del hecho de sangre, en el marco de un proyecto por concebir una “memoria histórica”.²⁸ Pero además, también es un vínculo entre el pasado y un futuro por el que creía el autor y un conglomerado. Este hecho narrado en la literatura agrega el duelo y lo performativo, característica propia del lenguaje y de la ficción. Así surge un héroe fundador, en tanto antecedente de las siguientes conquistas y permite traer al presente de la lectura la reivindicación como motivo de lucha. Si el 15 de noviembre fue llamado el “Bautizo de sangre de la Clase Obrera”, Gallegos Lara lo significa como el inicio de la revalorización y fuerza de un nuevo grupo y de la pelea de gran parte de la población de la época, de los más alejados del poder a inicios del siglo XX en el país. Pero más allá que un sentimiento de deuda con algo o alguien, por lo que fue, el acontecimiento y la muerte son entendidos por el escritor guayaquileño como pilares fundadores de un proyecto nacional.

27. J. Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, 222.

28. Ricœur, “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, 28.

LA NOVELA Y EL TESTIMONIO: RELACIONES COMPLEMENTARIAS

El problema de la fidelidad de la memoria hasta aquí ha venido rondando, primero, al establecer una representación desde la ficción literaria, que a pesar de su postura ideológica no puede ser entendida como una narración histórica: mientras que a la historia relato se le pide que diga lo que fue, a la literatura se le permite licencias creativas, imaginativas y lúdicas. Sin embargo, parece posible que la novela de Gallegos Lara brinde una percepción de lo que ya no es. Al ponerla en diálogo con referentes y otras voces, como la del testimonio que ha pasado al archivo, el vínculo entre los dos tipos de textos se complejiza y refuerza, al mismo tiempo, cuando se comprende que también el testimonio se enfrenta a un problema de fiabilidad, pues está sujeto al individuo, de cómo este se inserta en el entramado pasado-presente-futuro, reproduce o refuerza una visión del mundo. Pero esta característica no debe tomarse como algo insalvable; en cambio hay que observar cómo estas relaciones pueden enriquecer la perspectiva y los sentidos que se van dotando al acontecimiento, sobre todo cuando la literatura recibe “votos de confianza” por parte del testimoniante, avala la voz del archivo histórico o la pone en tela de juicio.

En el caso de los testimonios de los involucrados directa o indirectamente en el 15 de noviembre de 1922 que recopiló la Corporación Editora Nacional, hay varias voces que dotan de validez el ambiente y las circunstancias que ya expuso *Las cruces sobre el agua*. Algunos de los testimoniante catalogaron la narración como una visión válida sobre el sentido del acontecimiento, casi con una intención de asumirlas como algo por lo menos muy cercano a la verdad:

Romero: [...] El ataque fue brutal, a la masa, terminantemente. Entonces ahí supimos que el primero que cayó fue... [*sic*]

Mora: Baldeón.

Romero: Y murió también el panadero, ya no me acuerdo su nombre. Bueno, en el río hubo mucho muerto y para que no rebalsen pasaban la bayoneta por el estómago y los botaban al agua. Hubo una gran cantidad de muertos, una gran cantidad de gente tirada al río. Una cosa impresionante es cómo avanzábamos, una gran masa de gente, decidida a morir, decidida a morir. Avanzaba dispuesta a todo...

[...]

Durán/INFOC: Baldeón es el protagonista de la Novela [*sic*] *Cruces sobre el agua*.

Romero: No, no, esa novela es de Joaquín Gallegos Lara; Baldeón es uno de los muertos primeros, como panificador, dueño de la panadería.

Durán/INFOC: Pero en la novela hay un personaje que se llama Baldeón.

Romero: Le cita Joaquín Gallegos, como uno de las víctimas; así le cita.

Herrería: Gallegos tomó datos del hijo de Baldeón.

Romero: Y también porque él alcanzó a ver una cosa: en los primeros años después de la masacre, el [*sic*] trabajaba en una de las bases de la orilla, que antes era de madera; y una vez que el iba a Santa Ana cuando la marea bajaba, vio venir una balsita pequeñita con una corona que decía 15 de Noviembre. Se llevaba la balsita el agua y por eso es el nombre de Cruces sobre el agua.²⁹

A pesar de la diferencia en las percepciones sobre el personaje y su papel en la marcha, los mismos testigos establecen un punto de coincidencia con el relato literario: en ambos casos Baldeón es parte de una colectividad heroica y evidencia del horror de la matanza ese 15 de noviembre de 1922. De esta manera, ambos sujetos sustentan su visión y memoria ante quien registra su versión. Es decir, el vínculo con la novela les permite avalar su presencia, el “haber estado ahí” o cerca del hecho o, incluso, validar el relato del novelista:³⁰ la literatura asume la hipérbole, la magnificencia del héroe literario para elevar los discursos, crear puentes entre el pasado y su presente –y antes con el futuro–; los testimoniados buscan en cambio establecer su voz como una

29. *El 15 de noviembre de 1922*, segunda parte, 44-5. También, otro testimoniado previamente ató los acontecimientos con lo expuesto por otras obras literarias:

Reynolds: Otra cosa en Guayaquil, fue el asunto de los aserríos. Por el hecho de que el gremio de carpinteros tuvo una importancia trascendental en el desarrollo de las edificaciones, porque preferentemente eran de madera. Ahí el carpintero de ribera afluyó más que el carpintero ebanista, que principalmente estaba dedicado aquí en la sierra. Entonces los aserríos de Guayaquil estaban preferentemente instalados en la calle Eloy Alfaro. Allí tenía usted, los aserríos, las fábricas de la Universal, las fábricas de El Progreso, los Astilleros; bueno, era una colmena de trabajadores.

Herrería: Quien describe esta cuestión muy bien es Demetrio Aguilera en “Don Goyo” y algo Pareja Diezcanseco en “La Baldaca”. Están descritas muy bien estas cuestiones. *El 15 de noviembre de 1922*, primera parte, 137, 138.

30. En lo que respecta al libro de Gallegos Lara, se puede comprobar que el conglomerado que se expuso en las calles no pertenecía, en general, a una organización bien definida, o, mejor dicho, perfectamente organizada. Son panaderos, sastres, obreros de fábricas. Como se observa, grupos tan heterogéneos que no contaban con una organización definida. Lo mismo enuncia Luis Maldonado Estrada. *El 15 de noviembre de 1922*, segunda parte, 52-9.

autoridad de la verdad y de la memoria real, para dar a entender un mismo sentido: la muerte y la barbarie. Lo interesante es que, aún así, acuden al relato literario para apoyarse.

Por otro lado, ambas percepciones acerca del sujeto/personaje Baldeón se complementan en la visión global del lector, quien tiene la posibilidad de aunar los discursos y sacar sus conclusiones a partir de referentes que están entre el archivo histórico y la ficción. En este sentido, el asunto no es si el hecho es o no verdad; ello no difiere de la intención de querer elevar la motivación de los manifestantes, el sentido que para ellos tenía una huelga o un paro: un valor mucho más alto que la vida, lo que eleva a la lucha de los grupos de trabajadores a un nivel legendario y cuyo sentido parece ubicarse en la reivindicación, sentido que se hallaba en el común de los trabajadores y no en los líderes de los pocos movimientos algo organizados del momento.³¹ Este sería una de los valores y de los sentidos que tiene el acontecimiento, en este caso, para los testimoniantes. A partir de estas sensaciones y percepciones se fortalecen por supuesto los posteriores hechos, como la Revolución juliana y la fundación del Partido Socialista, al igual que otros gremios.

La relación coherente entre los dos tipos de textos tratados en este trabajo es constante. Existen múltiples hechos relatados en los testimonios que tienen su par en *Las cruces sobre el agua*. Uno de ellos es intento de los manifestantes por armarse, de manera desesperada en medio del caos, frente al ejército. En el caso de la novela, el hecho es narrado de la siguiente manera:

No había ya escape. Del fondo de todas las calles avanzaban soldados disparando. Acorralaban al pueblo hacia el malecón, hacia la ría. No había sido traición de la Regional, sino sospecha. ¡Morir! Si lo viraban [al personaje Gallinazo], ¿quién mantendría a Juana de Jesús, a los chicos, al lisiadito? Pero lo iban a matar de todos modos. Lo que querría es conseguir un arma con qué morir comiéndose a los que más pudiera.

—Están sacando revólveres en la calle Pichincha... de las tiendas...

—Vamos allá, ¡carajo!³²

En el texto literario, se muestra, si bien la desesperación, el heroísmo de los actores. Por su parte, Andrés Avelino Mora rememora el suceso con un sentido muy parecido:

31. Ibíd.

32. J. Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, 196.

Mora: Precisamente en la Quinta Pareja decían: “No corran, hermanos, vamos encima de esta gente, no corran!” [*sic*] Pero, ¿qué, cómo, y las armas? Y eso que habían [*sic*] almacenes que vendían armas: que rompieron las puertas para conseguirlas, decían que habíamos ido a robar... [*sic*] Claro que habría gente que robaría, pero fundamentalmente, era por armarse y salir a pelear contra el ejército.³³

Se observa que la literatura, en este caso, finge la función de referente que busca el testimoniante, no de manera exclusiva, pero sí como una parte fundamental de un discurso y, además, complementa una visión sobre lo que fue. El asunto ya no parece ser la “verdad”, sino la veracidad que se propone desde un discurso y ello plantea un sentido de una memoria que está a medio camino entre lo colectivo y la historia relato. Entonces, la licencia imaginativa, que parte de una relación muy estrecha con el referente, permite entrar a discutir con la cultura, con la historia, con las percepciones del ser humano de sí mismo dentro de la sociedad. Esto no significa un acto de fe ciego; por el contrario, las representaciones no son arbitrarias, pues necesitan responder a sustentos, a otras pruebas: periódicos y estudios posteriores, entre otras, sobre la historia del movimiento obrero en el Ecuador.³⁴ En el caso de *Las cruces sobre el agua*, si bien no puede ser historia, sí constituye una representación válida que se vierte en las percepciones generales de una población gracias a que en ella hay presencia de una memoria en tensión entre la narración ficticia y el referente; y esa memoria a la distancia en el tiempo puede devenir en conciencia.

Lo visto hasta aquí brinda elementos para reflexionar sobre la lectura de *Las cruces sobre el agua* desde este momento del siglo XX. Resulta que la publicación de esta obra en los actuales momentos se encuentra en un marco de disputas políticas, sea a propósito o no. En este sentido, no se puede observar el enfrentamiento entre el discurso del gobierno de Rafael Correa y de la oposición, que ha polarizado la opinión pública en función de una lucha por la equidad social. Estas discusiones abordan aspectos sociales, económico-productivos, educativos, de seguridad, entre muchos otros. Así, los mensajes que envía el presidente no dejan de estar en función de esta dicotomía y para ello recurre a referentes múltiples, entre los cuales ha estado el 15 de noviembre

33. *El 15 de noviembre de 1922*, segunda parte, 44.

34. Alexei Páez Cordero, “El movimiento obrero ecuatoriano en el período 1925-1960”, en *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10 (Quito: Grijalbo / Corporación Editora Nacional, 1983).

de 1922, como lo expuso en su discurso de 2011 por el 476 aniversario de la Fundación de Guayaquil:

[Guayaquil] ciudad bella, cantada por los poetas y por los trovadores, llena de gente culta y laboriosa, en donde obtuvimos en la Consulta Popular el respaldo categórico de este pueblo que *honra a los caídos con las cruces sobre el agua*, que ha vuelto a la senda de su fe alfarista, de su rebeldía, de su vocación emprendedora, de la valentía de sus ancestros Huancavilcas que resistieron con dignidad, bravura, a la invasión española.³⁵

La referencia, aquí, permite a un colectivo acceder al suceso histórico, pero no en el sentido del tiempo del mismo, sino en el marco social-político actual. Sin embargo, ha sido quizás la novela de Gallegos Lara la que ha mantenido más vivo el suceso en la memoria nacional, precisamente por la capacidad de divulgación de la novela. De acuerdo con información de la Cámara Ecuatoriana del Libro, entre 2000 y 2013 se han impreso 174 000 números de ejemplares por varias editoriales e instituciones. Solo la que publicó el Estado en 2003 tuvo un tiraje de 70 000 copias,³⁶ las que fueron distribuidas gratuitamente por varios medios a la población. Esto permite pensar en que la lectura actual de *Las cruces sobre el agua* puede tranquilamente fungir de puente entre el sujeto actual y el acceso a la memoria de un acontecimiento y actualizarlo de acuerdo con su marco social actual.

Si esto es así, es muy posible que la representación de lo sucedido en 1922 ejemplifique claramente que en el presente algunos problemas del pasado no han sido superados hasta nuestros días. En otras palabras, este texto tiene la capacidad de traer el pasado al presente. Pero es el lector, que se halla inmerso en una lucha de poderes, quien tiene la capacidad de articular esos sentidos a la discusión actual. Además, debido al sentido político que posee *Las cruces sobre el agua*, es posible que se la asuma como un medio divulgativo de un discurso. Solo, tal vez, cuando se hayan superado los problemas sociales

35. Rafael Correa, "Discurso en el 476 aniversario de Fundación de Guayaquil", 25 de julio de 2011, <<http://www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/01/2011-07-25-476-Aniversario-de-Fundacion-de-Guayaquil.pdf>>, en línea, 20 de agosto de 2014. Énfasis añadido.

36. Cantidad solo superada por la Campaña Nacional Eugenio Espejo con 80.000. Cabe mencionar que esta iniciativa estuvo atada al Estado a través del Ministerio de Educación y Cultura en esos años. Los datos han sido proporcionados por la Cámara Ecuatoriana del Libro, el 24 de agosto de 2014.

de desigualdad e inequidad, es que una población empieza a dejar de lado este texto. Sin embargo, esto no puede quitarle la importancia de la novela de Gallegos Lara dentro de la historia y memoria de la literatura ecuatoriana. *

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bustos, Guillermo. “La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito”. En *Etnicidad y poder en los países andinos*, compilado por Christian Büschges et al. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Carrión, Benjamín. *El cuento de la patria*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo, 2002.
- Correa, Rafael. “Discurso en el 476 aniversario de Fundación de Guayaquil”, 25 de julio de 2011. <<http://www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/01/2011-07-25-476-Aniversario-de-Fundacion-de-Guayaquil.pdf>>.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- . *La arqueología del saber*. México D. F.: Siglo XXI, 1996.
- . *Los anormales*. México D. F., 2001.
- Gallegos Lara, Joaquín. “Joaquín Gallegos Lara opina sobre el relato ecuatoriano”. En *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, compilado por Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987.
- . *Las cruces sobre el agua*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo, 2003.
- . “Vanguardismo y comunismo en literatura”. En *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, compilado por Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987.
- Guerra Cáceres, Alejandro, compilador. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos, 2004.
- Juan-Navarro, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmodernista*. Valencia: Episteme, 1998.
- Larreátegui Plaza, Pablo. *Entre la memoria y el olvido. Posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos*. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013.
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Centro Cultural Benjamín Carrión, compiladores. *Correspondencia I*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.
- . *Correspondencia IV*, tomo 1 y 2. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007.

- Páez, Alexei. “El movimiento obrero ecuatoriano en el período (1925-1960)”. En *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 10. Quito: Grijalbo / Corporación Editora Nacional, 1983.
- Pólit Montes de Oca, Vicente, editor. *15 de Noviembre de 1922*. Quito: INFOC / Corporación Editora Nacional, 1982.
- Rama, Ángel. “Diez problemas para el novelista latinoamericano”. En *Literatura y arte nuevo en Cuba*, editado por Ignasi Riari. Barcelona: LAIA, 1977.
- Ricœur, Paul. “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”. En *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica, s. f.
- . *La memoria, la historia, el olvido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D. F.: Siglo XXI, 2003.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- . *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

CRÍTICA

**La mujer en la ventana: Inés Arredondo.
Una lectura de la tradición literaria**

*The Woman at the Window: Inés Arredondo.
A reading of literary tradition*

BRENDA RÍOS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.5>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2015
Fecha de aprobación: 13 de mayo de 2015



RESUMEN

Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928; Ciudad de México, 1986) es una escritora destacada por pertenecer a una generación de escritores brillantes y notables, promotores de la cultura en México; una generación constituida a mediados de los años 50 en una ciudad cosmopolita, llena de cafés al aire libre, y teatros; una ciudad que abrazó a estos jóvenes escritores para lanzarlos a un estadio de búsqueda y de amplitud espiritual. Una generación de escritores, lectores de filósofos como Bataille, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, que vendría a trastocar los altos impulsos de una clase media emparedada entre las convenciones morales cinceladas y los nuevos afanes de liberación femenina y la libertad de otras índoles.

PALABRAS CLAVE: Inés Arredondo, cuento, México, Literatura, mujer, liberación femenina.

ABSTRACT

Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928; Mexico City, 1986) is a writer known for belonging to a generation of brilliant and notable writers promoting the culture of Mexico; a generation constituted during the middle fifties in a cosmopolitan city, full of open air cafes and theaters; a city that welcomed these young writers with open arms to throw them onto a stage of searching and spiritual breadth. A generation of writers, readers of philosophers like Bataille, Schopenhauer, Kierkegaard and Nietzsche, which would overturn the high impulses of a middle class sandwiched between the chiseled moral conventions and new desires of women's liberation and freedom of other kinds.

KEYWORDS: Inés Arredondo, story, Mexico, Literature, woman, liberation, feminine.

SI LA LITERATURA del siglo XX en México asienta sus raíces más profundas en dos generaciones fundacionales, la del Ateneo y la de Los Contemporáneos, todos escritores urbanos y cosmopolitas; luego, la llamada generación de Medio Siglo vendrá a interrumpir de tantas maneras el escenario establecido. Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol, llevan a su obra —como los escritores anteriores— los elementos estéticos de las grandes ciudades: el ruido, el anonimato, la multitud, el conflicto de la identidad arrebatada/disfrazada/celada. Lo que hará diferente a estos autores será la precisión de una búsqueda extraña: la manera de hacer temblar los cimientos de la clase burguesa: encuentran en el incesto, lo abyecto, lo oscuro, lo maldito, lo sexual, lo grotesco, lo provocador, lo sucio, una manera de irrumpir y estrenar una literatura insolente, rozando apenas la orilla del cinismo, franceses en tantos sentidos; en ellos se pueden leer los autores detrás: los americanos y los europeos, también los orientales. Con espacios ganados como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Casa del Lago —donde realizaban talleres y de donde surgiría la *Revista Mexicana de Literatura*— eran no solo promotores de autores jóvenes sino traductores de autores consagrados en sus lugares de origen pero

desconocidos en México y en América Latina, siguiendo la tradición de Darío o Martí que a su vez viajaban, leían y daban a su país las obras recién descubiertas.

Entre ellos, Arredondo será una voz extraña. Nace en 1928 en Culiacán, Sinaloa. Forma parte de una familia de clase media alta que empobrecería después. Llegó a la Ciudad de México en 1947 a estudiar Filosofía, con el apoyo del abuelo paterno, ante la falta de sostén del padre. Su familia era tradicional, compuesta por un médico y una ama de casa que se convirtió en enfermera para ayudar al esposo: habían montado una clínica en la casa familiar. Inés es la primera de nueve hijos y la que recibe los privilegios: se le dejaba leer por horas en su habitación, no se le molestaba; en muchos sentidos Inés creció lejana del resto de sus hermanos no solo por la diferencia de edad sino por las distinciones que sus padres hacían con ella. De una jovencita de su clase social no se esperaba que llegase incluso a la preparatoria cuando era común que estudiaran inglés y buenos modales en Estados Unidos antes de casarse y establecerse. Así que Arredondo es la primera mujer de su familia y de su pueblo en acceder a la Universidad.¹ Ya en la Facultad, entra en una crisis espiritual que la obliga a cambiar de carrera y estudia Letras Hispánicas. Ahí conoce a Tomás Segovia con quien se casaría en 1953 y tendría cuatro hijos, uno de ellos, el segundo, moriría y le traería fuertes depresiones que ya no la dejarían más; aunque según Albarrán, la naturaleza de Inés siempre fue delicada. Entre la publicación de sus libros (en 1965, se publica *La señal* y es hasta 1979 que logra publicar el segundo libro *Río subterráneo* que recibe el premio Xavier Villaurrutia, y luego, en 1988, el último: *Los espejos*) alterna trabajos como traductora, maestra y demás oficios, antes de casarse de nuevo con el doctor Carlos Ruiz Sánchez. Sus últimos años los pasó en cama, después de cinco operaciones de columna, lo que la obligó a usar una silla de ruedas.

En ese contexto, la prosa de Arredondo deviene un contrasentido: aprovecha los temas generacionales pero los lleva a una provincia imaginaria, simbólica, siniestra, que pertenece al tiempo de la infancia, a los pequeños temas que cobran significaciones mayores, los rituales de misa, los paseos en la plaza, las visitas en casa, la intimidad de la recreación de lo femenino, lo cotidiano, lo aparentemente banal, lo doméstico, el gesto –casi olvidado– de la mujer en la ventana. En su obra hay un país más real quizá porque se construye

1. Para efectos de la vida y obra de Inés Arredondo, se recomienda el bien documentado libro: Claudia Albarrán, *Luna menguante: vida y obra de Inés Arredondo* (México D. F.: Juan Pablos / Conaculta, 2000).

desde su periferia y no desde el centro, quizá porque esta provincia sucede en calma, en un casi murmullo donde el tiempo no pasa y es, en efecto, en ese *no acontecer* que lo trágico, lo maligno, lo subrepticio o lo indecible toman por sorpresa el minúsculo instante de la vida en un pueblo –cualquier pueblo– amparado en la sombra y en el secreto. Los temas oscuros: el triángulo amoroso (novela francesa por excelencia), el incesto, la impureza, el asesinato, etc., son puestos al extremo para demostrar algo más: dentro de lo aparentemente transgresor hay una suciedad que no se ve: la de las relaciones interpersonales, la incomunicación amorosa, la imposibilidad del amor. Por el rodeo de temas intrincados del mal y la abyección, ella llega a conclusiones que podrían ser obvias o que de tan visibles no se advierten. Da la vuelta a los temas ya tratados para hablar de aquellos de los que no se habla. En eso, se nota la intención de una escritora de provincia: en el sentido que la provincia es el mejor país, el que no vive en su propio centro, que solo se tiene a sí mismo, en sus ritos y ceremonias, en su religión conversada, en sus visitas a media tarde; en sus relatos está, pues, esta configuración del territorio más allá de lo representado, es una configuración simbólica y de contrapuntos. Esta construcción que parece involuntaria logra una resemantización de la provincia, del mundo institucional centrado en la mujer y en la familia, entre la acción y la voluntad que se entrega, en la responsabilidad asumida.²

-
2. La correspondencia de la responsabilidad y la voluntad entregada en sus personajes femeninos surge –podríamos decir– como una respuesta a una sociedad mexicana de medio siglo imbuida de valores morales absolutistas, como una burla, un juego de perversión. Mientras los hombres de esa misma generación situaban a la mujer en una categoría de búsqueda erótica, de la mujer que espera y ansía la conquista amorosa, Arredondo las pone a mitad de la calle, quemando los ojos de los otros de deseo, mujeres conscientes de un cuerpo y un deseo tangible. Uno de los temas que más se ha desarrollado respecto a Arredondo es la escritura desde el género. En Castellanos, por ejemplo, la escritura se convierte en un género violentado y humillado. Hay escritoras que escriben de mujeres y hombres creando espléndidos retratos de las problemáticas de su tiempo, uno deja de pensar en “estoy leyendo una mujer”. Pero hay escritoras que toman la escritura como reivindicación, saben del poder de la creación y lo usan aunque el resultado es una escritura que reproduce esquemas. Hablar del mundo es una tarea de apreciación estética y de técnica pero que convierte en lecturas de un solo lado no es solo terrible sino injusto. Existen buenos escritores, tanto hombres como mujeres, pero estas se han incorporado hace tan poco tiempo a una industria que también responde a cuestiones de mercado. No hay metáforas geniales sobre la fraternidad femenina como las hay de la masculina, o novelas como la de Sándor Márai, *Embers*, que habla de la amistad entre hombres como un lazo indisoluble, de lealtad y de compañía. La comparación es absurda pero si lo pensamos bien no hay equivalentes literarios a la solidaridad

Para Angélica Tornero, en las situaciones cotidianas que plantea Arredondo frente a los convencionalismos:

se establece un encuentro entre discursos provenientes de determinaciones sociales, cotidianas, tradicionales, como los ámbitos referenciales femeninos y masculinos, con discursos expresados como experiencias insólitas, tanto para hombres como para mujeres. Esta puesta en relación de los diferentes órdenes de aproximación al conocimiento se propone, a través precisamente de la expresión de las prácticas como experiencias, de conducir a los personajes hacia sí mismos para revelarse lo otro de sí, desconocido para ellos, muchas veces denigrante, sucio, mezquino.³

Este discurso, enmarcado en valores de la tradición: de culpabilidad, de inocencia, cobra otro cariz al no ser determinante sino conflictivo; es decir, la culpa aquí es motivo de alegría y el bien es una quimera. Alguien tiene que pagar para que otro sea salvado. Y este final sucede en el marco de una transgresión mayor: el incesto, como notaremos en “Estío”. El sujeto femenino es el victimario y el masculino, la víctima. Al final, el personaje femenino ha descubierto su otra identidad.

Hombres y mujeres forman parte de esferas culturales diferenciadas. Varios de los relatos ponen a la esposa frente a la ventana esperando el regreso del esposo –motivo de la literatura decimonónica– soportando infidelidades (o siendo ellas mismas las que buscan la infidelidad) no por casualidad son las amas de casa en estado de abandono, por decirlo así, las jovencitas, los homosexuales, los adolescentes, los niños, la mayor parte de los protagonistas. Seres ligeros, aparentemente frágiles, con poca movilidad social algunos de ellos y un gran margen hacia la necesidad y búsqueda de afectos. Son libres y, sin embargo, aceptan sus límites –de otra manera comprensibles–. ¿Hasta qué punto son manipulables o dirigibles estos seres? ¿Qué determina su ética, su entidad?

entre mujeres, parece que el estereotipo de que las mujeres suelen destrozarse entre sí es más fuerte. Las grandes obras hechas por mujeres narran de vidas descubiertas, de nexos con ellas mismas. Pienso en *La mujer rota* de Beauvoir o *Una habitación propia* de Woolf, novelas que fueron leídas o que pertenecen al canon del siglo XX, además de los franceses, los puntuales franceses de la literatura erótica y filosófica que marcaría a la generación de medio siglo.

3. Actas del XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 05. Universidad de Western Ontario, disponible en <http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso_abierto/2005/Angelica_Tornero.htm>.

Las mujeres en casa esperando al esposo, sumisas, en conflicto emocional; los hombres ausentes, en fin, los estereotipos de la familia mexicana o latinoamericana están ahí jugando con los supuestos y los valores morales de una sociedad que los recomienda, los ensalza pero no los lleva a cabo. La transgresión se da en su naturaleza bipolar: la familia es el núcleo de contradicciones semánticas y políticas; el lenguaje es la temática nacional: entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que piensa hacer y no se cumple. Los hombres escritores mexicanos hablan, denuncian, revelan el país desde las instituciones nacidas después de la Revolución, las escritoras mujeres (Castellanos, Garro, Vicens, Arredondo, entre otras) centran su obra en la familia, en el matrimonio, en la amistad, quedando las instituciones sociales como periferias temáticas si no inexistentes. La conformación y configuración de las relaciones de contacto emotivo es primordial: el sujeto es desde afuera hacia dentro; los motivos para actuar se imponen, se limitan, se moldean desde la exterioridad.

Seymour Menton plantea en “Las cuentistas mexicanas en la época feminista”, 1970-1988 que la incorporación de una cantidad relativamente grande de mujeres escritoras era estimulada por el movimiento internacional pro-liberación de la mujer, además de

la lucha pro-trato igual en la educación, en el trabajo, en el matrimonio y en las relaciones sexuales, el movimiento feminista que coincide con el auge de los teóricos estructuralistas y post estructuralistas, ha engendrado una serie de teorías que tratan de explicar la cantidad relativamente pequeña de mujeres que figuran en las historias de la literatura. Algunas lo atribuyen a las condiciones poco favorables en que vivían las mujeres en el pasado. Otras lo atribuyen a los criterios estéticos seguidos a través de los años por los críticos hombres. O sea según estas, que para apreciar la literatura femenina, hay que elaborar nuevos criterios estéticos.⁴

Nos vamos a detener en la observación de las “teóricas” que cita Menton como alusión a su trabajo sobre el aumento de cuentistas en el país. ¿Cómo elaborar criterios estéticos cuando las generaciones más importantes de la literatura están enmarcadas por hombres? Sin afán de polémica, es notable que algunas mujeres estén en antologías, eso no significa que no haya existido más escritoras; tampoco hace falta recurrir a los índices para notar que

4. Seymour Menton, “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania* 73, n.º 2 (mayo 1990), 366, <<http://www.jstor.org/stable/342816>>. Consulta: 21 de marzo de 2016.

en las antologías actuales las mujeres escritoras siguen siendo minoría. De ahí que haya un corte especial de “la escritura de mujeres para mujeres” o el nuevo rescate de las obras de autoras, como parte de la incorporación de mujeres a la crítica literaria y a la academia, que hablan sobre mujeres, pero ese es otro asunto que por el momento nos desviaría la atención. Lo más importante de lo que plantea Menton es la idea de dar seguimiento a la escritura hecha por mujeres a partir de una nueva estética. Hay escritores –hombres y mujeres– que tendrán dispositivos para abordarlos y es precisamente una generación tan original como la de mediados de los años 50 que vendría a hacerlos notar, que vendría a poner la vieja estética –heredada en la tradición del escritor ilustrado y cosmopolita, o serio o provocador– con la nueva visión: el desafío temático y estilístico.

LA FIGURA DE LA MUJER EN LA VENTANA

La mujer en la ventana viene –entre tantas manifestaciones y evocaciones– de una representación especialmente icónica, desde *Las Anunciaciones* de Fra Angélico hasta la *Figura en la ventana* de Dalí... la ventana que da al mar o al paisaje, separando al personaje del afuera, dando margen y protección; la ventana es una metáfora de lo femenino, lo que aguarda en casa: la esperanza, la prosperidad, la vida protegida. La mujer esperaba a resguardo de lo que sucedía afuera y de lo que ella estaba privada de participar: en la mayoría de los casos, situaciones bélicas; ella no salía a buscar, esperaba al otro, al protector, al guardián, al amante, al hijo. La casa es el interior como ella misma: la ventana, pues, es una frontera que divide lo doméstico y lo seguro, de la vida incierta de afuera, de la naturaleza misma, de los tumultos. La ventana también es una alegoría del amor inocente, de la mujer antes del matrimonio, de esperar su tiempo para hacer su propia casa y salir de la casa paterna. La ventana es una división, incluso, dentro de la casa misma, no tenemos el cuadro completo de las habitaciones, de los demás habitantes de la casa, tenemos un solo cuadro y un solo personaje: a partir de la fracción de elementos hacemos la invención del todo. Una lectura de la castidad y el honor: la mujer espera y no cede a tentaciones, por eso mira en la ventana, suspendida en sus votos y protegida de toda tentación. Protege a su vez lo que no miramos, el resto del cuadro que depende de ella.

La mujer en la ventana en algunos relatos de Arredondo tiene que ver –en efecto– con el sujeto femenino sitiado en el espacio doméstico, en espera, pero no una espera de protección del mundo exterior, una espera de alivio, sino una espera en guardia o a la defensiva: espera-alarma en la ventana a que el esposo llegue, o el hijo, o que algo pase y la haga moverse de lugar.

“La sunamita” es uno de los cuentos más emblemáticos –especialmente por su correspondencia bíblica–. La cita que sirve de epígrafe es de Reyes I, 3-4, que dice: “Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel./ Y hallaron a Abisag Sunamita y trajéronla al rey, / Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía:/ mas el rey nunca la conoció”.

No obstante, Arredondo juega con el relato bíblico haciendo una recreación formada en la humillación y en la culpa. El tío Apolonio, un viejo moribundo, hace traer a su sobrina al lecho de muerte. La convencen para que se case con él con el argumento, entre otros, de que se perdería el patrimonio familiar; la joven accede a regañadientes, obligada por su sentido de gratitud, pues fue él y su tía ya fallecida quienes la habían criado. Pero el viejo tarda en morir, alimentado por el afán de consumir su matrimonio. La metáfora de la ventana: Luisa, *la sunamita*, está viendo una rosa en la sombra, la acción está contenida en ella y en el toque de la rosa; ella aprende que la rosa está viva, y reza: “La muerte y la esperanza se transforman”. Sabemos que está hablando de la recuperación del tío. La naturaleza está ahí para dar fe o penumbra: “Pero ahora comienza a amanecer y en el cielo limpio veo, ¡al fin!, que los días de lluvia han terminado. Me quedo largo rato contemplando por la ventana cómo cambia todo al nacer el sol. Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira; un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío”.⁵

Ella busca entonces la rosa y descubre que con el sol –ese mismo sol que ahora comienza– la rosa ha muerto. Esta escena parece adelantar lo que vendrá: sí, el tío vive pero nada es como ella espera. La naturaleza le había advertido de manera brutal el acontecer futuro, la rosa muere con el rayo de luz que da vida; como en ella morirá algo de sí con la vida alargada del tío, una vida artificial, suspendida en el pecado y en el placer de la carne:

Precisamente la mañana en que lo senté por primera vez recargado sobre los almohadones sorprendí aquella mirada en los ojos de mi tío. Hacía un

5. Inés Arredondo, *Obras completas* (México D. F.: Siglo XXI, 2002), 94.

calor sofocante y lo había tenido que levantar casi en vilo. Cuando lo dejé acomodado me di cuenta: el viejo estaba mirando con una fijeza estrábica mi pecho jadeante, el rostro descompuesto y las manos temblonas inconscientemente tendidas hacia mí.⁶

O más adelante: “Me quería todo el día rodeándolo, alejándome, acercándome, tocándolo. Y aquella mirada fija y aquella cara descompuesta del primer día reaparecían cada vez con mayor frecuencia, se iban superponiendo a sus facciones como una máscara”.⁷ Luisa permanece en la incredulidad y el espanto de que su tío no muera y que se convierta en una sombra de lo que era, una sombra alimentada por la lujuria. Ella sabe que es imposible que suceda y sin embargo sucede, había aceptado el matrimonio pero otra cosa era aceptar los últimos alcances de esa mentira.

Es el deseo en el anciano el que corrompe a la joven inocente y al morir él, ella no escapa al territorio del fuego abrasador de su propia lujuria ya encontrada; aquí la muerte del sujeto externo que implanta el mal en la otra, no termina –con su muerte– en la salvación de Luisa porque la inocencia ya mancillada no encuentra un camino de regreso:

Pero yo no pude volver a ser igual a la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca.⁸

Podemos decir también que hay una postura de la responsabilidad, una postura de carácter ético: se formula la acción desde la influencia de los otros y el personaje central, nuestro héroe-heroína, se deja llevar por esa misma influencia aun cuando reconozca al final de las consecuencias que esa acción no era la que él-ella hubiera elegido por sí misma. Estos múltiples *yo es* que intercalan con el *yo* predominante serán los impulsores de las dinámicas de intercambios discursivos y emocionales. No solo será fundamental la intervención de los familiares o amigos para influir en el personaje sino será imprescindible la discusión del personaje consigo mismo a partir de esos mismos discursos intervenidos, subvencionados, intimidados. En “La sunamita”, desde el ini-

6. *Ibíd.*, 95.

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*, 96.

cio, se marca la presión de los otros en ella y en lo que vendría en el relato, el anuncio de la fatalidad y el resquebrajamiento de su voluntad.

Como en “La sunamita”, el cuento “El membrillo” presenta a una protagonista inmersa en un cerco en el que todos participan, un juego iniciático en el que –una vez dentro– es imposible salir de él. Una joven en un grupo de amigos aprenderá, a partir de un tercero –en este caso, una amiga–, la idea de la defensa amorosa. La amiga le coquetea abiertamente al novio mientras ella no sabe cómo actuar hasta que, por fin, en medio de una fiesta de disfraces, ella acerca el cuerpo al cuerpo del novio, al que apenas había besado poco tiempo antes, y en este aprender del instinto sexual ella comprende lo que significa ser mujer. Ella también entiende por sí misma –aun si presionada por los demás– que el mal ronda cerca, aunque no se comprenda qué es el mal y qué espera de ella.

“Elisa tenía frío. La agotaban el dolor y el asco, un asco injustificado, un dolor brutal. Temblaba pero no podía llorar. Algo la endurecía: la injusticia, la terrible injusticia de ser quien era...”⁹ Una adolescente convirtiéndose en mujer en un cruel acercamiento al amigo-amante impulsada –otra vez– por los otros y no por ella. El conocimiento abrupto de la naturaleza humana se da a partir del momento en que la protagonista observa a los otros antes de observarse a sí misma. Los personajes podrán dejarse llevar por lo que opinan los demás, podrán parecer animalitos sin voluntad pero lo que hay también ahí es un ejercicio de fe. Ellos confían en los otros porque saben que los otros son parte de sí mismos, no como extensión ética de ellos sino como una relación inacabada, perenne.

En la abyección se van sondeando las heridas y los traumas, realizando una exhibición que bordea el horror, y que habita en el desconocimiento/reconocimiento, en la aceptación de la responsabilidad o en la culpa. Los cuerpos de los personajes tienen órganos abiertos: los ojos, las manos, mientras que la boca es el espacio de la censura. Los cuerpos fluyen libremente creando dispositivos de lectura de funcionamientos concretos (de saber y de poder) que funcionan a la vez como mapas que desmantelan la noción de ideal y juegan con la idea del martirio y el sacrificio o la expiación –la espera ante el otro– como una forma de aceptación y negación del individuo. El pasaje siguiente, tomado del relato “Canción de cuna”, es un detonador de tantas otras cargas de sentidos y símbolos. Es un relato escalofriante sobre el tema de la mater-

9. *Ibíd.*, 22.

nidad: una mujer de edad ya avanzada –después de haber sido diagnosticada de un tumor uterino– les dice a sus hijos que va a tener un bebé, y el relato es una contraposición de ese tiempo presente con el tiempo del recuerdo de un embarazo de joven, confundiendo el presente con el pasado. Los hijos no saben qué hacer con la madre enloquecida; las dos historias se traslucen: la de un embarazo pasado y la de esta madre que siente que ese embarazo es ahora, en un tiempo hecho trampa.

Como en el relato anterior, la naturaleza forma, afuera de la ventana, algo que acontece dentro: “La soledad entra por la alta ventana. A pesar de los vidrios la habitación es helada, húmeda, y el viento, el viento, sitiando, aislando, hace sentir que se está dentro de una torre, la única en una orilla deshabitada del mundo, donde resulta inútil ensayar palabras, tener recuerdos.”¹⁰ La madre está en la torre, elevada en una soledad exquisita, aislada mientras afuera está la lluvia y la desprotección. Un hijo es también una manera de aislamiento, es lo que insistirá la voz narradora que por momentos es la vieja y por otros es la hija que habla.

Un hijo-tumor no deseado, intruso en el cuerpo. Y otra vez la ventana, asomarse a la ventana como si fuera una salida y la casa no fuera suficiente para sentirse a salvo, la mujer busca afuera lo que no hay dentro. “El niño se revuelve otra vez en busca de su ser que irá a la luz. La muchacha se queda inmóvil, sintiéndolo. Luego camina otra vez a su puesto frente a la ventana. Mira sin ver la llanura, la ensordece el viento que no escucha. Está inerte ante la soledad que no terminará nunca”.¹¹ La maternidad no es un estado ideal, un deseo femenino o una exhortación a los valores morales de una generación de mujeres empoderadas, con derecho al voto; la maternidad es un estado de duda y de angustia:

Sigue vigilando el latido subterráneo, se queda suspensa al borde del mundo del terror y del milagro, con todos los sentidos centrados en la cavidad que está en su cuerpo pero no es suya: la caverna sin luz en que están encerrados todos los signos pero donde nada tiene todavía sentido. [...] Hay que estar atenta, hacia adentro, hacia el fondo; tiene que cerrar los ojos y hundirse en lo oscuro hasta donde le sea permitido: a su tiempo arrancará de allí, brutalmente, también ella, la nueva presa para la luz.¹²

10. *Ibíd.*, 51.

11. *Ibíd.*, 52.

12. *Ibíd.*, 53.

La maternidad en Arredondo será un trabajo de poder hecho a semejanza de figuras de autoridad que lo ceden: los abuelos se hacen cargo de los nietos como hijos propios y los padres son seres irresponsables, especialmente las madres jóvenes. Aunque también, en ese mismo relato, sobre la soledad en la gestación, dice en “Canción de cuna”: “pero todas sabemos que nadie se puede acercar verdaderamente a nosotras durante esos meses, nadie. Y que el niño también está solo”. Será en otro cuento como en el relato de “Los espejos”, cuando Isis, la joven madre, deja a su hija de pocos días de nacida a la vera del río porque le estorbaba para seguir montando a caballo, mientras la abuela corre a salvar a la nieta y la encuentra con quemaduras pero viva aún. Lo erótico tiene un precio y la maternidad tiene sus propios ritos y simbologías. Las mujeres madres en los relatos se relacionan de maneras extrañas: o bordean el amor incestuoso o llegan al desdén y a la indiferencia. El deseo erótico tiene otra tarea: la de la aceptación del placer mezclado al de la culpa y el simbolismo de la entrega, no solo física sino una entrega de la voluntad. El cuerpo es la voluntad que se da ante el otro. Las mujeres ceden por inercia y aprendizaje cultural y social pero en ese ceder centran todo su poder de ascensión social o redención espiritual: algo que las espera más allá de las acciones, algo que las trascienda, las vuelva como otras, transformadas y más puras o limpias. En “Canción de cuna”, esa relación de ambigüedad sobre el hijo que se tiene en las entrañas y no se sabe bien si es producto del deseo o de la contradicción de ser mujer y es lo que se espera que haga, la naturaleza de la especie. El mismo parto parecería otra metáfora de puerta o ventana, una salida de la oscuridad y protección a la luz y a lo desconocido:

en el vientre de la niña un ser extraño se ha desperezado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del informe ser que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma. Y grita y sigue gritando. Empuja con las dos manos el vientre apenas curvo, lo oprime, trata de suprimir, de aquietar siquiera al habitante del pantano que es de pronto su vientre.¹³

Para Bataille, “La respuesta al deseo erótico –así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis (pero ¿acaso existe una

13. *Ibid.*, 52.

diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?)— es por el contrario un fin”.¹⁴ Arredondo pondría un contraste particular: el deseo no es un fin, sino el medio; los personajes luchan contra él: está la mujer de “Estío” y la protagonista de “En la sombra”: “No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme”. “En la sombra” es un relato de infidelidad, la mujer espera al esposo que está por llegar, que ya debía haber llegado y sabe que está con otra, que sabe más hermosa, mientras su fealdad era la fealdad de la desdeñada:

Un ruido, un roce, algo que se movía de lejos, tal vez en casa de ella, en donde yo estaba ahora sin haberla pisado nunca, condenada a presenciar de lejos los ritos y el sueño de los dos. Necesitaba que su dicha fuera inigualable, para justificar el sórdido tormento mío.

El roce volvía, más cerca, bajo mi ventana, mi corazón sobresaltado se quedaba quieto. Otra vez la muerte. Y no era más que un papel arrastrado por el viento.¹⁵

Ella pensaba que él era feliz, que encontraba fuera de ella una felicidad desconocida, pero descubrió también que él mentía: “y sentí, como si la viviera, la complicidad que había entre aquella mujer y él: la crueldad deliberada. Inteligentes inconscientes, pecadores sin pecado, a eso jugaban, como si eso fuera posible.” Pero eso no alivia el dolor de saber que él y ella ya estaban separados, que algo se había roto, y sale de la casa y va al parque donde tres pepenadores la miran con deseo y esa mirada y esa suciedad de sentirse deseada la reconcilia consigo misma, con la idea de sí misma fuera del espacio marital. Saber que ella podía “acomodarse en el mal” pero que tampoco servía de nada si él no lo sabía.

La mujer en la ventana en este caso es la que recupera la metáfora de la espera y la casa, la sumisión y la inocencia que se ven trastocadas. Ella, en la rutina de esperar al marido en la noche, sabiendo dónde está y tan concentrada que podía imaginar la casa de la rival, podía imaginarlos juntos, ella, la rival, más hermosa que nadie porque su marido la había elegido; pese a todo el melodrama está la mujer en su rutina sin que el consuelo de la mentira del marido le sea suficiente. Hay una ruptura entre su inocencia y la maldad del esposo, la

14. Georges Bataille, *Las lágrimas de eros* (Barcelona: Tusquets, 2002), 36.

15. Arredondo, *Obras completas*, 141.

maldad que solo ella puede sospechar y aun cuando la comprenda no puede ejercerla, así se acerque a la vulgar pretensión de mirar a los recolectores de basura como rebajándose ella misma para ver si ahí podía encontrar lo que su esposo encontró. Y otra vez, la imposibilidad de, de haberlo encontrado, compartirlo con él, lo que nulifica el descubrimiento del mal. Ella no es la misma pero no puede mostrárselo, lo que invalida su mismidad. Su construcción es por los demás, no por ella en ella; ella es porque él está ahí haciéndola con su presencia y su vida fuera de casa.

En el parque se encuentra con tres pepenadores que la miran, la miran de tal forma que ella se recupera, vuelve a su cuerpo, vuelve a sus sentidos:

No pude levantarme, seguía ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban. No podía, no debía huir; la tentación de la impureza se me rebelaba en su forma más baja, y yo la merecía. Ahora no era una víctima, formaba un cuadro completo con los tres pepenadores; era en todo caso, una presa, lo que se devora y se desprecia, se come con glotonería y se escupe después. Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno.¹⁶

El encuentro, la idea suspendida mas no dicha entre ellos que la observan con deseo, ella que se da cuenta de la mirada y reconoce lo que tiene de solidaridad malévola con ellos: ellos la reconocen, saben lo que busca y ella, avergonzada del cuerpo que siente feo, ante la infidelidad del esposo que supone con otra solo por la belleza que ella no posee ya, aun sabiendo que él no es feliz, que la charada de la felicidad extramarital vuelve todo más sórdido, más perverso en su construcción ficticia. Pero ella no cede, va al parque y es mirada con un deseo que reconoce, que recibe y que le da la impureza necesaria para volver a su casa tocada por el pecado.

Por otro lado está la mujer a punto de casarse en “Para siempre”: la atmósfera es cálida y húmeda: la habitación oscura y ellos en una especie de construcción de despedida: “Abrí la ventana. Hacía un cielo gris de tormenta y en las azoteas próximas las mujeres corrían para recoger la ropa que un viento fuerte arrancaba de los tendederos”.¹⁷ Ella fue a decirle que se va a casar con

16. *Ibíd.*, 146.

17. *Ibíd.*, 12.

otro y él la recibe, ella tiene calor, un calor extenuante, él la mete a la ducha, la seca con una toalla, la acuesta en la cama y ella dice que técnicamente fue una violación. Como en los demás relatos antes del nudo melodramático se acciona la ventana, una apertura hacia afuera que refleja el porvenir del interior. La tormenta que se avecina, ella que había tomado una decisión antes de irse para siempre y resulta que se queda con él, lo que pueden ser horas o toda la tarde, adormecida con el amante. Entendemos por el final que se casa con el otro y que le pasaron otras cosas pero esa, la de la despedida del amante y de la violación fue la más importante. Aun con la palabra dicha en el relato no hay ningún indicador de violencia, o lucha, si hubo violación fue porque ella no participó del acto, que se dejó hacer, o se dejó llevar, desmayada a medias entre el calor y la culpa.

Las circunstancias ontológicas que victiman a sus personajes son las mismas que definen el contenido existencialista del absurdo como epifanía del sinsentido de la vida. La ambigüedad –la mirada que reconoce o que califica– está vinculada a los instintos más bajos, en ella se asume prontamente la forma de investigación del alma humana en su estado de decadencia. Las imágenes de suciedad, impureza –connatural o traída por factores externos–, perversión, degeneración, corrupción, decadencia y destrucción construyen una topografía de la vergüenza, del reconocimiento equívoco, en que resulta gran parte de su obra.

En el cuento “Estío”, con el que abre el libro *La señal* (1965) está la provocación que acechará en gran parte de sus textos: los personajes se miran, se encuentran, se reconocen y se alejan en una atmósfera de asfixia y recelo. Una mujer está pasando unas vacaciones de verano en una casa de provincia con su hijo y un amigo de su hijo, ambos muy jóvenes; todo el tiempo hay una contraposición entre los personajes pero la narradora es la madre, la que va contando cómo se contiene para no caer en una tentación: el amor al hijo no es tan solo el amor filial sino una derivación del amor al padre de ese hijo, muerto hacía tiempo. Es un tiempo dorado, de verano, con juegos y mar y calor, sobre todo eso, calor. “No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza”.¹⁸

18. *Ibíd.*, 17.

El tiempo que se marca en “Estío” por la descripción del clima, el día, la temperatura, etc., es fundamental para la comprensión y convención del mundo narrado: “El retumbo del mar caía sordo en el aire pesado de sol. Untándome con el aceite me acerqué hasta la línea húmeda que la marea deja en la arena: me senté sobre la costra dura, casi seca, que las olas no tocan”. Si no tenemos en cuenta la atmósfera del relato no podremos formar parte de los sucesos narrados: aquí todo va de la mano: el calor, la humedad, como si el tiempo de afuera estuviera hablando del tiempo de la protagonista: al borde de algo siempre, al extremo de sí misma. La mujer está en el extremo de algo que vamos sospechando y que se muestra poco a poco: el cuerpo, el deseo y luego el objeto de ese deseo:

El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar [...] luego comencé a nadar [...]. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo. Las auras planeaban lentas en el mediodía; una gran dignidad aplastaba cualquier pensamiento; lejos, algún grito de pájaro y el retumbar de las olas.¹⁹

En el relato, es fundamental la descripción de lo que sucede afuera para comprender el estado anímico del personaje, por ello es importante notar las acotaciones de tiempo y acción: es mediodía y ella intenta pensar mientras está en el mar, cosa que no puede hacer, le gana el sopor y la calma del mar; “el entorno es, entonces, una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria”.²⁰ Por extensión complementaria entendemos las descripciones de lugares y escenarios que ayuden a comprender los complementos de los personajes, no solo como reflejos de ellos sino como los compañeros más adecuados.

La contraposición de elementos como el agua fría mientras el sol hervía y ella a la mitad de los elementos, pareciera que está a merced de otros elementos igual de naturales, igual de agrestes con ella: el devaneo de su humor y su resistencia al acontecimiento previsible: el deseo que lo consumía todo.

“En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció

19. *Ibid.*, 15.

20. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México D. F.: Siglo XXI / UNAM, 1998), 82.

un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado”.²¹ Eso dice el personaje casi al final del relato, pero pareciera que toda la calma de los días de verano se acumularan y explotaran sin remedio en este final donde ella se acerca al cuerpo joven del que cree su hijo, lo toca y lo nombra para reconocer su equívoco y sentir alivio. Las metáforas son recurrentes: el cuerpo joven en contraste con el suyo, el calor del verano y el calor personal: entre el clima y la casa, y el mar y ella misma, se arma una secuencia extraña de sucesos que se corresponden. El sol es cómplice y, de alguna manera, es partícipe de lo que sería un relato ardoroso, vehemente y arrepentido.

Arredondo practica lo que podríamos llamar una construcción de los cuerpos desde el cuerpo, su obsesión por la mirada, por el interior que mira –y demanda la mirada de regreso, la que reconoce–, desde donde construye una lectura del cuerpo encerrado en el deseo que no libera, en la pulsión sexual o emotiva que no tiene nombre porque no se pronuncia en voz alta. Como en “Estío”, la contraposición del cuerpo de la madre y el cuerpo del hijo: uno que pesa al caminar y deja su huella en la playa, que se avergüenza de sí mientras admira el joven y flexible cuerpo del otro, del objeto del deseo. En otro relato, de carácter taciturno, “Los inocentes”, se vuelve al tema pero ahora no de la sujeción del deseo sino del dolor ante la pérdida del hijo. Una mujer está esperando la libertad de su hijo que fue atrapado por algunas personas que suponemos militares o policías, en una confusión de los nombres se lo llevaron. Todo el relato sucede en unos días que va contando la madre, lentos y alertas, a la defensiva. La madre escucha el disparo que mata a su hijo y se empieza a preparar para asistir a la misa.

Un hijo de dieciséis años, jugoso y frágil. Eso, su hermosura era la que lo hacía más visible y más seguramente escogido entre los otros. Una tarde, mirando la fotografía de su credencial de estudiante, olvidé porqué lloraba. [...] Me miré las manos. Las suyas son mucho más blancas y con uñas almendradas. Palpé mi cuerpo reseco y recordé su radiante cuerpo. Nadie era comparable a él, nadie, y los hombres entregados a sí mismos gozan con la destrucción de la belleza.²²

21. Arredondo, *Obras completas*, 18.

22. *Ibíd.*, 115.

Esta relación madre-hijo es una acotación del amor filial erotizado, tan explotado por relatos de los autores de esa generación: “Imagen Primera” o “Tajimara” de García Ponce o “La obediencia nocturna” de Juan Vicente Melo, o un relato erótico como “Lección de cocina” de Rosario Castellanos, que explora desde una visión femenina la relación con el cuerpo y la sexualidad.

“El verdadero fuego quema sin anunciarse”, escribe Evodio Escalante respecto a la narrativa arredondeana, haciendo hincapié en su empleo magistral del *understatement* (sobrentendido) como técnica literaria.²³ Como García Ponce, Arredondo restringe al máximo el devaneo con la metáfora, lo cual no la exime de ser poética e intensamente filosófica. La anécdota en sí, más que la manera de contarla, es lo que importa para ella, como señala Graciela Martínez Zalce: “Los cuentos (de Inés) siguen por lo general una estructura tradicional de inicio, desarrollo, clímax, desenlace. Otra constante es asimismo el *leit motiv* de la obra de Sade, autor al que sin embargo no leyó tanto como a Bataille: el quebrantamiento de la inocencia que bien pudiera traducirse en inmolación de la inocencia”.²⁴

Hay otras búsquedas en la obra de Arredondo, búsquedas cercanas a un estilo escogido y desnudo, afilado; búsquedas de trasposos temáticos, de estirar y languidecer los motivos de dos o tres obsesiones: el amor, la incomunicación, la materia de la voluntad; un gesto casi olvidado de una mujer en la ventana esperando algo. La literatura es también un asomarse al exterior y ver afuera lo que pasa adentro de la casa. *

Bibliografía

- Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México D. F.: Juan Pablos/Conaculta, 2000.
- Arredondo, Inés. *Obras completas*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Menton, Seymour. “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania* 73, n.º 2 (mayo 1990): 366-370. <<http://www.jstor.org/stable/342816>>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D. F.: Siglo XXI / UNAM, 1998.

23. Evodio Escalante, “La poética de lo siniestro”, en *Lo monstruoso es habitar en otro, encuentros sobre Inés Arredondo*, coordinado por Luz Elena Zamudio (México D. F.: UAM, 2005).

24. Eve Gil, “Inmolación de la inocencia”, en *CULTURAdoor*, editado por Manuel Murrieta Saldívar, <<http://www.culturadoor.com/?p=4669>>. Consulta: 21 de marzo de 2014.

LOS NAUFRAGADOS TATUAJES DE JORGE VELASCO MACKENZIE: APOSTILLAS PARA INCREMENTAR LA CONFUSIÓN DOCUMENTAL*

*Los naufragados tatuajes by Jorge Velasco Mackenzie:
Apostilles to increase documentary confusion*

FERNANDO NIETO CADENA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.6>



* *Kipus* publica este artículo del poeta Fernando Nieto Cadena, dentro de lo que es la recuperación de textos que sin duda contribuyen a enriquecer el archivo en torno a la recepción crítica de la narrativa ecuatoriana contemporánea (N del E).

RESUMEN

Este artículo data de marzo de 2009, el poeta ecuatoriano Nieto Cadena hace una peculiar exploración y reflexión crítica de la novela de su contemporáneo Jorge Velasco Mackenzie, *Tatuaje de náufragos*, publicada en 2008. El texto, a más de destacar los logros de la novela de Velasco, deviene en un testimonio de primera mano de quien fue parte del mítico grupo Sicoseo, referente cultural en el Guayaquil de la década de los 70. A más de desmitificar algunas aseveraciones (y tergiversaciones) que se han hecho en torno a los autores que fueron parte de esta generación, Nieto Cadena también comenta lo que significó el café Montreal en la cotidianidad de esos autores y qué relación tuvo con el grupo Sicoseo, del que él fue una de las cabezas visibles hasta antes de su peregrinaje a México, en donde desarrolló una intensa actividad literaria.

PALABRAS CLAVE: Novela, Ecuador, Sicoseo, Jorge Velasco Mackenzie.

ABSTRACT

This article dates from March 2009, the Ecuadorian poet Nieto Cadena makes a peculiar exploration and critical reflection of the novel of his contemporary, Jorge Velasco Mackenzie, *Tatuaje de náufragos*, published in 2008. The text, more than highlighting the achievements of the Velasco's novel, becomes a firsthand testimony of who was part of the legendary Sicoseo group, a cultural reference in the Guayaquil of the 70s. In addition to demystifying some statements (and misrepresentations) that have been made around the authors who were part of this generation, Nieto Cadena also comments on what the Café Montreal meant in the daily lives of these authors and what relationship it had with the Sicoseo group, of which he was one of the visible heads even before his pilgrimage to Mexico, where he undertook intense literary activity.

KEYWORDS: Novel, Ecuador, Sicoseo, Jorge Velasco Mackenzie.

*En la vida de un escritor toda
experiencia vuelve a ser inventada.*

Jorge Velasco Mackenzie: *Tatuaje de náufragos*.

*Así mismo somos de mierdosos los escritores:
a veces utilizamos las palabras para hacer poesía
verdadera y otras veces para ejecutar nuestras
miserables venganzas personales.*

Raúl Vallejo Corral: "Última sicoseada de *Poetisos*".

ME VAN A perdonar mis queridos hipócritas fraternos lectores que em-
piece por lo que a mí me atañe en esta novela de Jorge,¹ donde por fortuna

1. Jorge Velasco Mackenzie, *Tatuaje de náufragos* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 425.

su capacidad fabuladora está lejos muy lejos de las pretensiones heurísticas de documentar las múltiples realidades que nos envuelven. La ficción narrativa si bien parte de la realidad no es la realidad, eso lo sabemos todos, hasta yo. Por eso lo que Jorge cuenta en su última novela (publicada) no debe leerse como ajuste de cuentas ni de cuentos, chismes y ojerizas varias que el escritor perpetra con algunos de los personajes reales que se mencionan a lo largo de más de cuatrocientas páginas. Después de todo es una tradición que los escritores aprovechemos los textos que escribimos para solventar deudas y adeudos y ejercer la justicia jupiterina poética que en la vida real no siempre podemos realizar. Ah, a lo mejor es posible que yo no tome tan en serio lo que se dice porque soy uno de los pocos que sale bien librado, con leves magulladuras, en la novela publicada por el Ministerio de Cultura del Ecuador.

LOS MOTIVOS DEL YO

Por suerte, repito, se trata de una novela y no de un texto documental o testimonial con pretensiones historicistas donde la verdad es asediada para que cante todo lo que sabe o suelte la sopa, como se dice por estos costillares del planeta. De no ser novela no sería ocioso aclarar que mi diabetes al parecer es una de las más benignas que me pudo tocar ya que no debo inyectarme insulina ni me está matando como en alguna parte Zacarías Lima parece recordar en algún momento de *Tatuaje de náufragos*. Hecho que funciona en el texto y, por fortuna, reitero, no acontece en mi cotidiana cotidianidad de desecrificador de cotidianidades. También en otro momento de la novela se dice que en los ya míticos tiempos de Sicoseo yo era huérfano de padre, lo cual no es cierto ya que mi papá murió a la edad de noventa y seis años en el 2004. Pienso que este dato Jorge lo entresacó de una errónea o confusa afirmación de Fernando Itúrburu en un texto sobre mi poesía que apareció en alguna revista de la Universidad Católica de Guayaquil hace algunos años, error o confusión producto de que en mis textos poco menciono a mi familia (muy de vez a cuando a mi mamá o a mis hermanos y casi nunca a mi papá). Al margen de lo intrascendente de que la afirmación de mi supuesta orfandad paterna sea cierta o no, lo que importa saber es si dentro de la novela ese *Fernando Nieto encadenado* funciona como casi un *leit motiv* percusivo en la novela. Lo que me lleva a pensar es que si en lo que a mí respecta hay algunas exageraciones (como la de que me fui de Ecuador por una presunta amenaza de muerte),

tergiversaciones (por necesidades/necedades de la trama) o aliteraciones, lo mismo pudo y debió pasar con otras personas a quienes se les menciona por sus nombres verdaderos o se les alude de tal manera que no hay duda de quién se trata y que, en el texto, salen mal parados. Por lo menos a mí, en lo que tiene que ver con algunos de ellos, no me consta ni me arriesgaría en mostrarlos como Jorge los presenta.

Ah. Lo de intrascendente que puse sobre la realidad concreta de que solo desde 2004, a la edad de cincuenta y siete años, es que de verdad ya soy huérfano de padre (mi mamá murió en 1998) tiene que ver porque como no se trata de una investigación histórica (si es que puede confiarse en las verdades que ofrece eso que llamamos historia) sino de una novela, y esta no tiene la pretensión de descubrir, mostrar ni poseer la verdad ya que no es otra cosa que una experimentación lúdica de lenguaje donde los personajes (aunque haya alusiones a personas reales y concretas que vivieron o vivimos todavía) no son/somos más que seres de ficción, entes de palabras. Y esto, si se quiere, explica pero no justifica, por ejemplo, los desvaríos de Luis Rafael Sánchez cuando en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, escribe sobre la presencia de El Jefe en Ecuador, sin que se narren hechos significativos como la quemazón del ‘teatro’ Apolo porque el capitán del ritmo no pudo cantar por culpa de las drogas y del alcohol, hazaña que lo condujo a reposar en el Cuartel Modelo donde compuso la guarachita aquella de *Cataplum adentro anacobero, a mi comisario no le gusta el bolero*. Por supuesto, la culpa no fue de Luis Rafael Sánchez sino del oficioso informante que nada sabía de la importancia de Daniel Santos en Guayaquil, donde con sus compadres del alma, los hermanos Rendón, era dueño del cabaret Margot y de un bar a la entrada del viejo puente del Estero Salado, donde los meseros vestían camisas marineras y calcetines rojos, por lo que un acucioso comisario, Rigaíl, hizo apresar a quienes usaban ese color de calcetines o camisas ya que aparentemente era señal de ser mariguanos. Y ya con don Luis Rafael, cuyo libro por otra parte es una maravilla estilística como para disfrutarla bailando en la punta del pie y en un solo ladrillito

ENTRANDO AL GRANO

La novela que me preocupa ahora es la del ¿chino-mulato? Jorge Velasco Mackenzie. Él la construyó de esa manera porque esa fue la composición estructural que la historia a contar le exigió para desarrollarse y conservar

su lógica narrativa de tal modo que la verosimilitud (que aunque sea ocioso decirlo no hace daño recordar que lo verosímil en el relato, cualquier relato, es siempre una ficción, una apariencia de realidad) campee gozosa y exuberante en esta obra donde la literatura es por sobre toda otra evidencia, la razón de ser de esta novela. Cual rubias margaritas, diría el cursi aquel, poesía y narrativa van de manitas sudadas a la ronda argumental que con las artes plásticas forman el trío feliz de los amasiatos en flor.

Al margen de los caprichos y desajustes vindicativos con que Velasco Mackenzie ejerce su dictadura existencial de escritor, su novela, esta novela *Tatuaje de naufragos* –para decirlo de una buena vez– me parece una de las novelas más alucinantes que estos años primerizos del tercer milenio nos ofrecen a los latinoamericanos. Sin los minimalismos de los textos de César Aira, por vía de ejemplo, este *tatuaje* navega viento en popa con los desbordes fantasiosos y la exultante imaginación que como club de corazones solitarios deambula por sus páginas.

Al principio y por pura alevosa libre asociación de ideas creí estar a la puerta de alguna relación entre el Zacarías Lima de esta novela y el Ulises Lima de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Pienso que esto se debió y se debe al tono cuestionador-caricaturizador que como atmósfera permea a las dos novelas. Vaina nada novedosa si se piensa que uno de los primeros en pasar a cuchillo a sus colegas contemporáneos y coterráneos fue el ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes a través de un cura y un barbero devenidos críticos literarios. Después de todo, lo escribió un polaco de quien ya no tengo memoria, *la originalidad por ser mujer nunca dirá quién fue el primero*.

Mi segunda asociación ya no muy libre de ideas me hizo y hace pensar que en el texto velasco-mackenziano hay una presencia sabiamente asumida de un entorno kafkiano para ambientar –escenográficamente– el absurdo de nuestras vidas equinocialmente tristes y subdesarrolladas, sobre todo con ese desgaire de trópico porteño que no deja de convalecer ni desde su estirpe huachafienta. Y sí, por ahí subyace además un tufo a narrativa policiaca que se alude continuamente como guiño distractor.

Dividida en cinco partes, cada una cada vez menos extensa respecto a la anterior, nos adentramos en las marchas-manchas que nos ubican en el tiempo del relato cuando la guayaquileñidad –una vez más– amagaba edificar el pórtico de oro de su avariciosa (la de la clase dominante, en términos socio-económico-políticos) autonomía para no tener que compartir sus privilegios con

el gobierno centralizador. Estas marchas-manchas² son el acontecimiento que como *leit motiv* marca a los personajes y a la sociedad. Sin llegar a narrar ninguna de esas marchas, estas imponen el delirio de su ambigüedad y predeterminan el desenlace de la novela.

EL MITO DEL MONTREAL

La primera apariencia de la novela hace pensar que se trata de la saga del Montreal, el barquito mercante naufragado frente a Groenlandia que devino en el café/bar que más de uno recuerdan con nostálgica ensoñación de adolescentes arrepentidos (arrepentidos de no haber hecho más granacas sobre la mesa del piano).

En alguna parte de la novela se dice que de Sicoseo se ha escrito y sobre todo, pienso, se ha hablado mucho. Pero, por esta novela y por otras referencias pienso que se ha escrito y hablado demasiado, tanto que se han distorsionado las reales realidades del café Montreal hasta elevarlo casi al nivel mítico de un café Voltaire tropical.

Se dice en la novela que Sicoseo nació en el Montreal (296) y que sus reuniones fueron en la calle Imbabura, donde vivían los hermanos Solón y Gaitán Villavicencio. Falso. Sicoseo nació en una de las tantas reuniones que teníamos en el café La Macarena, por entonces administrado por un coreano del sur que en premio a haber combatido en Vietnam lo llevaron a Estados Unidos tras la vergonzosa derrota militar del tío Sam. Este coreano llegó a Guayaquil y durante varios años estuvo a cargo de ese café instalado en terrenos de la Casa de la Cultura del Guayas (al principio fue parte de un mini parque de diversiones donde llegó a ponerse una resbaladera gigante). Ahí, en el café de la Casa de la Cultura nos reuníamos para ‘cambiar al mundo’ diría Jorgenrique Adoum ‘entre tinto y tinto’ o, mejor, entre cerveza y cerveza y más de una vez entre güisqui y güisqui. Las primeras reuniones fueron en la casa de Carlos Calderón Chico, a quien desde entonces ya odiaba Jorge Velasco. Después las reuniones fueron en la casa de Hugo Salazar en el barrio del Centenario, y ya en su tercera etapa (demasiadas etapas para tan breve vida) fueron donde los Villavicencio, primero en la calle Imbabura y luego

2. Es curioso, en México para el coloquialismo de la marginalidad chavo-banda *manchar* es abusar: no manches, no te manches = no abuses.

hacia el sur de la ciudad donde Solón tuvo su casa vía Banco Ecuatoriano de la Vivienda.

Nos seguimos reuniendo en La Macarena. Nelson Velasco que no era escritor ni tiene parentesco con Jorge, nos acompañó muchas veces en La Macarena y en nuestras incursiones a las cantina de Tiburón o a la del capitán Pedro, donde por culpa del ronco y zambo Artieda conocimos y bebimos con Julio Jaramillo meses antes de su muerte, la de JJ. Así pues, donde nos reuníamos los de Sicoseo fue en La Macarena, espacio que frecuentaban los miembros y empleados de la Casa de la Cultura. El Montreal si lo frecuentaba Jorge Velasco desde que se acercó por los rumbos de la Casa de la Cultura del Guayas. A mi salida para México, según parece, el grupo se desintegró, una sección (la de los más jóvenes), siguió reuniéndose bajo la batuta de Jorge en lo literario y de Willinton Paredes en lo político. Entonces sí, el sitio de reunión fue el Montreal. La última vez que estuve en Guayaquil (y eso ya es prehistoria) una vez llegué al Montreal y prometí no regresar más a ese sitio (durante mi breve estancia) por culpa de un mesero cabrón que cuando le agradecí (mala costumbre adquirida en México) por el servicio prestado (un ceviche y una cerveza) me dijo: “Gracias de qué, loco, si estás pagando”. Y ya estubo suave de hablar del Montreal, que por lo que a mí respecta, diría el negro Lllamarada (negro nacido en La Marimba o Cristo del Consuelo), nada ha perdido la patria ni la literatura con la desaparición de ese café.

VOLVIENDO AL GRANO

A la novela pues. Los cánones dirían o dicen que se trata de una novela de espacio (el Montreal, La Fronda y el Casal), de personaje (Zacarías Lima, La Trista, Cástula León) y de acontecimiento (por la constatación alusión a unas marchas-manchas para consumo de lectores nativos que permiten reconocer el tiempo del relato). Tal vez mi entusiasmo por la novela (literario, aunque disienta en algunas expresiones despectivas a varios de quienes integraron Sicoseo, vaina que me muestra algo así como soterrado resentimiento contra el grupo y su efimeridad y me hace pensar que Jorge rozó los abismos del quinta columnismo, y en esto espero estar equivocado porque ante la leve levedad del grupo, ¿para qué actuar, mientras existió, como quinta columnista? Pienso que siempre se trató de un distanciamiento, de una insatisfacción

porque el grupo no producía lo que supuestamente debía producir, y esta insatisfacción la compartía y comparto plenamente).

Decía al principio que al empezar la lectura me asaltaron dos presentimientos por presuntos nexos con la actitud narrativa de Roberto Bolaño y con una presunta atmósfera kafkiana. Con el avance de la lectura esos presentimientos se desvanecieron porque el texto adquirió su propia respiración, su propia cosmogonía oscilando entre lo esperpéntico, lo absurdo (no en balde se alude a *Esperando a Godot*) y un realismo pesimista que navega libre entre la truculencia y el tremendismo. Todo esto dicho no como defecto, al contrario, como hallazgos felices de un narrador que sabe lo que escribe para hacer que los personajes cumplan con su papel, la de llevarnos casi de la mano por las autopistas sembradas de palabras e incidencias que nos depositan en la meta, sanos y salvos pero profundamente conmovidos y conturbados porque en el fondo, y no muy en el fondo, de lo que se trata es de una necropsia del naufragio de una presunta edad feliz que aún no hemos logrado enterrar por la persistencia de nuestro subdesarrollo económico y mental (cualquier cosa que esto quiera significar).

PARA SALIR DEL GRANO

Por razones obvias o no muy obvias, de Jorge Velasco solo conozco sus libros de cuentos publicados en los setenta y las novelas *El rincón de los justos* y la que me convoca y provoca estas palabras. Tengo referencias de lo que ha realizado desde 1981 hasta hoy.

La novela me gusta no solo porque a lo largo del texto se me menciona y recuerda obsesivamente (lo que agradezco y me envanece e incrementa mi fama de pedante y de ser el mayor y mejor nietista del planeta, *il figlio nietista* pudiera haber escrito Eliot si hubiese tenido la suerte de leerme).

Decía que me gusta la novela, no solo eso, me conmovió la novela. Me conmueve porque me da un retrato descarnado de eso que quisimos y no pudimos ser. Sospecho que nos faltó talento, valor e imaginación para construirnos algo más que las mentiras y verdades a medias de nuestras impensadas crapulosas escabrosas azarosas vidas. Que no coincida con todo lo que opina y relata Jorge es otra salsa-rap. Que disienta con él en algunas apreciaciones extraliterarias también es otro vallenato, pero la novela es el texto que desde su perspectiva resume y justifica lo que fuimos cuando quisimos ser y cuanto

no pudimos ser. En cierta forma nos vuelve a la realidad, nos pone en nuestro lugar con todo y sus aliteradas exageraciones.

Sé que más de un amigo se sentirá agraviado por la lengua suelta del narrador sosia que acompaña las peripecias de Zacarías Lima, confidente de cuanto escritor y pintor ecuatoriano asomó sus narices entre fines de los setenta y comienzos de este siglo, marcado por el hecho crucial ¿? de la clausura del café Montreal. Lo que de todas maneras no puede perderse de vista es que estamos frente a una novela y no ante un ajuste de cuentas del escritor que firma el texto. Por cierto, llama mi atención la escasa o ninguna referencia que se hace de dos de los más jóvenes participantes en el naufragio de Sicoseo, Raúl Vallejo y Fernando Balseca ¿o si aparecen? Creo que Zacarías no los conoció o no tuvo tiempo para charlar con ellos. Lo que abona la mala idea de que se aprovecha el viaje para soltar uno que otro descuentón. Sea como sea o como fuere, la novela se defiende sola, por lo que cuenta y como lo cuenta, por los lastimeros aullidos de dolor que provoca atestiguar una más de las despostilladas panoplias de fracasos y derrotas histórico-históricas que nos endosa esto que llamamos vida. Iba a escribir y lo escribo, la novela es como el aullido del cisne (conste, tomo prestado el título del único libro que Mario Santiago publicó en vida) de un tiempo al que nos hemos negado a aceptar que ya periclitó y ya forma parte del panteón de las buenas intenciones. Si vale la metaforización, ya era tiempo que se cortara el cordón umbilical que nos ataba a la memoria de ese sueño de pigmeos donde alguna vez quisimos ser gigantes.

Pienso, era necesario una novela así para de una vez por todas enfrentarnos a nosotros mismos y de una vez por todas, también, resignarnos y recondicionarnos ante un pasado que definitivamente se nos fue de las manos y un presente futuro que se nos viene encima sin carnaval ni comparsa. No creo que Jorge haya pensado que al escribir la saga del Montreal escribía también el epitafio de Sicoseo. No lo creo porque, insisto, la historia de Sicoseo nada tiene que ver con el Montreal. El Montreal con quien sí tuvo que ver fue con Velasco Mackenzie. Fue el laboratorio donde desarrolló su muy personal educación sentimental atrincherado en la parte posterior de una *Wurlitzer* que insistente le arrullaba con los sagrados clásicos de Julio Jaramillo y Daniel Santos.

Es posible que *Tatuaje de náufragos* se convierta en el primer o último réquiem por Sicoseo. En buena hora. Sería el mejor homenaje y testimonio de que lo intentado en esos años no fue en vano. Se dice por ahí que por sus frutos los reconoceréis. Sea pues. Entre otras cosas Sicoseo, muerto feliz, seguirá

siendo recordado no solo por los mitos y leyendas pergeñados alrededor de esa precaria “edad feliz” sino por textos como este. Una novela que continuamente parece salirse de madre y que de una vez por todas, muy mexicanamente dicho, nos parte la madre.

Sí. Tiene razón Miguel Donoso Pareja cuando afirma que es motivo de sano orgullo que un buen escritor dedique una de sus obras a un mejor escritor, sea lo que se quiera pensar por buen escritor, la obra es el mejor argumento. Esta novela lo confirma. *

Villahermosa, Tabasco, México, marzo de 2009

Un doble paraíso: lenguaje, sujeto y emotividad en la poesía modernista

*A double paradise: language, subject
and emotiveness in modernist poetry*

GLADYS VALENCIA SALA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.7>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2015

Fecha de aprobación: 27 de mayo de 2015

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La autora propone una lectura que analizará documentos históricos provenientes de las revistas modernistas, que serán vistos como documentos teóricos en los cuales se pueden reconocer indicios de que la poesía modernista fue concebida como un artefacto surgido de la crítica, la teoría e, incluso, del método. Podría decirse que la crítica moderna traza algunos mapas de lo que se tendría que considerar como un método de conocimiento y representación poéticos. El concepto de sensibilidad propuesto por Gutiérrez Nájera, en su ensayo por entregas “El arte y el materialismo”, constituye una síntesis del trabajo de un amplio círculo de intelectuales que concibieron la obra de arte como escenario en el que es posible la renovación de la sensibilidad en el marco de una conflictiva experiencia de emancipación. En este sentido, advierte Darío que el lector no se debe quedar embelesado por el paisaje creado por el poeta modernista, más bien debe descubrir el ejercicio de disociación entre sensibilidad y realidad al que invita el poeta que incursiona en el discurso de la forma.

PALABRAS CLAVE: modernismo, Ecuador, revistas, sensibilidad, realidad, Latinoamérica.

ABSTRACT

The author proposes a reading that will analyze historical documents from modernist journals, which will be seen as theoretical documents in which we can recognize indications that modernist poetry was conceived as an artifact arising from criticism, theory and even method. It could be said that modern criticism draws some maps of what should be considered as a method of poetic knowledge and representation. The concept of sensitivity proposed by Gutiérrez Nájera, in his essay by installments “El arte y el materialismo”, constitutes a synthesis of the work of a wide circle of intellectuals who conceived the work of art as a scenario in which the renovation of sensitivity is possible in the context of a conflictive experience of emancipation. In this sense, Darío warns that the reader should not be enraptured by the landscape created by the modernist poet; rather he should discover the exercise of dissociation between sensitivity and reality to which the poet who enters the discourse of form is invited.

KEYWORDS: modernism, Ecuador, magazines, sensitivity, reality, Latin America.

EN ESTE ENSAYO estudio conceptos teóricos provenientes de la crítica de arte modernista, que apuntan a una discusión mayor sobre el problema del lenguaje, el problema del conocimiento, la condición del sujeto y la relación entre ética y estética; discusión que constituye el trasfondo de experimentos formales en el campo del arte que propongo y que no pueden ser comprendidos de manera aislada. Estos conceptos fueron propuestos por críticos que formaron parte del movimiento modernista y fueron vistos en su tiempo como premisas teóricas de una desafiante intervención de los artistas en el debate intelectual de la época.

La crítica literaria interpretó la recurrente melancolía, presente en la poética modernista ecuatoriana, como una expresión de enajenación del en-

torno aristocratizante y como una copia de una cultura foránea que desconocía la cultura propia identificada con el paisaje y las costumbres. Según la opinión del influyente periodista Manuel J. Calle, los poetas modernistas añoraban la metrópoli y se distanciaban de su entorno local.¹

Como observo en este ensayo, los modernistas latinoamericanos como Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío y, entre ellos, los ecuatorianos Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, Arturo Borja y Medardo Ángel Silva, en realidad participaron por derecho propio y de forma creativa en una disputa sobre el carácter de la modernidad.

Los críticos y artistas del círculo modernista marcaron distancia con las ideas sobre el lenguaje que animaba a románticos y positivistas, negaron el mito de adecuación del lenguaje a su objeto o referente y contribuyeron a posicionar la tesis de la autonomía relativa del lenguaje. Esta tesis nutrió la teoría del “arte nuevo”, pero fue parte también del discurso de las ciencias en un momento decisivo de delimitación de campos del saber.

En los países centrales, el giro cultural asociado a la teoría de la autonomía del arte marcaba el proceso de especialización de los campos del saber. El discurso de la autonomía del lenguaje informaba, por ejemplo, del surgimiento de la sociología moderna en Francia, donde Emile Durkheim² partía aguas con el sentido común y la noción de sujeto del empirismo para definir al objeto de la sociología como un objeto teóricamente construido. El proceso exitoso de institucionalización de las artes y las ciencias, como campos autónomos en Francia,³ no puede reconocerse igual en la academia latinoamericana, que si bien tuvo un momento de formación institucional interesante en la primera mitad del siglo veinte, solo puede entenderse en el marco mayor de la disputa política, la revolución y sus contradicciones, antes que en el marco de la simple expansión económica.

Los modernistas latinoamericanos defendieron en sus revistas especializadas una noción profesional e informada del arte, pero en realidad cultivaron

-
1. El periodista Manuel J. Calle propuso que el modernismo literario en el Ecuador era una influencia extranjera, y calificó al poeta Humberto Fierro como uno de los que formaban parte de la “canalla literaria”. Esta opinión la escribió en el diario *El Guante*. Los modernistas como Ernesto Noboa y Caamaño respondieron en el semanario *El Arlequín* (1915 y 1916) a esta acusación.
 2. Emile Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001).
 3. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1985).

la crítica en el marco de las contradicciones de la revolución, en medio de una irresuelta disputa política sobre la modernidad. Más allá de la especialización profesional, el discurso de autonomía del arte estaba en diálogo con nociones de libertad, emotividad, soberanía, y ética, que alimentaban conjuntamente una idea de emancipación.

La decidida intervención de los modernistas latinoamericanos en torno a la noción de la libertad de la forma o la autonomía del lenguaje, sirvió para marcar la nueva cultura secular y liberal como un espacio de enunciación que ayudó a cultivar el pensamiento crítico, a cuestionar las nociones de identidad prefijadas por el discurso romántico y contribuyó, como la que más, a forjar nuevos referentes de reconocimiento y sensibilidad hacia la experiencia de profundas transformaciones que vivían los latinoamericanos entre las guerras civiles, la revolución política y la apertura al mercado mundial. Lejos de expresar el aislamiento o afán de extranjerización de su entorno social, la crítica literaria modernista hizo en su propio campo una revolución que se puede identificar con el espíritu que marcaba en Centroamérica, el Caribe y los Andes la Revolución liberal.⁴

En el caso ecuatoriano, el círculo modernista libró en su campo, en el lenguaje y en la sensibilidad cultural, una guerra afín a la que libraban otros por conquistar la autonomía relativa del Estado liberal frente a la Iglesia católica, los poderes señoriales y hasta los imperios extranjeros.⁵ Aportaron significativamente al introducir críticas a las imágenes esencialistas de paisaje y de sujeto del discurso romántico. La secularización y el cuestionamiento de jerarquías sociales, naturalizadas por el discurso hispanista y costumbrista, se desarrollaron de manera poderosa. En el conflicto social y en las revistas literarias modernistas surgieron nuevos proyectos editoriales, que se dedicaron a formar opinión crítica de alcance latinoamericano y una nueva propuesta de sensibilidad cultural. Los modernistas trabajaron a distancia deliberada de los temas románticos, elaboraron el artificio repudiando el paisaje naturalista y propusieron temas como el ocaso y la noche, como escenarios simbólicos de la nueva creación.

4. Gladys Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007).

5. *Ibíd.*

La reacción contra los modernistas provino de conservadores y liberales. El poeta Humberto Fierro⁶ se refería al periodista liberal Manuel J. Calle, quien lo acusaba de exotizante, como a un periodista elemental, él sí copión, que no había desarrollado un propio punto de vista. “Trataba de hacernos creer que era un periodista ilustrado, porque citaba todo lo último que había leído en un catálogo. Pero desbarraba lamentablemente. Tiene sacrilegios y cosas inconcebibles como aquella de decir que Rubén Darío, Maeterlink y Verlaine son unos mostrencos”.⁷

Mi intención aquí no es agregar nuevos argumentos en torno a cómo el discurso de la autonomía del lenguaje, que abanderaron los modernistas, estuvo profundamente integrado al proceso de renovación del republicanismo radical o liberalismo latinoamericano. No me concentro, por tanto, en reconstruir y rebatir los argumentos de la crítica literaria que los describe como exotizantes. Hago, más bien, una aproximación inicial a conceptos teóricos que forman parte de un repertorio teórico mayor, todavía por estudiarse, y que permite entender la poesía moderna como un artefacto teóricamente construido dentro de una innovadora teoría del lenguaje y del sujeto moderno. Los autores que abordo fueron cultores de varios géneros de escritura y visualidad, así como de proyectos editoriales e institucionales para el arte moderno. He escogido algunas piezas de ensayo e incluso algunos textos de prosa, publicados en las revistas modernistas, que se destacaron por su incursión significativa en una esfera internacional de intercambios, identificada con el modernismo.

En contraste con el gran énfasis que ha dado la crítica literaria latinoamericana más reciente al objeto artístico, a la propia poesía modernista como objeto de estudio, yo tomo piezas que tienen la intención de presentar una definición de lo que es el modernismo y sus premisas. Considero que en estos discursos, que fueron el andamiaje teórico detrás de la creación estética, se encuentran claves para abordar el problema del modernismo y desentrañar la obra de arte.

Haré una lectura que analizará documentos históricos provenientes de las revistas modernistas, que serán vistos como documentos teóricos, en los cuales se pueden reconocer indicios de que la poesía modernista fue concebida

6. Humberto Fierro, poeta modernista ecuatoriano fundador de la revista *Frivolidades* (Quito, 1919). Autor de *El Laúd en el valle* (1919) y *Velada Palatina*, editado luego de su muerte en 1939.

7. Humberto Fierro, entrevistado por Carlos H. Endara, revista *Caricatura*, Quito, año I, domingo 13 de abril de 1919.

como un artefacto surgido de la crítica, la teoría e incluso del método. Podría decirse que la crítica moderna traza algunos mapas de lo que podría considerarse un método de conocimiento y representación poéticos.

El arte moderno es un espacio de enunciación que insiste en la imposibilidad de una adecuación entre palabra y objeto. Y, en este marco, la noción de sentimentalidad es propuesta por los creadores conscientes de la arbitrariedad como su apuesta por hacer una obra de arte que logre despertar nuevas sensibilidades, sentidos nuevos de belleza y de justicia y sentidos claramente marcados por su carácter efímero, desarmable y criticable.

Los teóricos contemporáneos, que han revalorizado el interés por el fenómeno del modernismo y que han marcado un nuevo terreno de reflexión contra la crítica literaria especializada en el arte, podrían ser más claramente identificados en su contexto y tradición intelectual. Este ha sido el objeto de un trabajo previo,⁸ en el cual hice una lectura del modernismo ecuatoriano a la luz de la teoría crítica, especialmente la lectura del modernismo como fenómeno cultural y no solo estilístico, como lo proponen Marshall Berman,⁹ David Harvey¹⁰ e incluso la sociología del arte nuevo, propuesta por Pierre Bourdieu.¹¹

En este trabajo me concentro en conceptos propuestos por los propios modernistas para entender la innovación en la que estaban embebidos, en un contexto de disputa contra quienes los acusaron de traicionar la tradición hispánica, de ser “ininteligibles” o “infantiles”, es decir, en el marco de un conflicto por irrumpir en una revolución cultural ante posiciones consolidadas de tradición cultural.

8. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

9. Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Bogotá: Siglo XXI, 1988).

10. David Harvey es profesor de Geografía en la Universidad Johns Hopkins. Es autor de *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).

11. Pierre Bourdieu establece que en la Francia de finales del siglo XIX la autonomía del campo literario (respecto de otros saberes como la filosofía, la filología, la teología, pero también de nuevas disciplinas, como la sociología) se debe a un proceso histórico y a una deliberada voluntad de autores como Flaubert, quienes fundaron un nuevo paradigma estético, pero también un nuevo campo discursivo. Hablar desde la literatura, como hace Flaubert, constituye una posición singular y expresa un esfuerzo extraordinario que hizo posible que ese campo llamado literatura existiera como lugar de enunciación. Véase Bourdieu, *Las reglas del arte*.

Walter Benjamin¹² constituye un referente clave para tomar en serio estos conceptos, propuestos por los artífices del modernismo e incluirlos como conceptos teóricos relevantes para un estudio actual sobre el movimiento.¹³ En su concepción, el discurso crítico fue cultivado por el arte moderno aun cuando otros discursos modernos plegaran al esencialismo. Para Benjamin, el arte moderno es, más que un estilo, un campo donde se mantuvo viva la crítica contra todos los intentos de la sociedad industrial de hacer de la idea del progreso un orden natural.¹⁴

He seleccionado la respuesta que Gutiérrez Nájera da a un detractor del modernismo, en el ensayo “El arte y el materialismo”; también, una pieza corta de José Martí, “El verso”; de Rubén Darío: del libro *España Contemporánea: crónicas y retratos literarios*, los artículos “El Modernismo” y “La Crítica”. De poetas y críticos ecuatorianos: J. C. Falconí Villagómez: “La influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana”; Gonzalo Escudero: “La luz cenital de Rubén Darío”. De Humberto Fierro, fragmentos de los poemas “Capricho Español”, “Brisa Heroica” y el poema “La Náyade”.

EL MODERNISMO VISTO POR LOS MODERNISTAS Y LA IMAGEN DE LOS DOS PARAÍDOS

El estudio del modernismo exige un mapeo que haga visibles las profundas conexiones entre creaciones artísticas y discursos críticos. Ambos géneros de escritura impregnaron los proyectos editoriales modernistas y se encontraron en diálogo a través de libros, periódicos y revistas de la época. Uno de los primeros autores que propongo retomar es el poeta y ensayista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera,¹⁵ y su concepto de sensibilidad como un modo de

-
12. Esta búsqueda de la tradición crítica en el arte moderno, ligada a una valoración política de la modernidad y su visión crítica de la filosofía positivista, atraviesa la obra de Benjamin y marca su proyecto intelectual desde muy temprano.
 13. Véase Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1980) y también *La metafísica de la juventud* (Barcelona: Paidós, 1993).
 14. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005).
 15. Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), poeta y ensayista mexicano, fundador de la *Revista Azul*; crítico y prosista, publicó una serie de cuentos: *Cuentos frágiles, Cuentos de color de humo, Primeros cuentos, Últimos cuentos; Cuaresma del duque Job*.

conocimiento, basado en premisas contrastantes al positivismo, particularmente en su mito de adecuación entre lenguaje y objeto de conocimiento.

Gutiérrez Nájera publicó en 1876, en *El Correo Germánico* de la Ciudad de México, un interesante y largo ensayo que tituló “El arte y el materialismo”.¹⁶ En este, el poeta argumenta a favor de la relevancia del concepto de *sentimiento, sensibilidad o sentimentalismo*, para entender el arte moderno y su proclama de autonomía de la forma artística frente a todo referente.

El concepto de sensibilidad forma parte de una crítica a las teorías del realismo y del positivismo, del “atroz materialismo”, donde surgen opiniones descalificadoras para la poesía sentimental, como las del crítico de *El Monitor*, el señor P. T., quien asegura que la poesía sentimental “es *fútil*, vana e infructuosa [...] el espíritu no existe, el amor es una quimera, luego la poesía erótica es vana y perjudicial”.¹⁷

Gutiérrez Nájera señala el error de este autor y le pide que no confunda poesía sentimental con poesía erótica:

El señor P. T. ha confundido lastimosamente la poesía sentimental con la poesía erótica. [...] ha creído que se denominaba únicamente poesía sentimental a aquella que está consagrada a cantar el amor, y esta creencia es evidentemente errónea. La poesía sentimental abraza [...] todo aquello que revela los sentimientos del poeta, ya sea por la mística meditación, ya por el ardor guerrero, ya por el lánguido suspiro.¹⁸

En su concepto, la sentimentalidad modernista no nos remite a una aproximación antirracionalista o turbada de la realidad, no es una idolatría emocionada del objeto. “La sujeción tiránica y absurda, la falta de libertad, ahoga al poeta, su genio y sofoca sus aspiraciones, le arrebató ese principio eterno que es la vida del arte”.¹⁹

El objeto del arte no es la imitación ni el retrato de la naturaleza. El arte modernista se distancia del “arte esclavizado”, aquel que está obligado a mirar siempre la tierra (el objeto), por efecto de teorías que promueven en su

16. Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, *El Correo Germánico* 1: 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (1876). En el ensayo extenso y por entregas, responde enérgicamente a un artículo escrito por “el incógnito crítico de *El Monitor*”, quien censura algunas de las concepciones sobre la *poesía sentimental* que defiende Gutiérrez Nájera.

17. Opinión del crítico de *El Monitor*, en Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, 3.

18. *Ibíd.*, 4.

19. *Ibíd.*, 5.

concepto la deificación de la materia. En contraste, el arte moderno tiene por objeto la discusión sobre lo bello como producto de la subjetividad y no como atributo de la materia en sí.

Para explicar esta diferencia, propone la rica imagen de dos paraísos, uno natural, real, y otro resultado de una composición artificial. En el primer paraíso, todo es real, se observa a una pareja feliz, las plantas cuelgan de la naturaleza tal cual son, tanto que podrían ser clasificadas por un botánico; así podríamos identificar a cada animal por su exactitud y realismo. Considera Gutiérrez Nájera que el retrato idéntico a la naturaleza no tiene alma, porque todo se muestra como en molde, todo repite e imita. En el segundo paraíso, por el contrario, nada se puede reconocer como una imitación perfecta. El dibujo no retrata a los objetos tal cual son. No se comprende bien qué clase de árboles, qué animales o cosas son aquellas. Sin embargo, “la composición es grandiosa, los pájaros cortan el aire [...] y la luz lo baña todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos”.²⁰

Con la imagen de los dos paraísos, Gutiérrez Nájera insiste en que el principio del arte no es la imitación, el poeta no es el espejo que retrata con fidelidad a los objetos, pero está provisto de un material –la forma– que le permite hacer una composición artificial. El artista compone una segunda escenografía, con la riqueza y complejidad del espíritu creador, verdadera fuente de la emotividad. El creador sienta las premisas que rigen la forma y la hacen posible; en esta medida, alude a una convicción general de los modernistas respecto de la autonomía del significante, pero más allá del desencanto, el poeta hace cantar a la forma, trabaja en ella hasta hacerla fuente de una nueva emotividad.

El investigador Bernal Muñoz²¹ ha destacado este esfuerzo por crear una segunda naturaleza en la poesía moderna y ha propuesto insistir en el concepto de sinestesia para hablar de las conexiones entre pintura, música y poesía, que en el marco del modernismo contribuyeron al proyecto de crear escenarios integrales de la sensibilidad, y que no eran artes desconectadas.

Darío estudió las posibilidades de creación de los artistas impresionistas, escribió en New York, en el año 1886, el ensayo “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”. Su observación le lleva, en la práctica, a construir un

20. *Ibid.*, 13.

21. José Luis Bernal Muñoz, “Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994). En este caso, me refiero al ensayo: “El color en la Literatura del Modernismo”.

objeto estético semejante a los que hacían los impresionistas, es decir, a encontrar la luz en el poema y a ejecutar el ejercicio de las combinaciones sensoriales, producir sensaciones asociadas a un sentido a través de estímulos dirigidos a otros. Esta forma de elaborar el poema fue asimilada por Leopoldo Lugones²² y Julio Herrera y Reissig,²³ poetas del Río de la Plata, que elaboraron sus poemas empleando el método dariano: “sinestias y sensaciones raras [...]; y armonías verbales, léxico y giros sintácticos cultistas, exotismo y erudición mitológica”.²⁴ Guillermo Sucre encuentra que, a pesar de los registros de Darío en la poesía de Lugones y Herrera y Reissig, los dos poetas construyen una distinta perspectiva. Más que la proporción y el orden simétrico, en ellos tiende a prevalecer la desproporción y la asimetría, exageración y también parodia.²⁵

Las propuestas de Gutiérrez Nájera y de José Martí coinciden con la noción de los simbolistas franceses sugerida en la frase de “El arte es azul”, de Víctor Hugo. Mallarme, en su poema “*L’Azur*”, dirá: “el Azul triunfa, y yo lo oigo cantar en las campanas (...) / estoy obsesionado. *Azur! Azur!*”. En este sentido, Rubén Darío proponía que la palabra no tenía otro valor que el del misterio que ayudaba a presentir. De hecho, antes de publicar su libro *Azul* en 1888, Darío utilizaba el color azul como símbolo del sujeto creador. Es así como en “El pájaro azul” nos cuenta sobre un poeta que encierra en su cerebro un pájaro azul del cual solo podría liberarse a condición de la muerte del poeta.

El concepto de sensibilidad propuesto por Gutiérrez Nájera, en su amplio ensayo por entregas “El arte y el materialismo”,²⁶ constituye una síntesis del trabajo de un amplio círculo de intelectuales que concibieron la obra de arte como escenario en el que es posible la renovación de la sensibilidad en el marco de una conflictiva experiencia de emancipación. En este sentido, advierte Darío que el lector no se debe quedar embelesado por el paisaje creado por el poeta modernista, más bien debe descubrir el ejercicio de disociación entre sensibilidad y realidad al que invita el poeta que incursiona en el discurso de la forma. “Hoy no se hace modernismo con simples juegos de palabras y

22. Leopoldo Lugones (1874-1938), poeta modernista argentino.

23. Julio Herrera y Reissig (1875-1910), poeta modernista uruguayo.

24. Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985).

25. *Ibíd.*, 41.

26. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”.

de ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra”.²⁷

El poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva²⁸ hablaba en este sentido, más allá de un experimento del autor con el lenguaje, de una experiencia estética que interpretaba mejor la sensibilidad del sujeto moderno. Hablaba de la relación entre los paisajes artificiales del cine, y de la poesía modernista que él mismo cultivaba; del surgimiento de una sensibilidad moderna consciente del carácter del siglo XX. Silva describe un nuevo gusto urbano,²⁹ una nueva forma de subjetividad que se identificaba mejor con aquel *segundo paraíso*; de un escenario compuesto de forma claramente artificial resultaba un universo emotivo para el público de la urbe guayaquileña: “nosotros nerviosos e inquietos organismos de la edad de artificio”, decía Silva, identificándose con una época que había roto con la sensibilidad apegada al ideal de canto a la naturaleza:

Verdad que un hombre de la edad heroica y ruda, lector de églogas primitivas hechas con el color propio de la Naturaleza, con el tono del cuadro verdadero no amaría estos paisajes de recortados árboles de viñeta hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped. Pero nosotros nerviosos e inquietos organismos de una edad de artificio, los amantes neuróticos de los ballet orientales, suntuosos deslumbrantes de voluptuosidad; nosotros hijos del siglo que mata riendo, vamos gustosos a ver pasar rápidamente como nuestras vidas atormentadas, los paisajes hechos en la Cinematografía.³⁰

La noción de sensibilidad y de sujeto creativo que nos proponen estos autores nos remite a una noción más general e innovadora de sujeto moderno. La sensibilidad modernista contrasta con la romántica y con la del positivismo e instala nuevos referentes de emotividad que invitan a salir de la relación sujeto-objeto, para reubicarse en la condición humana. Mientras el romanticismo convoca a una contemplación emotiva de la naturaleza y promueve una ima-

27. Juan Valera, “A Rubén Darío”. Prólogo a *Azul*, de Rubén Darío (México D. F.: Editores Mexicanos Unidos, 2001).

28. Medardo Ángel Silva (1898-1919), poeta ecuatoriano. Publicó sus poemas en revistas y periódicos. Su libro *El árbol del bien y del mal* se publicó en 1918.

29. Valeria Coronel, “Medardo Ángel Silva y Walter Benjamin, críticos de cine”, *País Secreto. Revista de ensayo y poesía* 9 (noviembre 2005).

30. Medardo Ángel Silva, “Paisaje en el Cine”, *Ilustración: revista literaria* 15 (abril 1918). Ensayo reproducido en Carlos Calderón Chico, *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos* (Guayaquil: Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas, 1999).

gen del artista como sujeto heroico, el modernismo convoca a una sensibilidad que conecta con la propia condición desacralizada y de precaria identidad del sujeto moderno, con sus “vidas atormentadas”.

Gutiérrez Nájera y Silva sugieren que la poesía moderna está cercana a una sensibilidad de época y constituye su nuevo espacio de reconstrucción de la emotividad. El creador modernista invita al lector a reconocer las claves dentro de las cuales modela la forma, pero su trabajo va más allá de la evidencia; se despliega en la construcción de un territorio regido por unas reglas particulares, en el cual se producen varias visitas, la del autor y la de los lectores que se encuentran en una nueva sensibilidad en torno a la belleza y al horror de la condición humana. El sujeto de la sensibilidad modernista va riendo atormentado sobre su condición efímera; neurótico y conmovido visita el lugar de los paisajes artificiales.

El poeta es el sujeto moderno que se ubica en el inestable territorio del lenguaje y desde allí propone nuevos mundos posibles. La creación de nuevos paisajes artificiales, de árboles de viñeta, no es descrita como un gesto de quememportismo con el mundo, sino como (parafraseando al poeta Silva) un trabajo consciente y pacienzudo de un jardinero. La imagen nos sugiere que el artista no se identifica como un sujeto indiferente, sino como un trabajador que se esfuerza en la creación de escenarios capaces de activar una nueva sensibilidad en reconocimiento de una nueva condición humana. Este esfuerzo por construir paisajes alternativos encierra un compromiso de los modernistas por no abandonar el terreno de la sensibilidad a las propuestas románticas, positivistas o burguesas, apegadas todas, idólatras del referente. Los críticos modernistas son explícitos al declarar su voluntad de disputar contra otras corrientes poderosas la definición legítima de “lo bueno y lo bello”, lo cual implica una concepción del arte nuevo como un espacio de reflexión ética.

Contra la atadura de lo bello a los objetos consumidos como referentes de progreso y distinción, la nueva noción de sensibilidad se liga al reconocimiento de la condición conflictiva e inestable del entorno en el que habita el sujeto moderno: “El vulgo [...] juzga únicamente por la impresión que reciben los sentidos, y prefiere un melocotón, una flor o un árbol bien pintados a todas las catástrofes de la historia desarrolladas magistralmente ante sus ojos”.³¹

31. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, 11.

El modernismo tiene condiciones para ser fuente de imaginarios de emancipación subjetiva y ruptura de esencialismos o estereotipos, tales como los promovidos por el costumbrismo estético, pero también para integrar una lectura de emancipación que liga atavismos con ataduras coloniales. “América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia”.³² En contraste con la imagen del modernismo como una escuela francesa importada por poetas extranjerizantes, los autores mencionados y José Martí³³ defienden el papel de América Latina como fuente de renovación del lenguaje dentro de un marco mayor de emancipación. Es conocido el perfil político de Martí en la guerra de independencia de Cuba; así, en el ensayo “Nuestra América” o en el prólogo al “Poema del Niágara” de J. A Pérez Bonalde, apunta claramente a la emancipación. En este sentido, proponía Martí el trabajo de construcción de un verso como un ejercicio de creación de un mundo emancipado. Hago referencia a un ensayo-poema, publicado en la revista ecuatoriana *Altos Relieves*,³⁴ porque en él encuentro a Martí promoviendo todo esfuerzo para crear los versos como escenarios nutridos de color, sonido y perfume, al tiempo que aclara que estos elementos de la sensibilidad no son agregados o atributos de un objeto, sino elementos que remiten a la invención.

El verso

El verso es perla. No han de ser los versos como rosa centifolia, toda llena de hojas sino como el jazmín de Malabar, muy cargado de esencias. La hoja debe ser nítida, perfumada, sólida, tersa. Cada vasillo suyo ha de ser un vaso de aromas. El verso por donde quiera que se quiebre, ha de ser luz y perfume. Han de podarse de la lengua poética, como del árbol, todos los retoños entecos ó amarillentos ó mal nacidos, y no dejar más que los sanos y robustos, con los que con menos hojas, se alza más gallarda la rama, y pasea ella con más libertad la brisa, y nace mejor el fruto. Pulir es bueno, más dentro de la mente, y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba del mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos, ni se aquilata el verso, luego de nacido, con engalanarlo con aditamentos y aderezos. Ha de ser hecho de una pieza, y de una sola inspiración, porque no es obra de artesano que

32. *Ibid.*, 16.

33. José Martí Cuba (1853-1895), poeta fundador del modernismo, ensayista crítico, patriota y revolucionario.

34. José Martí, “El verso”, *Revista Altos Relieves* (junio 1906): 166.

trabaja á cordel, sino de hombre en cuyo seno se anidan cóndores, que ha de aprovechar el aleteo del cóndor.³⁵

Los detractores del proyecto modernista se veían sintomáticamente amenazados por las implicaciones políticas de la propuesta de una nueva sensibilidad y una nueva concepción de la forma. Los detractores iban generalmente en defensa de la identidad cultural que dictaba una forma de representación y de sensibilidad más esencialista. Así, Juan Valera, católico atormentado, hacía señalamientos sobre la literatura de “última moda” y decía:

Que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos. Que en ese infinito y tenebroso e incognoscible perciba la imaginación, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y renovadas mitologías.³⁶

En el ensayo “El Modernismo”, escrito por encargo para el periódico *La Nación* de la República Argentina, Darío comenta sobre los ataques de la prensa de Madrid en contra de (los que veían con sorna) la mala literatura latinoamericana afrancesada. La España castellana combatía la renovación cultural con argumentos sobre costumbres, tradiciones e identidad lingüística y cultural:³⁷

El formalismo tradicional, por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según Juan Valera, no puede arrancarse “ni a veinticinco tirones”. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo como la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.³⁸

Darío añade:

35. Martí, “El verso”, 166.

36. Valera, “A Rubén Darío”, 27.

37. Rubén Darío, “El Modernismo”, en *Autobiografía. España Contemporánea. Crónicas y retratos Literarios* (México D. F.: Editorial Porrúa, 1999), 238.

38. *Ibíd.*, 236.

Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad. Además la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen el gran público, y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte en todo su integral valor.³⁹

Para Darío, a quien tanta mala fama dieron los intelectuales tradicionales españoles, fue América Latina la que sacó al idioma de la moral y las costumbres y le dio alas para reconocer los conflictos de su época, sus implicaciones para una moderna teoría del lenguaje y las nuevas nociones de subjetividad que exigían espacio:

En América hemos tenido este movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe una nueva generación americana, un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocridad. Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros de Lugones o Jaimes Freire entre los poetas [...]. Nuestro modernismo, si se puede llamar así, nos va dando un punto aparte, independiente de la literatura castellana [...] Los verdaderos consagrados saben que no se trata ya de asuntos de escuelas, de fórmulas, de clave.⁴⁰

Mientras Valera encuentra que *Azul*, del poeta nicaragüense, es un libro lleno de sarcasmo, pesimista, poblado de seres fantásticos, donde vagan las ruinas de destrozadas creencias y supersticiones, Darío señala la cercanía de la ironía, el horror y la belleza en este movimiento cultural que se reconoce cultor de la crítica.

Rubén Darío fue un referente clave en la creación del modernismo ecuatoriano. Así, Falconí Villagómez⁴¹ recuerda que:

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*, 238.

41. José Antonio Falconí Villagómez (1894-1967), médico, poeta y crítico ecuatoriano. Fundador de la revista modernista *Renacimiento*, de la ciudad de Guayaquil.

Los de mi generación, del año 12 al 20, conocimos “Azul” con notable retraso. Veinte años después, igual que “Prosas Profanas”, publicado en 1896 y que lo leímos por primera vez catorce años más tarde, y fue para los de mi promoción literaria un deslumbramiento. Por aquella época dio a la publicidad Darío su delicioso libro “Los Raros”, y entonces nos dedicamos a leerlos en idioma original; la mayor parte eran franceses, y a tomar como evangelio su métrica de “Prosas Profanas”.⁴²

En el ensayo que tituló “La luz cenital de Rubén Darío”, Gonzalo Escudero⁴³ dice:

El advenimiento del modernismo significó la defunción del Romanticismo y de sus cuitas y pesadumbres, aunque los dómines de la perspectiva lo definían despectivamente como decadentismo o como poesía agónica en trance de inevitable disolución [...] Incurrieron en un grave error los críticos que han sostenido la tesis que la revolución rubendariana era puramente formal porque se ceñía tan solo a las vestiduras del lenguaje poético y al embrujo de sus combinaciones, consonancias y disonancias. Había algo más hondo en esa revolución que consistía en su contenido proteico y universal. Rubén Darío exhumó todas las figuras y presencias de la mitología helénica en su poesía. Su escenario era un dilatado bosque con todas las embriagueces del verde, poblado por dioses, diosas, semidioses, sátiros, sátiresas, ninfas y náyades [...] un sentido pagano y dionisiaco por su vértigo y alegría vital y por su palingenesis germinadora en la que el ser real o irreal goza, se expande y fructifica.⁴⁴

En la revista *Letras* de 1913 se publicaron dos poemas de Humberto Fierro: “Tríptico oriental”,⁴⁵ dedicado a Gonzalo Zaldumbide y “Siringa”.⁴⁶ En este número, con la colaboración de los poetas peruanos Luis Fernán Cisneros, Enrique Bustamante y Ballivián y Félix del Valle, se dedica una sección a dilucidar a Rubén Darío como maestro:

¡Rubén Darío! ¿Quién no le debe alguna emoción inolvidable? ¿Quién no ha sentido una sacudida interior, un frissonement indescriptible, como de

42. José Antonio Falconí Villagómez, “Influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana”, en *Rubén Darío y el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 77.

43. Gonzalo Escudero, “La luz cenital de Rubén Darío”, en *Rubén Darío y el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 49-55.

44. *Ibíd.*, 50-1.

45. Humberto Fierro, “Tríptico oriental”, *Letras* II: VIII, año II (febrero 1913): 224-5.

46. Humberto Fierro, “Siringa”, *Letras* I: X (abril 1913): 310.

corriente eléctrica, al leer sus poesías? Todos hemos sido sus admiradores apasionados. Parece que hubiese escrito consultando los gustos de la generación a que pertenecemos. Como ella, a ratos se muestra desorientado; a ratos, ansioso de ideales a cual más contradictorios; ya maldice en fuerza de la desilusión que sigue a cada pasión satisfecha, ya llora de impotencia a cada ideal inalcanzado. Este poeta encarnó la neurosis de nuestro siglo y nos enseñó cantos de vida y de esperanza. En su refinamiento por el arte, pidió a la forma algo más de lo que podía darle y obligó a los versos a amoldarse al ritmo ondulante con que vibraba la poesía en lo interior de su alma.⁴⁷

Aquí se deja ver el carácter de ejemplo de Darío. No se trataba de la importación de un estilo. El modernismo se forjó como una postura radical que confrontó en el plano de la cultura la autoridad de los intelectuales conservadores. En el Ecuador la Revolución liberal había logrado la secularización del Estado, pero fue el círculo modernista, junto con la prensa liberal, quien lideró el desarrollo del pensamiento crítico y mantuvo viva confrontación contra los modelos de identidad nutridos del pensamiento romántico y conservador. El modernismo ecuatoriano creó una tradición de pensamiento crítico que marcó la disputa política del siglo XX.⁴⁸ No es casual que para los poetas modernistas ecuatorianos el legado de Darío haya sido, al mismo tiempo, su claridad sobre el carácter de la poesía moderna y su posición como referente de revolución.

Rubén Darío marcó el espacio entre los poetas de su generación y los de las nuevas generaciones. Como dijo Pedro Henríquez Ureña, de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Darío. Asimismo, los modernistas ecuatorianos marcaron e impulsaron una revolución cultural, aún poco conocida, ligada a nuevas concepciones del sujeto en su condición y experiencia contradictoria como contemporáneos del siglo que “mata riendo”.

Entre las obras más ricas de ese período, la del poeta Humberto Fierro⁴⁹ sugiere precisamente un combate contra las premisas de conocimiento y nociones de subjetividad del Romanticismo, propone nuevos escenarios, pai-

47. Camilo Jijón Meneses, “A unos iconoclastas”, *Letras* 9 (abril 1913): 249-52.

48. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

49. Humberto Fierro (1890-1929), poeta ecuatoriano. Sus poemas fueron publicados a través de revistas y periódicos. Tiene dos libros *El Laúd en el Valle* (1919) y *Velada Palatina* (1949).

sajes artificiales en los que se combate el esencialismo conservador. El poeta pasa del horror por los templos religiosos barrocos⁵⁰ al desarraigo premeditado, mediante el uso de lenguajes y mitos germánicos que, a su vez, presentaba como lenguas desarraigadas de su entorno de origen.

A Fierro, varios de sus contemporáneos lo consideraron el poeta ecuatoriano ejemplar.⁵¹ Podemos leer en el poema “Capricho español”⁵² cómo el poeta muestra su distancia de la cultura hispanista y niega la conexión natural con su sensibilidad:

Cabezas de vivos, Claveles prendidos,
Barajas dispersas y copas alzadas,
Madroños y flecos y amor y vergüenza,
Ni os amo, ni os odio,
Ni os busco, ni nada.

Fierro estaba alerta al resurgimiento del neohispanismo entre las élites conservadoras quiteñas. En el poema “Brisa heroica”⁵³ se mostraba crítico con la política hispanista y el trasfondo de sus mitos:

Oigamos las guerreras armonías.
Que dicen al pasar de aquellos días,
mientras huyen barridas al momento.
La negra Tradición, las Tiranías,
croando como cuervos en el viento...

Podemos ver en los poemas de Fierro cómo se caricaturizan la figura y el comportamiento del aristócrata quiteño en sus concepciones y gustos. Para distanciarse utiliza precisamente el recurso de los dos paisajes. En el poema “La Náyade”,⁵⁴ publicado en la revista *Frivolidades* en 1919, y dedicado a su amigo Carlos H. Endara, Fierro nos habla de su alejamiento del gusto criollo y neohispanista que disputa contra la secularización y el espíritu de ruptura en la estética quiteña, en la década de 1910. En este poema establece una especie de formato (elementos de su poética) que mantendrá a lo largo de su obra. En

50. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

51. Para Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro era el ideal del artista moderno.

52. “Capricho español”, *Claridad* I (1926): 43.

53. “Brisa heroica”, *El laúd en el Valle* (1919): 24.

54. “La Náyade”, *Revista Frivolidades* (1919): 18. Poema dedicado a Carlos H. Endara, alias “Dilettante”. Ilustrado con dibujo de círculos en un lago. Firmado por el autor.

un primer momento, el poema introduce al entorno diurno del gusto común, el gusto por la mesa y el valle natural. Luego, invita al lector a ese entorno común, que despierta sus sentidos naturales, para más tarde darle una sorpresa: “La sorprendí en un claro que hacían los enebros”, un *shock* que cambia de ambiente y lo lleva a un segundo momento en el que habla del paisaje artificial y la fuente de nuevos sentidos.

En “La Náyade” podemos observar cómo Fierro construye el poema como un primer escenario, al igual que en el teatro o en la ópera, surge un hablante lírico, o sujeto poético que en monólogo interior echa una mirada hacia el pasado, reflexiona en voz alta y va describiéndose en su metamorfosis. El poema es magistral, pues enseña el tránsito del sujeto entre el primer paisaje natural y el paisaje creado como fuente de su sensibilidad:

Me creía orgulloso
y un corazón muy seco,
viviendo en mis dominios
como un hidalgo tétrico.

El personaje se ha descrito como un sujeto propietario de sangre noble, pero ha puesto en duda la naturalidad de su posición. Con un “me creía” duda de los privilegios otorgados por el derecho de sangre:

Juzgaba que mi gusto
fragante a tomilleros,
era matar la corza
batida por los perros.
Y al deshojar un día
las rosas del Deseo,
bañando las distancias.
En luces de oro viejo...

Un hidalgo tétrico, es decir, un noble ensombrecido y serio se decide a salir al paisaje de sus sentidos naturales, donde se encuentra con el paladar y la costumbre. Solo el Deseo que está vivo lo conduce fuera del círculo del honor y el paladar. En medio de un paisaje poblado por las alegorías del honor cortésano, la campiña, la caza, la jauría de perros, el tomillo que despierta el olfato, ocurre una ruptura, la sorpresa que marca el paso de lo conocido a lo nuevo. Un nuevo elemento que se abre al *Deseo* y a la sorpresa, el columpio que va y viene es la puerta, el paso de lo convencional y sensorial al mundo simbólico.

El personaje está dispuesto no solo a mirar a través de la ventana del Deseo, sino a abrir la puerta y entrar al mundo alterno:

La sorprendí en un claro
que hacían los enebros.
Y entre las rubias frondas.
Los céfiros traviesos
mecían el columpio
de un Fragonard de ensueño...

Existe un esfuerzo creativo que podría calificarse de neogótico, pero que, en contraste, entiendo como un afán por construir un nuevo escenario con personajes que jamás se encuentran juntos en la historia, como un cazador, un columpio y una náyade. El poeta ha poblado su historia con criaturas en movimiento, céfiros y náyades. Los céfiros son criaturas identificadas en la mitología con el viento suave, que dan vida a flores y frutos, criaturas de un simbolismo fecundante:

Yo la llamaba Náyade
por sus marfiles griegos
y por su talle lánguido
como los juncos tiernos.
Me sonrió unas veces
con un silvestre miedo,
como la sensitiva
que vá plegar sus pétalos;
mas ¡ay! no era un espíritu
de encadenar con besos:
temía despertarme
pues sé que siempre sueño.

La náyade no es una mujer, es una ninfa que llega, juega al amor, ilusiona al sujeto y luego parte. El sujeto la descubre, sorprende, puede verla, mirarla. Sin embargo, lo más sorprendente es que ella le devuelve la mirada. La náyade representa el arte, el mundo de la creación. Él la ha nombrado Náyade; incorpora así a otra criatura en movimiento. Las náyades se columpian entre la ausencia y la presencia, aparecen y desaparecen. Lo hacen siempre a través del agua, dejando círculos que se convierten en despedidas:

Mas ¡ay! no era un espíritu
de encadenar con besos:
temía despertarme
pues sé que siempre sueño.

El sujeto de la enunciación lírica se lamenta ante la imposibilidad de retenerla y sabe que no puede hacerlo, porque no se trata de un espíritu romántico, no es una novia a la que se puede *encadenar con besos*; la Náyade es forma y símbolo. No existe pasión entre ellos, se trata de un estado de conciencia. El sujeto lírico se mece entre el sueño y la realidad. Su memoria le recuerda el anhelo de novedad porque él siempre sueña, siempre desea:

Y al fin, un dulce día
se hundió en el lago eterno,
dejando entre mis manos.
los círculos concéntricos...
Y fuimos desgraciados
y siempre lo seremos...

El presagio de pérdida y ausencia se cumple, pero no se trata de una historia de amor perdido; la ninfa pertenece al mundo simbólico, no es objeto de posesión. Se sugiere el carácter siempre incompleto del significante. La criatura existe mientras se produce el lenguaje poético, vive en el escenario fabricado. La condición efímera es una condición permanente: “fuimos desgraciados y siempre lo seremos...”.

El ataque de los modernistas a la noción de paisaje y de sujeto del Romanticismo no puede leerse solamente como la lucha de una generación por instalar nuevos estilos y modas en el espacio del arte. Es una disputa sobre el lugar de enunciación y la condición del sujeto. La disputa por la definición misma del campo del arte que ocupa febrilmente a los modernistas encierra la desacralización de las ficciones de la propuesta del programa conservador, que planteaba la esencialización de la comunidad y la identidad inamovible de sus sujetos. En el pensamiento conservador, se promueve la idea de que la nación ecuatoriana es una comunidad compuesta por sujetos determinados por identidades culturales inamovibles (las castas de la élite criolla, la plebe y los indios) integrados por el sustrato común de la moral católica. Así, la noción de sujeto moderno inestable y problemáticamente relacionado con el lenguaje, que proponen los modernistas, encierra una arremetida sustantiva contra los

principios de autoridad que defendieron los intelectuales, gobernantes y élites conservadoras.

El Romanticismo no era solo un estilo, era también un horizonte cultural que encerraba nociones de identidad esencialista, que eran fruto de la reacción de las élites conservadoras ante la conflictividad social, y que de forma comparable a los programas culturales del “orientalismo” y el “fascismo”, han sido objeto desarmado por el pensamiento crítico en varias latitudes del mundo moderno. *

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.
- . *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1986.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI, 1988.
- Bernal Muñoz, José Luis. “Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Buck-Morris, Susan. “Estética y anestésica”. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 169. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Calderón Chico, Carlos. *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas, 1999.
- “Capricho español”. *Claridad* I (1926): 43.
- Coronel, Valeria. “Medardo Ángel Silva y Walter Benjamin, críticos de cine”. *País Secreto. Revista de Ensayo y Poesía* 9 (noviembre 2005): 53-7.
- Darío, Rubén. *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- . *Azul. El salmo de la pluma, cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. México D. F.: Porrúa, 1992.
- . *Azul*. México D. F.: Editores Mexicanos Unidos, 2001.
- . “El Modernismo”. En *Autobiografía. España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios*. México D. F.: Porrúa, 1999.
- Durkheim, Emile. *Las reglas del método sociológico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Escudero, Gonzalo. “La luz cenital de Rubén Darío”. En *Rubén Darío y el Ecuador*, 49-55. Quito: Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

- Falconí Villagómez, José Antonio. "Influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana". En *Rubén Darío y el Ecuador*, 73-85. Quito: Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Fierro, Humberto. "Brisa heroica". *El lavúd en el Valle*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1919.
- . "La Náyade". *Revista Frivolidades* (1919): 18.
- . "Siringa". *Letras* I: X (abril 1913).
- . "Tríptico oriental". *Letras* II: VIII (febrero 1913), 224-5.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "El arte y el materialismo". *El correo Germánico*, 1: 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (1876).
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Jijón Meneses, Camilo. "A unos iconoclastas". *Letras*, 9 (abril 1913): 249-52.
- Martí, José. "El verso". *Revista Altos Relieves* (junio 1906): 166.
- . *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . *Páginas Escogidas*. Barcelona: Norma, 2000.
- . *Poesía Completa*. La Habana: Edición Crítica Letras Cubanas, 2001.
- . *Sus mejores páginas*. México D. F.: Porrúa, 2004.
- Revista Altos Relieves*. Quito: Editorial de las Bellas Artes y Oficios, 1906.
- Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Silva, Medardo Ángel. "Paisaje en el cine". *Ilustración: revista literaria* 15 (abril 1918).
- Valencia Sala, Gladys. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007.

***El archivo que no cesa... Escritura y repetición
en La pasión según G. H. de Clarice Lispector***

The archive that does not stop... *Writing and repetition
in La pasión según G. H. by Clarice Lispector*

CELINER ASCANIO

Universidad de las Américas /
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.8>

Fecha de recepción: 10 de abril de 2015
Fecha de aprobación: 29 de mayo de 2015



RESUMEN

Cierto tipo de escritura pareciera contener en sí la necesidad de “repetir” el acontecimiento de la experiencia. Sin embargo, la repetición que entraña el acontecimiento contiene una imposibilidad: la de volver a ese *algo vivido* y, en este sentido, representarlo. Paradójicamente, es en el lenguaje, y muy particularmente en la escritura, donde esa potencia que conlleva la repetición se entrevé como eco de la imposibilidad de su registro. Esa zona de la repetición que no abarca el significado, se inscribe como huella a través de una escritura que, si bien no representa, deja leer una multiplicidad de sentidos que remite a una cierta negatividad, es decir, que permite aproximarnos, de manera fallida, a lo que no se ve. La finalidad del presente ensayo es leer en *La pasión según G. H.* (1964), de Clarice Lispector, las posibilidades escriturales que *hablan* de una experiencia que no puede ser representada y que, a pesar de ello, se manifiesta a través de las trazas de lo *real* que permite la escritura.

PALABRAS CLAVE: Escritura, repetición, archivo, experiencia, Clarice Lispector, novela, Brasil.

ABSTRACT

A certain type of writing seems to contain within itself the need to “repeat” the occurrence of experience. However, the repetition that involves the occurrence contains an impossibility: to return to that *something lived* and, in this sense, to represent it. Paradoxically, it is in the language, and very particularly in the writing, where that power that entails repetition is glimpsed as an echo of the impossibility of its registration. That area of repetition that does not include meaning, is inscribed as a footprint through a writing that, although it does not represent, lets read a multiplicity of meanings that refers to a certain negativity, that is, that allows us to approach, in a failed way, to what is not seen. The purpose of this essay is to *read* in *La pasión según G.H.* (1964), by Clarice Lispector, the scriptural possibilities that *speak* of an experience that cannot be represented and that, despite this, is manifested through the traces of the Real that writing allows.

KEYWORDS: Writing, repetition, archive, experience, Clarice Lispector, novel, Brazil.

INTRODUCCIÓN

PARA GILLES DELEUZE “La repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que significa, enmascarando a su vez lo que significa”.¹ La repetición que entraña lo singular contiene entonces, una imposibilidad: volver a la experiencia –a ese *algo vivido*– y, en este sentido, representarla. Sin embargo, paradójicamente, es en el lenguaje, y muy particularmente, en la escritura, donde esa potencia que conlleva la repetición se entrevé como eco de la imposibilidad de su registro. Esa zona de la repetición

1. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 45.

que no abarca el significado, se inscribe como *huella* a través de una escritura que, si bien no representa, deja leer una multiplicidad de sentidos que remite a una cierta negatividad, es decir, que permite aproximarnos, de manera fallida, *a lo que no se ve*.

La escritura establece así un diálogo con el *afuera* de la lengua que permite a la vez inscribir una subjetividad cuyo punto central es el problema de la experiencia, de lo vivido como *real*. La escritura a la que nos referimos “recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalización. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio”.² Como punto neutro, la palabra en su valor instrumental opera como núcleo y a la vez como límite del lenguaje. Por ello, en un sentido bajtiniano, la escritura es “polifónica”.³ Está conformada por enunciados de una lengua que conectan con el *afuera* y que son a la vez su límite. En esta ambigüedad, la escritura recobra su noción de acto, más allá de la función estética y aun con esta. Se trata de la escritura como acto que da cuenta de la imposibilidad de inscripción de lo real en el lenguaje, a través de su paradójico intento por nombrarlo.⁴

La pasión según G. H. de Clarice Lispector, es uno de esos textos en donde podría leerse esta paradoja: su estructura sintáctica “irregular”, la repetición de frases al final y al inicio de cada “capítulo”, su “no clasificación” como género (aunque la crítica más tradicional la califica de novela) y su lenguaje delirante, hablan de un objeto literario que dialoga con el *afuera* de la lengua, con un *algo* que intenta ser nombrado, insistentemente y de manera fallida. Desde la presentación y a manera de “advertencia”, la autora se inscribe en la ficción del texto a la vez que intenta registrar, no tanto un proceso literario sino una experiencia que se desea compartir entre quienes “saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de un modo gradual y penoso”.⁵ Esa experiencia que apenas se intuye, y que es expresada en la “novela” a

2. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 80.

3. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México D. F.: Siglo XXI, 1990).

4. Parte de este párrafo ha sido el resultado de trabajos anteriores sobre el problema de la “escritura delirante”, muy especialmente del artículo “Cuando la locura se escribe (inscribe) más allá de los cuerpos (I). Nanacinder: 1954-1962”, *Revista Estudios*, Universidad Simón Bolívar, Caracas (en proceso de publicación).

5. Clarice Lispector, “Advertencia”, en *La pasión según G. H.* (Caracas: Fundarte [1964], 2014), 19.

partir de la falta –“Estoy intentando entender. Intentando dar a alguien lo que viví [...] Perdí alguna cosa que me era esencial, y que ya no me importa más. No me es necesaria como si hubiese perdido una tercera pierna”–,⁶ pareciera presentar también la posibilidad de *mostrar* aquello que no se dice y que queda como huella –y no solamente como letra– en la página y a través de la lengua. ¿Pero desde cuál lengua? ¿Qué código permitiría expresar lo que no puede ser expresado, aquello que, tal como se enuncia en el texto inicial, va “dando poco a poco una alegría difícil; mas alegría, al fin”.⁷

EL AFUERA DE LA LENGUA Y EL PROBLEMA DE LA REPETICIÓN

El problema de la literatura no comprende solamente lo que denominamos sistema literario, canon o crítica. El problema de la literatura es también el problema de la palabra, de lo que la literatura hace con la lengua –en algunos “casos”– a través del acto de la escritura; esto es, el problema de la literatura y su relación con el *afuera* de la lengua. Ya Deleuze y Guattari lo plantearon a partir de lo que denominan “literatura menor”; textos que, más allá y a pesar de inscribirse en un canon, irrumpen desde una lengua “extranjera” que *habla* de lo que se dice en el texto, pero también de lo que está fuera de este. Textos que se ocupan no solo de las palabras, sino también de aquello que no puede registrarse plenamente en ellas, es decir, de su “negatividad”. “Textos-casos” en los que la escritura como acto contiene una potencia infinita⁸ que si bien nunca llegará a concretarse a través de la lengua, encuentra en esta la posibilidad de ser “intuida”.

En *La pasión según G. H.* la posibilidad de articular la permanente falta del personaje en una lengua extranjera, nos aproxima a una exterioridad cuyo eco llega como una repetición de lo imposible a través de la escritura del personaje, y también de la autora si pensamos la “novela” desde la noción de literatura menor:

Voy a crear lo que me aconteció. Solo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no.

6. Ibíd.

7. Ibíd.

8. Deleuze, *Diferencia y repetición*, 22.

Crear no es imaginación, es correr el riesgo de tener la realidad. Entender es una creación. Mi único modo. Precisaré con esfuerzo traducir señales de telégrafo –traducir lo desconocido a una lengua que desconozco, y sin siquiera entender para qué valen la señales–. Hablaré en ese lenguaje so-námbulo pues si yo estuviese despierta no sería un lenguaje.⁹

Lo vivido es, en el texto, un signo que se inscribe como onda de una experiencia a través de la lengua extranjera de G. H. Simboliza que algo sucedió: un acontecimiento innombrable que intenta reproducirse a través de una dinámica incierta en la que el signo encuentra su límite. Y es que la lengua no puede traducir nunca lo *real* del acontecimiento que se procura registrar. La repetición del signo es lo que alude a la experiencia y, en el caso de la “novela”, varía a lo largo del texto, enunciando una pérdida cuyo registro no es tanto el significado del signo como el sentido que produce su recurrencia dentro del discurso. La repetición aquí no es solamente la del signo lingüístico (como sucede con la rima o con la reiteración poética), sino de la frase como enunciado que alude a una experiencia y que surge al final y al inicio de cada apartado o “capítulo”. La repetición parte de la forma para crear sentidos –y no significados– a través de un diálogo de intuiciones y resonancias entre lector y narrador que, como señala Deleuze funciona también como una conducta:

pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. Y tal vez esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima [...] No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia.¹⁰

Ese *algo* que intenta repetirse de manera fallida es, en el caso del texto, la experiencia de un acontecimiento real, cuyo lenguaje delirante¹¹ busca incesantemente “crear” un nuevo registro tras una acción del personaje: la

9. Lispector, *La pasión*, 28.

10. Deleuze, *Diferencia y repetición*, 22.

11. En *Crítica y clínica*, Deleuze y Guattari (1996) plantean respecto del lenguaje delirante en la literatura: “Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante” (8).

ingestión del resto de una cucaracha. Resto del animal, resto de humanidad en la acción de ingerir el insecto, y repetición incesante en la búsqueda de una posible articulación de ese Yo escindido en el que lenguaje y experiencia producen una diferencia: la lengua extranjera.

Solamente la lengua extranjera pareciera dar cuenta de aquello que no se ve, de una negatividad que tiene lugar a través del eco de un acontecimiento imposible de registrar. Lengua extranjera que funciona entonces como intervención, es decir, que no representa, en el sentido más tradicional del término, sino que interviene de manera performativa; desde la acción, desde la posibilidad de crear una multiplicidad de sentidos que aproxima a esa potencia que surge de lo inarticulable. No es la ingestión del resto de la cucaracha lo que hace del texto una literatura menor, sino el sentido que el discurso de la repetición intenta construir a partir del delirio escritural de G. H. ¿No está acaso el discurso delirante repleto de repeticiones que intentan dar un orden a aquello que carece de estructura? ¿No parte siempre el delirante de elementos que se repiten sintomáticamente (el perseguidor, Dios, la ley...)? La repetición en el discurso delirante es resonancia de la pérdida y a la vez intento de sentido, búsqueda de organización a través del registro lingüístico.

La lengua de *La pasión según G.H.* se inscribe a través de una repetición que muestra la diferencia existente entre la experiencia del acontecimiento y su intento por registrarlo. Revela lo que surge del encuentro con lo *real*: un lenguaje delirante en el que la multiplicidad de sentidos es lo que permite, apenas, una aproximación a lo indescriptible. El límite entre la lengua como convención y su *afuera* es lo que permite “crear”, tal como señala el personaje, aquello que no es “narrable”. Crear es aquí intervenir la lengua, mostrar a través de su límite, un texto que, más que a una “novela”, se aproxima a una *euxistenciateca*,¹² esto es a un archivo de la experiencia.

12. Florencia Garramuño, *La experiencia opaca: literatura y desencanto* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009), 18.

EL ARCHIVO QUE NO CESA...

*El archivo que no cesa.
Porque este escribir ya no tiene nada que ver
con la estética
(llamemos estética a cualquier amor), entonces:
el archivo. Caso es decir cerrado, que no cesa.
La conciencia y la pulsión, en fin,
se estrellan
contra la celda microscópica del fue
del yo sé que ahora.*

Oswaldo Lamborghini. *Poemas*

Florencia Garramuño, se refiere a “una literatura que trabaja con los restos de lo real”,¹³ que no puede ser clasificada como neorrealista, sino más bien como una literatura en donde “la proliferación de ‘formas híbridas’ y de textos anfibios se sostienen en el límite entre la realidad y la ficción [...] [N] arrativas que insisten en una primera persona aunque desestiman toda pulsión biográfica”.¹⁴ La autora denomina *euxistenciateca* o *egoexistenciateca* de lo *real* al archivo de este tipo de literatura: “ Toda una miríada de prácticas artísticas que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera* o *exterioridad*”.¹⁵

Podría decirse que la noción de *euxistenciateca* o *egoexistenciateca* de lo real, está permeada por la existencia de un Yo que se inscribe en el texto a partir de su desarticulación y no desde su autoridad. De ahí, que estos textos resulten en ocasiones casi inclasificables para la crítica: su estructura no se fundamenta en la contención de la palabra, las acciones o la historia que reclama el género literario. Por el contrario, su organización, paradójicamente, se basa

13. *Ibíd*, 15.

14. *Ibíd*, 18.

15. Lispector, *La pasión*, 18. Para Florencia Garramuño: “En esas *euxistenciatecas* de lo real, muy por el contrario, archivo y experiencia, o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan, sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender la literatura y el arte más contemporáneos [...]. La idea de una obra *estriada por el exterior* o *por el afuera* tiene la ventaja de hacer evidente el problema que estos textos plantean sin escamotearle el cuerpo al debate que estas discusiones y estos términos cargados de sustancialismo, contienen”.

en el desbordamiento. Y, en el caso de *La pasión según G. H.*, quizá sea este el principio que nos hace pensar en la intervención (performativa) desde una lengua que dialoga con su exterioridad, más allá de la palabra. Intervención, porque lo que se produce a través de la escritura es una acción: el intento de articulación de un Yo ante la escisión, y a través de un lenguaje que trasciende la convención y *actúa* como instrumento estético para crear un discurso basado en la repetición delirante. Es el discurso de un Yo que se sostiene por la multiplicidad de sentidos que permite la lengua de su propia desarticulación:

Yo, cuerpo neutro de la cucaracha, con una vida que finalmente no se me escapa pues en fin la veo fuera de mí –soy la cucaracha, soy mi pierna, soy mis cabellos, soy el trecho de luz más blanca en el revoque de la pared–; soy cada pedazo infernal de mí –la vida en mí es tan insistente que si me cortaran, como a una lagartija, los pedazos continuarían estremeciéndose, moviéndose–. Soy el silencio grabado en una pared, y la mariposa más antigua revolotea y me confronta: la misma siempre. Desde nacer hasta morir es lo que me llamo humana y nunca moriré propiamente.¹⁶

En el texto, la desarticulación del Yo, la permanente pérdida de la identidad o su transformación, nos aproxima a un estado orgánico, a un cuerpo real que, aun reproducido por la lengua, se mantiene como latido, como lugar de la pulsión. “Cuerpo sensorial” que se dibuja mediante la lengua, y también “cuerpo del texto” como archivo de un latido que no cesa, de una repetición que a manera de pulso cardíaco se produce desde un estado de la experiencia y más allá de la voluntad y de la conciencia. Es el cuerpo orgánico, y no el cuerpo simbolizado el que interviene como pulso en la lengua de G. H. De allí la extrañeza de su forma, su estética del desbordamiento, de la repetición y de la paradoja que implica el registro de la huella de lo *real* en lo simbólico. La repetición se “eleva a la enésima potencia”¹⁷ y es en el acto de la escritura, en el texto *euxistencial*, donde tiene lugar el registro de este infinito que encuentra su límite y posibilidad en la lengua.

16. Lispector, *La pasión*, 72.

17. Deleuze, *Diferencia y repetición*, 22.

REPETICIÓN Y DIFERENCIA: LÍMITE Y POSIBILIDAD DE LA LENGUA

No es posible dudar de la existencia de las palabras, que son, en cierta forma, átomos lingüísticos. La palabra posee una comprensión necesariamente finita, puesto que es, por naturaleza, objeto de una definición solamente nominal [...] la comprensión del concepto no puede ir hasta el infinito: una palabra no se define más que por un número finito de palabras. Sin embargo, el habla y la escritura, de las cuales es inseparable, dan a la palabra una existencia hic et nunc, el género pasa pues a la existencia en tanto o tal; y también aquí la extensión se recupera en dispersión, en discreción, bajo el signo de una repetición que forma la potencia real de lenguaje en el habla y en la escritura.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*

La repetición implica una diferencia. Lo que se repite no es “lo mismo”, sino una resonancia reproducida en función de un primer acto/acontecimiento. De manera que la repetición nos lleva a pensar en la lengua como un sistema convencional de signos lingüísticos cuyo sentido se construye a partir de la diferencia, de la singularidad que cada enunciado posee, aunque la palabra contenga también significados generalizantes. La “tercera pierna” que pierde G. H., aunque alude a un objeto, se refiere a *algo* que puede ser nombrado con un signo porque este último ha perdido su significado para adquirir a cambio un sentido que trastoca la convención:

Yo perdí esa tercera pierna. Y volví a ser una persona que nunca fui. Volví a tener lo que nunca tuve: apenas dos piernas. Sé que solamente con dos piernas puedo caminar. Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta, era ella quien hacía de mí una cosa hallable por mí misma sin siquiera precisarme.¹⁸

18. Lispector, *La pasión*, 19.

La diferencia que se establece entre el sentido y el significado a través de la repetición del signo “pierna” radica, a la vez, en lo conocido y en la descolocación del término, en la multiplicación de sentidos que pueden atribuírsele a la palabra, y a la vez en la fijeza que nos permite intuir que de lo que se habla no es de una tercera pierna literal, es decir con un referente en el contexto. La falta de G. H. es nombrada mediante una palabra que existe, pero que funciona ahora como instrumento para registrar *algo* que carece de referente: la pérdida de la tercera pierna es, quizá, el modo de nombrar la experiencia que deja el acontecimiento. La repetición es, entonces, el eco que deja lo innombrable.

De manera similar, la cucaracha, como signo en el texto, se refiere al insecto, pero también a G. H., a su experiencia real desligada de la humanidad, de la cultura, de la ley, del hábito y de la razón. La cucaracha como signo, se repite a partir de su significado, pero también –y sobre todo– del sentido que forma en la “novela”: “la cucaracha me miraba con su carapacho de escarabajo, con su cuerpo reventado que está todo hecho de caños y antenas y de blando cemento –y aquello era innegablemente una verdad anterior a nuestras palabras, aquello era innegablemente la vida que hasta entonces yo ya no quisiera”.¹⁹

“Una verdad anterior a la palabra” es ese *algo* que existe más allá de lo simbólico, del orden de la Ley y de la Cultura. Solamente la lengua extranjera abre la posibilidad de designar, apenas, el deseo de nombrar *aquello* que no se puede. Es el deseo por dar forma, lo que aparece una y otra vez en el discurso. Esa posibilidad de nombrar lo innombrable que tuvo lugar como acontecimiento mediante un lenguaje “deseante” –como deseante es el delirio en su persistente intento de estructuración del Yo a través del lenguaje–. De manera que la lengua extranjera no deja de ser lengua; solamente se presenta como una lengua “otra” que trasciende sus límites y toca el afuera para regresar como palabra instrumental al discurso delirante de G. H.

La repetición en esta extranjería de la lengua es lo que produce un sentido múltiple y a la vez la intervención de un Yo desarticulado que puede inscribirse en el texto. ✱

19. *Ibíd.*, 22.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1990.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Argentina: Siglo XXI, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 2008.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G. H.* Caracas: Fundarte [1964], 2014.

RESEÑAS

Miguel Mora W., ed.,
Pedro Jorge Vera, centenario
de un animal puro,
Quito, Mariscal, 2014, 333 p.

A las seis de la mañana, o antes, sonaba el teléfono como una alarma. Era Pedro Jorge Vera: "Hermano, ¿puedes adherirte y firmar esta carta pública?". Entonces nos contaba el tema. alguna causa justa había que respaldar. Si hubiese registros de las llamadas de aquellos años ardientes, cuando la revolución socialista, expandida por el mundo, parecía ser ya un hecho irreversible, y si la policía las hubiera grabado (algo probable, al menos en ciertos gobiernos represivos y reaccionarios como los de las dictaduras militares o el gobierno de Febres Cordero), habría acaso la posibilidad de hacer una historia política puntual y vívida de esos tiempos de ira y esperanza, como los llamó Agustín Cueva.

Una llamada, a esa hora, significa, muchas veces, una mala noticia para nosotros: algo trágico pasó, pensamos, un accidente; algo con la familia o los amigos; algún dolor íntimo y nuestro que nos despertará al frágil mundo real, precario siempre, intempestivo e impredecible.

Ahora, al cabo de los años, he podido entender el valor de las llamadas

tan matinales de Pedro Jorge Vera. Efectivamente, algo había pasado en alguna parte del mundo, a veces muy lejana como Vietnam o África; a veces, más cercana como América Latina y, sobre todo, como Ecuador. En todo caso, algo que incumbía ya no al estrecho mundo personal nuestro, sino al dolor, la protesta, la rebeldía o la humillación que vivían *los otros*, los demás, aquellos que eran parte de la especie humana, pero alejados, abstractos, anónimos, enajenados de nuestro yo por las fronteras que, más allá de las distancias reales, geográficas, nos venían impuestas por un plan civilizatorio perverso que nos imponía la costumbre del individualismo capitalista, para ocuparnos apenas de nuestro ser individual y desentendernos o desconocer nuestro ser colectivo, gregario, capaz de entender que la solidaridad y hasta el sacrificio por los demás, son una obligación de supervivencia de la especie humana: el ser individual que no tiene sentido sin el ser social. Al preocuparnos por los demás nos estamos preocupando por nosotros mismos. Nosotros somos en y por los otros. Empezando por el lenguaje y el resto de los hábitos de la condición humana. De este modo, todo lo humano nos

es propio. En especial la justicia y su correlato brutal: la injusticia. Cualquier atropello, en cualquier parte del mundo, en especial con los preteridos, con los pobres de la tierra, nos concierne.

Sí, algo había pasado en alguna parte, el dolor o la rebeldía, la sangre o el grito, no importa, aquello también nos concernía, nos afectaba: teníamos que decir una palabra al respecto.

Tal, el sentido profundo de esa llamada, siempre temprana, de Pedro Jorge. La tibieza de las sábanas en el amanecer, el duerme vela de esa hora, el desperezamiento cómodo de aquel que solo tiene que ocuparse de su pequeña existencia, debía terminar porque habían otros que no tenían derecho ni siquiera a la vida.

¿Quién que no fuera un animal político, un animal puro, de pureza absoluta, podía arrogarse esa tarea casi cotidiana?

Pedro Jorge Vera, por supuesto. Así organizaba su día. Así organizó su vida. Tanto en la política, en el periodismo o la literatura que, para él, eran una sola y misma cosa.

Para comprender, precisamente, el sentido de su vida y el de este libro dedicado a Pedro Jorge Vera (y comprender incluso su título), es preciso detenernos en su obra literaria fundamental y más celebrada: *Los animales puros*.

LOS ANIMALES PUROS

Los animales puros se publicó en 1946, cuando apenas Pedro Jorge tenía treinta y dos años.

Sobre un telón de fondo que abarca la masacre del 15 de noviembre de 1922, “la guerra de los cuatro días” de 1932, los conflictos con el Perú que ter-

minarían con la guerra de 1941 –aunque no se precisen fechas–, la obra se divide en dos partes. La primera, recoge los años de militancia inicial de un grupo de jóvenes comprometidos con la revolución. Allí se proponen, sobre ese telón de fondo histórico, las líneas básicas de esta novela “de situación”, en la medida en que lo son *La condición humana* de Malraux y *Los caminos de la libertad* de Sartre. En ella, los hombres están *situados* por sus ideas (y el mundo en que se alojan), y existe una relación directa entre estas y sus actitudes vitales. La idea del *animal político*, de Aristóteles, está presente.

Gran retablo de arquetipos, por la primera parte desfilan los santos y los demonios de la revolución: Rojas, el apóstol ascético; Moreno, el proletario duro; Suárez, el cínico; David –el protagonista–, el intelectual venido de la burguesía que busca en la fe política una razón para vivir. Un vigoroso juego dialéctico opone, casi sin tregua, tesis y caracteres contradictorios: el hombre de pensamiento al hombre de acción, el escéptico al apasionado, el militante auténtico al que no lo es.

En la segunda parte, los personajes asoman maduros: la vida ha pasado por ellos. No son más la sola encarnación de las ideas y actitudes irrevocables que quisieron ser. Enriquecidos, humanizados, desligados de su rigidez inicial, evolucionan: Suárez, el enfermo de escepticismo, se precipita en una soledad atroz. David Caballero, auténtico héroe existencial, ha fracasado en su búsqueda demoníaca (en la acepción que Lukács da a la palabra). No es fácil ser un *animal puro*: los humanos no están formados de una sola pieza, siempre se saldrán del papel que se les asigne o

busquen; no existen modelos definitivos para sus vidas. Caballero sufre un drama existencial: ha descubierto la dimensión metafísica de la libertad, es todo un héroe de la estirpe de Mateo de *La edad de la razón* de Sartre (novela publicada casi al mismo tiempo que la de Vera), un héroe cuyas desventuras provienen de la imposibilidad de poner límites a su libertad y, aún más, de encontrar una justificación a su existencia. El suicidio será su fin. Como contrapartida, sobreponiéndose a la cárcel y al confinio, no sin antes sufrir dudas e incertidumbres, Rojas y Moreno, sienten más que nunca la necesidad de aferrarse a su militancia, a su fe.

En la época en que *Los animales puros* fuera publicada, la realidad social ecuatoriana había sido ya sancionada por el relato de los años treinta: habían sido inventariados sus bienes, detectado sus heridas, señalado víctimas y victimarios.

Esto le exime a Pedro Jorge Vera de ciertos deberes sociológicos y descriptivos, “geográficos”, propios de aquel primer *realismo social*. Ya no se trata solo de entender la realidad sino de cambiarla. Al diagnóstico ha de seguir la solución. Los conflictos de la revolución necesaria, incuestionable, serán la nueva materia tratada, pero tales conflictos se encarnan en actitudes y estas en hombres. Así como, años atrás, Aguilera Malta hizo de su *Don Goyo* un gozne que unía y separaba al *criollismo* del *relato social*, ahora Pedro Jorge Vera hacía lo mismo, con este y el que luego vendría, la novela del individuo, del héroe problemático, vale decir, con el *relato urbano*.

Hasta aquí, resumida, mi opinión acerca de la obra capital de Pedro Jorge

Vera. Por suerte, este libro contiene un riguroso análisis académico de *Los animales puros*. Inteligente, con una educación superior impecable, minuciosa como es, Yanna Haddatti observa esta novela como tributaria del género —o subgénero, para algunos— llamado “de formación” que evoca memorables textos narrativos del siglo XX, sobre todo en la lengua alemana, como puede verse en Thomas Mann o Herrman Hesse. A pesar de las menciones que hace de la época en que fuera escrita, de sus colegas de oficio como Alfredo Pareja Diezcanseco o José de la Cuadra, a pesar —o por eso mismo— de lo agudo de su análisis, creo que el trabajo de Yanna es, por sobre todo, una invitación para que este tipo de estudio se extienda a toda la extensa obra narrativa de nuestro admirado autor.

Volvamos al tema. ¿Quién o qué es un animal puro? Es alguien que más allá de las fuerzas muy humanas que escindan su alma, se aferrará a la voluntad de fundir ética y existencia, teoría y práctica, pensamiento y acción, en una sola conducta, sólida, radical.

Pedro Jorge Vera fue, pues, un animal puro triunfante. No hay manera de separar no solo su vida de su obra sino, además, su razón política de su cotidiano vivir.

Pedro Jorge Vera fue un triunfador de la vida. En su constante acción aprovechó todos los resquicios del tiempo para moldear una existencia plena, una vida completa. En el cálido testimonio de nuestro historiador Jorge Núñez Sánchez (autor de 60 libros), lo vemos erguirse sobre prisiones y desgracias, sobre triunfos y desdenes, siempre íntegro, un caballero de la esperanza como diría Jorge Amado,

convencido de que la felicidad humana es posible cuando se tiene la fe social, revolucionaria, de la que hemos hablado, pero también una fe individual que no desperdicia tampoco los placeres personales que nos brinda el mundo: el amor, los amigos, a veces un trago de vodka o unas aceitunas, pero sobre todo el ejercicio cabal de la escritura y la política cotidianas, vueltas una adicción imprescindible. Solo con ese trabajo de hormiguita pertinaz se puede explicar su obra gigante: 1) *el periodismo* que, en un recuento familiar y sentido de Alfredo Vera Arrata, su sobrino y discípulo, trata de manera cercana, con la fuerza de un testigo de excepción: 2) *la crónica* que, al decir de Kintto Lucas –un político latinoamericano, fiel y completo, quien se encarga, en este libro, de abordarla–, une periodismo y literatura, y Pedro Jorge Vera la practicó en una veintena de medios en varias ciudades de distintos países. Hay que resaltar que tanto Alfredo Vera como Kintto Lucas coinciden en recordar el célebre verso final de un poema de nuestro autor: *¡Alfaro vive, carajo!*

Escritores muy activos en nuestro medio como el muy conocido novelista y cuentista Iván Egúez, el gran poeta Edgar Allan García y el cuentista César Chávez, analizan de modo especial *El Destino*, una inolvidable novela corta de Pedro Jorge Vera, practicante asiduo de: 3) *el relato*, como lo muestran sus numerosas novelas y libros de cuentos. A ellos se une una escritora consumada, Lucrecia Maldonado, quizá la más fértil e importante de las actuales generaciones, con un análisis de tres textos narrativos más: “Luto eterno”, “Auto propio” y “Los señores vencen”.

Abundante fue su producción en este género: *Los animales puros* (1946), *La guamoteña* (1946), *Luto eterno* (1953), *La semilla estéril* (1962), *Un ataúd abandonado*, *Tiempo de muñecos* (1971), *Los mandamientos de la ley de Dios* (1972), *El pueblo soy yo* (1976), *¡Jesús ha vuelto!* (1978), *Las familias y los años* (1982), *El destino* (1984), *¡Ah, los militares!* (1985), *Por la plata baila el perro* (1987), *Cuentos duros* (1990), *Este furioso mundo* (1992), *Gracias a la vida, memorias* (1993), *La muerte siempre gana* (1995), *El asco y la esperanza* (1997), *El cansancio de Dios* (1997), *Doce cuentos de la historia* (1997). Y la novela póstuma *El tiempo invariable* (2000). Hay que anotar que uno de los pocos estudios acerca de *Este furioso mundo* (y consta en este libro) lo escribió nuestro pensador Fernando Tinajero, en 1992, a propósito de la presentación de esta obra. Y quienes quieran adentrarse de manera más exhaustiva en la narrativa de Pedro Jorge Vera, pueden leer el estudio detallado de Darío Moreira publicado como prólogo de la última edición de *Luto eterno y otros cuentos*.

Por si fuese poco, Pedro Jorge practicó también: 4) *el género dramático*, como autor, director y promotor, según nos lo recuerda el consumado hombre de teatro Patricio Vallejo Aristizábal, autor de *La niebla y la montaña*, un muy completo tratado acerca del teatro ecuatoriano desde sus orígenes hasta la fecha. Vallejo analiza y menciona: *El dios de la selva*, *Hamlet resuelve su duda*, *Luto eterno*, *La mano de Dios*, destacando sus virtudes poéticas y específicamente dramáticas.

En estudios trabajados y sesudos, los destacados poetas Xavier Oquendo Troncoso y Edwin Madrid, analizan: 5)

la obra poética de Pedro Jorge Vera. Enjundiosa, elaborada con minucia, esta se nos muestra en su real profundidad en varios libros: *Mujer del mar*, *Nuevo itinerario*, *Romances madrugadores*, *Túnel iluminado*, y *Versos de hoy y de ayer*.

Y este libro cuenta con un acabado ensayo de Raúl Serrano Sánchez, escritor, académico, ensayista concienzudo y pulcro: el dedicado a otro género que Pedro Jorge Vera practicó de modo sostenido: 6) *el epistolar*. Raúl Serrano lee, escudriña, define amigos y contradictores en un panorama que muestra con escrupulosa exactitud la extensa e intensa red de relaciones que conformaron el mundo del escritor, pero también del político Vera. Sobre la base del libro *Los amigos y los años (correspondencia 1930-1980)* y la pesquisa de aquellas que: se salvaron “porque una que otra se quedó entre las páginas de los libros preferidos de Vera, entre carpetas de manuscritos, cajones donde reposaban los materiales de trabajo del periodista; o porque posteriormente su compañera, la escritora Eugenia Viteri, las guardó en algún álbum familiar, o entre las postales y esquelas de parientes y amigos”. Raúl Serrano logra seguir y reconstruir los momentos claves de la historia personal de Pedro Jorge Vera, sus pasiones y, sobre todo, la fe, la valentía y la fidelidad con las que defendió sus ideas estéticas y políticas.

Para completar el retrato colectivo que nuestros escritores hacen de Pedro Jorge Vera, este libro incluye dos textos entrañables, *Arrabal amargo metido en mi vida*, de Raúl Pérez Torres, Premio Casa de las Américas, actual presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (con vívidos recuerdos hasta de las noches de bohemia que compartieron), y

el del reconocido escritor y diplomático cubano, Pedro Martínez Pérez, quien hace un recuento de la pasión revolucionaria de nuestro autor, desde sus numerosas muestras de adhesión a Cuba.

Pero *Cien años de un animal puro*, libro compilado por el intelectual y músico Miguel Mora y que abre, de modo sentido, la escritora Eugenia Viteri, esposa de tantos años de nuestro autor, se cierra con el propio Pedro Jorge Vera, diríamos, de viva voz, en una hermosa entrevista que le hace Galo Mora (conocido artista, exintegrante y compositor de Pueblo Nuevo, intelectual y político) en la que renace ese decir tan natural y suyo, sembrado de interjecciones, de bromas y risas que vuelven muy amena la memoria literaria y política de este hombre cabal y de un tiempo clave en nuestra historia. La transcripción de la entrevista la hizo Esteban Poblete.

Sería injusto no mencionar la brillante oración fúnebre que Pedro Saad Herrería pronunciara en el centro Cultural Benjamín Carrión a pocos días de su muerte. Con seguridad se trató de una de las mayores piezas de la oratoria ecuatoriana. Como testigo presencial que fui, debo recordarla al menos, pues no queda, por desgracia, una grabación de ella.

Valga la precisión para decir que este magnífico homenaje que le hacemos a un grande de nuestras letras, *Pedro Jorge Vera, cien años de un animal puro*, con lo enjundioso que es, deja, sin embargo, todavía muchos vacíos para que más historiadores y críticos, en el futuro, puedan indagar con fervor nuevos documentos y nuevos sentidos de su vasta obra.

ABDÓN UBIDIA

**RAÚL VALLEJO, ED.,
*Amor y desamor
en la mitad del mundo,*
muestra de cuento
ecuatoriano,**

La Habana, Editorial Arte y Literatura,
2014, 220 p.

La muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo que la Editorial Arte y Literatura pone a disposición del público en su colección Orbis, resalta entre otras publicaciones que vieron la luz en la Feria del Libro 2014. Con un atractivo diseño de cubierta a cargo de Lisvette Monnar, una alta calidad de papel, y un excelente trabajo de selección realizado por el escritor Raúl Vallejo, de Ecuador, *Amor y desamor en la mitad del mundo* es mucho más que una antología.

Estamos en presencia de dos ejemplos literarios en uno, de dos tipos de trabajos reunidos entre dos solapas, lo cual enriquece mucho el valor del objeto-libro que ilustra, más allá de su aprendizaje elemental, cómo se está escribiendo lejos de nuestras fronteras, y sobre todo, cuál es la forma más didáctica de asumir la difícil tarea de seleccionar unos cuantos textos de entre muchos otros. La primera parte del trabajo (la más ardua) la lleva a cabo, con envidiable tino y criterio de selección, el escritor Raúl Vallejo, merecedor de importantes premios en su país y en el extranjero, quien actualmente cumple funciones diplomáticas en Colombia.

Los cuentos, divididos en cuatro secciones llamadas “Sonrisas después del festín”; “Obstinación de piel”; “Corazones de extraños designios”; y “Fiesta encendida de cuerpos”, son presenta-

dos no solo por la insinuación de los títulos de cada subdivisión, sino a través de la sapiencia y del exhaustivo análisis que de ellos realiza el antologador. Salvo destacar alguna que otra narración, poco queda por decir, gracias al estudio del que disfrutamos al leer el prefacio de este libro ejemplar. Aunque las edades de los autores y autoras de los veintisiete cuentos reunidos oscilan entre los 22 y los 88 años, la muestra seleccionada fue publicada entre el último cuarto de siglo pasado hasta años recientes, y es de destacar la altísima calidad literaria que muestran todos, tanto en temática como en limpieza narrativa; en economía de recursos, y en el lenguaje utilizado.

Varios otros hilos conectan un cuento con otro, de modo que no se trata de un azaroso abanico muestrario, sino de una pensada selección. Así, abundan alusiones a otras manifestaciones artísticas como la música y el cine; en la inmensa mayoría se refleja muy poco del amor en su concepción más convencional y sí mucho de su ¿contraparte?: la desdicha, la miseria humana, la traición (el desamor en fin), y casi todos los cuentos están narrados en primera persona. El lirismo, casi siempre desgarrador, abunda en las más de 200 páginas de *Amor y desamor en la mitad del mundo*, impregnándolo del tono de confesión que demanda el tratamiento de estos temas.

Como sucede en toda antología, algunas de las obras reunidas, a mi modo de ver, destacan más que otras, *sin que sea posible señalar ni siquiera una que carezca de valor*. En ello radica uno (otro) de los atractivos: la variedad que garantiza satisfacer cualquier exigencia estética, ya que es sabido

que, en materia de arte, además del juicio que se debe al conocimiento puramente técnico del examinador, su gusto personal influye considerablemente. Puesta a escoger entre los veintisiete ejemplares narraciones, yo seleccionaría “*In memoriam*” (Iván Egúez), “Ese maldito gusto por la música” (Lucrecia Maldonado); “Nuevo romance” (Carolina Andrade), “Las tortas de la señora Griselda” (María Fernanda Ampuero) y “La puta madre patria” (Miguel Antonio Chávez). Insisto en que esta mínima escogida no solo es arbitraria (después de todo, he repetido que todos los cuentos fueron seleccionados con riguroso criterio), sino que refleja apenas mi preferencia personal y, por tanto, se trata de una cuestión imposible de defender.

El conflicto de amar a dos personas a la vez y en apariencia con igual intensidad, que en primera instancia enaltece a quien disfruta dicha dualidad emocional es el asunto de “*In memoriam*”. Dicho así, parecería un cuento más de lo mismo, una reiteración de la famosa canción “Corazón loco”, pero esta vez el protagonista, en lugar de jactarse del carisma que lo sitúa en el medio de dos amores, se convierte en víctima de las mujeres engañadas. Es el verdadero fruto de su propio juego, cuyo resultado acaba siendo macabro. El intenso monólogo de “Ese maldito gusto por la música” recrea todo un universo de estereotipos morales que marcan una época patriarcal. A partir de la confesión que una joven se ve compulsada a llevar a cabo ante su madre, se dibujan magistralmente los límites conductuales que rigen la postura femenina desde tiempos ancestrales. Con la excusa de apoyarse en el maldito gusto por la

música que tiene quien ahora escucha no melodías clásicas, sino el desgarrado testimonio de una joven recién liberada de antiguas ataduras, aparecen proyectados los eslabones de una larga cadena que tenuemente empieza a tener signos de quebraduras. Curiosamente, “Nuevo romance”, escrito, al igual que el cuento anterior, por una mujer, tiene la perspectiva masculina de la cual huye a propósito “Ese maldito...”. Un aura de misterio, de irrealidad, de no permitir que se conozca factualmente el orden de los acontecimientos, caracteriza esta narración que parece jugar todo el tiempo con el lector. En contraste, el duro realismo de “Las tortas de la señora Griselda” es matizado por la visión infantil (que no ingenua) de quien narra. La probable conducta veleidosa de una repostera y de su hija, bajo el prisma de las valoraciones que alcanzan a realizar los niños, se insinúa más que se enseña. Si comparte con “Nuevo romance” la ambigüedad de ahumar el cristal a través del cual espiamos conductas ajenas, “Las tortas...” denuncia la violencia extrema que no aparece en la voz andrógena del primero. Paradójicamente, una niña roza la crudeza que no mencionan los hombres, aunque claro está que esta antología es de amor y de desamor, y no de denuncia explícita. Quizás todos los elementos de sexo y de brutalidad se concentran en “La puta madre patria”, un texto de gran fuerza narrativa, cuyo objetivo temático se centra en la condición de un paria latinoamericano. En una misma canasta el autor introduce la añoranza con la osadía, el desarraigo con el orgullo de pertenecer a una raza discriminada, y los modernos artilugios de las redes sociales con la

influencia que el imperio tiene en muchas de nuestras preferencias culturales. En una muy apretada síntesis, estas serían las valoraciones de una pequeña muestra dentro de otra, del mínimo botón del otro, que ya es una selección.

No comparto la opinión de que “la literatura erótica en la cuentística ecuatoriana de estos tiempos se presenta en toda su plenitud en este libro”, como se expresa en la nota de contraportada. No hay descripciones sexuales ni queda explícito el acto amoroso en estas narraciones espléndidas, y casi habría que añadir “por suerte”. Lejos de recrearse en la anatomía humana, en el camino de sus fluidos viscerales o en las pasiones que desata la desnudez más burda, esta selección muestra una exquisita y subliminal aproximación al amor y al desamor desde la delicadeza y el pudor; desde la finura y la elegancia, desde la Literatura con mayúscula. Tanto para el disfrute de una buena obra de arte como para aprender las distintas maneras de acercarse a sentimientos humanos que son imperecederos, *Amor y desamor en la mitad del mundo* es de una valía considerable, que no pasará inadvertida entre nuestro público lector.

LAI DI FERNÁNDEZ DE JUAN
LA HABANA, 2014

HUILO RUALES HUALCA, ***El alero de las palomas sucias,*** Quito, Eskeletra Editorial, 2014, 2 t.

El alero de las palomas sucias (2 volúmenes) reúne un conjunto de crónicas escritas por Huilo Ruales Hualca en el transcurso de los últimos años, publicadas originalmente en revistas, periódicos y semanarios culturales. El título, de resonancia poética, alude efectivamente a un alero lleno de palomas sucias, ubicado en un callejón sin salida, apegado a la Boquería, el famoso mercado de Barcelona. Se trata de un puesto de libros de segunda mano, en donde suelen darse cita hiperactivos miembros de la CEL (Cofradía de Escarbadores de Libros). Huilo Ruales rememora el día en que, justamente en *El alero*, descubrió la novela breve de un escritor chileno, *Estrella distante*. La narración, verdadero tributo a Roberto Bolaño, da cuenta no solamente de un deslumbramiento, sino de un modo de leer y comprender el hecho literario: “En buena literatura se trabaja con la sombra, o con los materiales que salpica la sombra, o con el eco estridente del silencio. Y la abyección, para que tenga volumen, no tiene que ser mostrada como un número de circo sangriento, ni el terror histórico como un thriller para librería de aeropuerto. Con asombrosa naturalidad y extraña poética, proveniente de una mezcla de desparpajo, lucidez y melancolía [...] despliega una historia que fusiona taller literario y demencia, impunidad y desarraigo, poesía y mal. Mal, con mayúscula, es decir el Mal absoluto, no aquel engendrado por la ignorancia o el resentimiento, sino un ente, una enti-

dad orgánica y real, que late en medio de nosotros y que a veces nos tose en la cara. Pero más que la novela, en esa sofocante tarde lo que me estaba ocurriendo casi de manera química, era el hallazgo de una nueva escritura, es decir de una inusitada manera de ver y palpar el mundo. Por ello, conforme devoraba la novela, masticándola y remasticándola, me fui sintiendo el ciego nato que de pronto empieza a ver. Algo así como suele ocurrir cuando se descubre a Kafka, a Becket, a Nabokov”.¹

Esta cita nos permite percibir un modo de leer y escribir, una manera de hacer crónicas de quien no se cansa de masticar y remasticar textos literarios: libros que conforman la biblioteca del cronista, desde donde mira y relata el universo vital que descubrimos en sus textos. La cotidianidad del mundo entra en las crónicas desde la experiencia del cronista y bajo el amparo de la ficción. Así, por ejemplo, el centauro, mitad hombre mitad bicicleta, que daba vueltas alrededor del parque central de Ibarra, intentando batir un nuevo récord, y su mujer, que tejía algo parecido a un pulóver, aparecen como una pareja de personajes extraviados: “una pareja de desarraigados auténticos, como Gregorio Samsa, el Quijote, Raskolnikoff”.² O en la crónica titulada “Pájaros migratorios”, el negro que ha convertido en refugio una minúscula parada del tren regional en París, parece, a la percepción del escritor, una versión contemporánea de *Un artista*

del hambre, de Kafka. La literatura parece brindar al cronista un sentido de certeza, necesario para comprender y narrar la extrañeza del mundo así llamado real: sus excesos, paradojas, abandonos, contradicciones.

Toda crónica, ese género mixto como lugar de encuentro entre la literatura y el periodismo, pone el acento en el aquí y el ahora de su lugar de enunciación. En ella, el narrador se expresa en una primera persona que no escamotea sus preferencias, afectos y filiaciones. La crónica, en este sentido, tiene mucho de testimonio, puesto que el mundo por ella narrado está mediado por la mirada y la memoria del cronista. Desde *El alero de las palomas sucias*, Huilo nos interpela en medio de un permanente trasegar: aeropuertos, cafés, librerías, centros culturales metropolitanos y locales, plazas y mercados, bares, estaciones de metro, cementerios, bibliotecas, alcobas familiares, locutorios. Espacios habitados, desde el presente o desde una memoria afectiva, por personajes comunes, que en sus andares a ras del suelo van construyendo la historia, van esculpiéndole un rostro a la realidad siempre tan evanescente –prostitutas, niños de la calle, poetas callejeros, burócratas, músicos ciegos, anónimos turistas, migrantes–. Esa memoria convertida en crónica también está poblada por quienes han trascendido en la escena pública. Vidas de quienes han irrumpido, con la fuerza y magnitud para quebrar la linealidad de la historia: Marilyn Monroe, Liz Taylor, Roberto Bolaño, Jaime Zapata. Crónicas escritas en clave de homenaje, con fuerza poética e inmensa carga afectiva.

1. Huilo Ruales, *El alero de las palomas sucias (crónicas de mi guerra crónica)*, t. I (Quito: Eskeletra, 2014), 29.
2. Ruales, “El centauro y la Penélope en Alburá”, en *El alero*, 19.

Un elemento clave que moviliza la escritura de Huilo Ruales es el tema del desarraigo. Seducido por la fonética de la palabra “desarraigo” —“esa fuerza arrastrada de las erres que parecen no dos sino tres, cuatro o aun más”—, el escritor la introduce bajo la resonancia de “arrancar, desgarrar, desarraigar”.³ Se trata de un desarraigo que lo coloca entre varios mundos y distintas ciudades: Ibarra, Quito, París, Barcelona, son referentes reconocibles en sus crónicas. Pero la idea del desarraigo se evidencia sobre todo en su apuesta y empatía con escritores marginales a la Gran Máquina (Rimbaud, Baudelaire, Artaud, el chileno Juan Luis Martínez, el español Leopoldo María Panero), con los fundadores del infrarrealismo, Bolaño y el poeta Mario Santiago Paskuaro, con el club de músicos prodigiosos que se vieron abruptamente desarraigados de la vida a sus 27 años —ángeles exterminadores que murieron de “sobredosis vital”, que penetraron con los ojos abiertos en la oscuridad—. El desarraigo, la afinidad con quienes tratan de “caminar al otro lado, como *Johnny el Perseguido*”,⁴ deviene lugar de enunciación al momento de narrar la ciudad. Es ese el exacto lugar en donde se sitúa el cronista para hablar de los Kitos Infernos, para escribir “Érase una vez el Reino de la Tuentifor” —“El Reino de la Tuentifor tenía la vastedad del infierno y la variedad de un megamercado, de tal manera que todos hallaban la puta que se merecían”.⁵ Similar estrategia narrativa privilegia el cro-

nista al momento de narrar Barcelona. La parada es corta en la ciudad de los turistas y Gaudí, aquella del trío irresistible: Sol, Mediterráneo y Noche. No es la diestra, sino la “sinistra” la urbe que seduce y captura la mirada del cronista: la ciudad habitada por quienes saben que la metrópoli es ante todo un campo de batalla y no solamente una eterna fiesta. La ciudad de los vendedores piratas en la calle y de los indocumentados, la de miles de mujeres del este, del oriente y del sur que aterrizan engañadas por alguna red de proxenetas, la ciudad habitada por migrantes y los Latin-King: “esos ángeles de bronce que hubieran entrado intactos al imaginario de Buñuel”. Los aeropuertos son motivo central de varias crónicas, pero no como mero lugar de paso y trashumancia. Al contrario, lo que atrae la mirada del cronista es el aeropuerto como un cronotopo organizador de historias, memorias, deseos: “La diferencia entre desarraigo y muerte está en la esperanza”,⁶ apunta Ruales, en diálogo con Saramago. Una diferencia entendida a la perfección por quienes viven la experiencia de la migración.

La ciudad ha sido escenario y objeto privilegiado de la crónica: sus rituales, las trayectorias de quienes la habitan y hacen de ella un lugar vivido. La ciudad se deja leer no solamente en sus calles y edificaciones, sino en los rostros, voces e interacciones de quienes la caminan y se apropian de sus espacios. Ibarra, Quito, París y Barcelona son escenarios privilegiados en las crónicas de Huilo Ruales. Son

3. “Un simple desgarrón”, en *El alero*, t. II, 7.

4. “El club”, en *El alero*, t. II, 16.

5. “Érase una vez el Reino de la Tuentifor”, en *El alero*, t. II, 23.

6. “Aeropuertos III: campos de aviación y de emoción”, en *El alero*, t. II, 37.

ciudades rememoradas y actualizadas en la escritura desde la experiencia cotidiana del cronista, pero también desde una memoria literaria por la que transitan los seres de carne y hueso junto a emblemáticos personajes de ficción. Los escritores que circulan en las crónicas habitan una biblioteca compartida y canonizada a lo largo de la historia, otros nos interpelan desde la calle o desde una marginalidad que linda casi con el olvido. Entre los poetas marginales, observa Ruales, hay un segmento interesante ocupado por los poetas orales: Bob Dylan, el *slam*, los poetas llamados nuyoricans, los “poetas de las taquerías” en México. Desde esa sensibilidad en sintonía con las voces de los poetas de la calle, Ruales ensaya una biografía del poeta ecuatoriano Bruno Pino. De la mano de su poesía, el cronista acerca la atmósfera de un pasado reciente, un modo de hacer poesía desde la urgencia política y el nomadismo como apuesta de vida:

Igual que los poetas nómadas que habitan la obra entera de Bolaño, Juan Pino sabe que ser poeta es vivir como poeta, como ‘detective salvaje’. Ser poeta no es solamente ver la muerte deambulando como una puta ebria en busca de clientes, sino sentirla agitándose en su propio corazón.⁷

Las ciudades que cobran vida en las crónicas de *El alero* se dejan conocer también en sus cementerios –como el Père-Lachaise de París, por albergar un selecto club de estrellas que aún titilan: Jim Morrison, Oscar Wilde, Marcel

Proust, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, César Vallejo, Julio Cortázar.

Decía que toda crónica porta un saber testimonial, puesto que es la mirada del cronista la que recorta un fragmento del mundo, un suceso extraordinario o banal, para ser relatado. La vida –fisonomías urbanas o escenarios geográficos, rostros y oficios de personajes anónimos o célebres– entra así en la crónica como relato. ¿Qué relatan las crónicas de Huilo Ruales? Piezas de la mitología local y la memoria colectiva, como la muerte de Charlesatlás Mejía, varias veces mister Imbabura, en manos de su cuñado el Rulimán Ortiz –como una desesperada forma de ejercer eso que se llama justicia por mano propia, frente a la sinrazón de la violencia doméstica. Hablan sobre el carnaval como celebración de esa “ranura en el tiempo por la que salimos a sacudirnos la muerte”, pero en ese mismo gesto la crónica deviene requisitoria y reclamo frente a edictos que prohíben el ritual, en nombre de una aséptica noción del así denominado progreso y civilización:

Ahora, compatriotas, mostremos al mundo que al fin hemos sido civilizados. [...] Tiremos confeti y serpentinas sobre la desdicha de nuestros semejantes. Carbrones. Han erradicado el rito maravilloso del agua. Nos han dejado sucios, falsos y desnudos.⁸

Estas crónicas atienden también vidas aparentemente minúsculas, como la de Renata, vendedora de muñecas de trapo en la Génova del siglo XIX, convertida en leyenda. O en comarcas

7. “Juan Pino o la ternura del toro”, en *El alero*, t. I, 71.

8. “Agua cortada”, en *El alero*, t. I, 64.

locales, el trajinar de un invisible burocrata, don Klavito, entre las oficinas ministeriales y una muchedumbre movilizadas en el justo momento de un golpe de Estado. Pequeños heroísmos no buscados, que hilvanan escenas de una realidad reñida con el sentido común.

El cronista siempre está de viaje, en camino, en constante desplazamiento. En su filiación modernista, la crónica no ha dejado de ser una suerte de “vitrina de la modernidad”, en su función de acercar y mostrar el interior de sus escenarios metropolitanos, sus conquistas y paradojas. El cronista lleva el mundo a su comarca, comparte sus fascinaciones y descubrimientos. Con ese espíritu entra Barcelona en las crónicas de Ruales: la de Carmen Anaya, la de Jean Genet “en su época barcelonesa de puto, drogo y chorizo”, la de Salvador Dalí, la que gozaron un manojo de poetas surrealistas, el Barrio Chino de Gil de Biedma, recogido en testimonios de valiosos fotógrafos como Joan Colom.⁹

Imposible pensar lugares y espacios, ciudades y épocas, sin visualizar los rostros, cuerpos, hábitos de quienes los habitan y convierten en referentes de la historia colectiva. En función de ello, los relatos e historias de vida entretienen una serie de datos que definen la biografía de los sujetos en particular, a la vez que ponen al descubierto políticas y formas de administrar la justicia. Políticas que autorizan mecanismos de inclusión y exclusión, en el orden de la convivencia social. Algunas crónicas de Huilo Ruales están escritas en clave de pequeños guiños biográficos, en el afán

por ofrecernos una suerte de arqueología del presente: el trágico episodio vivido por Karimi Naseerie, en 1988, cuando se vio imposibilitado de salir del aeropuerto parisino, mientras hacían escala de un vuelo que debía concluir en Londres. Subyugado por su historia, recuerda Ruales, buscó al paquistaní para obtener de su propia boca los materiales necesarios para la escritura.¹⁰ O “Prohibido prohibir lo Kitschpe”, que, a partir de la focalización en un personaje, desmonta los mecanismos de racismo y odio, articulados en nombre de la cultura y el así llamado buen gusto. El cronista es una suerte de detective movilizado en pos de un dato, de sucesos extraordinarios y asombrosos, que, en la narración, trascienden su puntual referencialidad en función de su particular resonancia simbólica. El cronista procura contar no solamente lo desconocido o insólito, sino algo quizás conocido pero desde un ángulo nuevo. Una narración que crea el efecto de una primera vez. Es la estrategia que utiliza nuestro cronista al momento de volver sobre el asesinato de John Lennon, pero desde el enigma que instala el gesto de Chapman, su asesino, como lector de *El guardián en el centeno*.¹¹ O el tributo a Marilyn Monroe, que reconstruye fragmentos de una biografía, pero con el acento en la vinculación de la famosa actriz con la literatura y la política, sin escamotear la fascinación del mismo escritor por esa

9. “Barcelona vieja”, en *El alero*, t. II.

10. “Aeropuertos II: un rey cautivo en la jaula más grande del mundo”, en *El alero*, t. I.

11. “Chapman y los patos en invierno”, en *El alero*, t. II.

belleza casi imposible.¹² La extrañeza y lo sorprendente del mundo actual tienen cabida en las crónicas de Huilo Ruales, en el trabajo de una escritora que aúna inmensa dosis de humor, ironía y ternura. Reconocemos en este conjunto de textos al cronista de cuerpo entero, sus fascinaciones y perplejidades, sus lecturas y aprendizajes, sus descubrimientos y pérdidas, porque la crónica es ese género ricamente contaminado que da cabida al mundo sin ocultar la subjetividad de quien lo narra. A la crónica le incumbe todo, desde el fastidioso aleteo de la “mosca hija de puta”, pasando por el perro mascota —“especie de pandemia proporcional a la soledad humana”—,¹³ hasta consejos para armar una antología de poesía ecuatoriana, sin necesidad de lastimarse los dedos. Las crónicas recogidas en *El alero* cuentan con soporte investigativo, y el bagaje de muchas lecturas narran con fluidez y humor, trabajan una escritura cargada de saber testimonial y riqueza poética, suscitan nuestro interés por la resonancia humana y la singularidad de los hechos relatados. Sobre todo, cabe resaltar, se trata de una escritura que propone a la literatura como referente de interpretación al momento de pensar los múltiples rostros de la escena contemporánea.

ALICIA ORTEGA CAICEDO

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

**FERNANDO TINAJERO ED.,
Benjamín Carrión
y la “cultura nacional”,**
Quito, Ministerio de Coordinación
de la Política y Gobiernos Autónomos
Descentralizados, 2013, 266 p.

Benjamín Carrión y la “cultura nacional”, parafraseando a su editor y antólogo Fernando Tinajero, es una “restauración”. Lo es en el mejor sentido del término: pues se trata, a través de las páginas seleccionadas, que provienen básicamente de dos libros que como bien apunta Tinajero son los más cohesionados y sólidos de Carrión: *Cartas al Ecuador* y *Nuevas Cartas al Ecuador*, más una reveladora selección de artículos que estaban durmiendo el sueño de los justos en archivos y bibliotecas del país; textos que el lojano publicó en periódicos y revistas como el diario quiteño *El Día* y el vocero socialista *La Tierra*, entre los años 20 y 40 del siglo pasado; luego en las revistas *La calle*, fundada por dos de sus discípulos: Pedro Jorge Vera y su sobrino Alejandro Carrión, con quien, en su momento, terminarán rompiendo tanto Benjamín como Vera. También se recogen los artículos que publicara en la revista *Mañana*, que Vera impulsó de manera solitaria una vez que las diferencias ideológicas y políticas con Alejandro Carrión incidieron en la terminación del proyecto que encarnaba *La Calle*, todo un referente a la hora de hablar del periodismo (¿existe todavía?) de combate político. También se incluyen en este volumen, en la sección ensayos, algunos textos importantes de la obra carrioniana, como el siempre polémico, y por tanto decidor, “Teoría de la Casa

12. “El mejor pecado del mundo”, en *El alero*, t. I.

13. “Perro sigo siendo el rey”, en *El alero*, t. II.

de la Cultura Ecuatoriana”, además del que contiene lo que fue para Benjamín Carrión, tema central luego del triunfo de la Revolución cubana: “Teoría y plan de la segunda Independencia”.

Mencioné restauración, porque creo que el amplio y lúcido texto introductorio de Tinajero, nos pone ante el examen crítico de la vida y obra de un hombre que –palabras del antólogo– como pocos expresa todo un siglo de la historia política y cultural del Ecuador. No hay duda, Tinajero nos suministra los argumentos justos y precisos para tener claro que el siglo XX está atravesado por la palabra, las visiones –a veces ingenuas, a veces contradictorias y paradójicas– pero legítimas de un hombre como Carrión, que supo asumir su condición de ser parte de la historia, así mismo siempre escindida, escamoteada, disfrazada o falseada por los escribas que el poder hegemónico ha convertido en supuestos cronistas de una oficialidad en la que, a la hora del té, no necesariamente todos hemos sido incluidos. En este texto introductorio, que tiene su antecedente en el ensayo “La fortuna de una idea desdichada” de 1985, Tinajero, desde el ejercicio de la autocrítica, anota:

Hace algunos años tuve la ligereza de leer la “teoría de la nación pequeña” en clave exclusivamente teórica, y no pude evitar el señalamiento de su absoluta inconsistencia: la contradicción entre la debilidad estructural de la sociedad ecuatoriana y la promesa de una “gran Patria de cultura” se hacía evidente y retrotraía ese pensamiento al siglo XIX. Mi error fue entonces no haber puesto ese error teórico en perspectiva política: nadie puede negar que se trató de un error fecundo, que logró movilizar a los

sectores medios de la sociedad ecuatoriana (47).

Sucede que a lo largo de las páginas de este retrato intenso y tenso que se nos ofrece como antesala, Tinajero supera esa “ligereza”. Se trata de un verdadero ensayo de interpretación, análisis y reflexión como manda todo gran ensayo, al brindarnos una serie de claves, indicios y pistas que nos permiten a los lectores, sobre todo a los de las nuevas generaciones, tener los elementos de juicio para, en su contexto, explicarnos el tiempo en el que irrumpe un nombre y un hombre. Figura de la que todos, de una u otra manera, siempre hemos escuchado, incluso a veces en boca de quienes, de seguro, jamás se han sentado a penetrar en sus textos y pensamiento, sino que lo citan como parte de esos discursos de ocasión.

Este volumen, en sus partes y en su todo, da cuenta de los diversos momentos de lo que es esa suerte de educación no solo intelectual, sino política de Carrión. La serie salvada del olvido recoge artículos que nos permiten tener una idea muy precisa respecto a un joven Carrión para el que la noción del compromiso, mucho antes de que Sartre discutiera en la década de los 60 la cuestión, fue una suerte de pacto ético, que supo asumir desde sus tempranos años de estudiante de bachillerato en el legendario Colegio Bernardo Valdiviezo de Loja, su ciudad de origen a la que gustaba llamar “el último rincón del mundo”. Compromiso que es resultado, esto gravitará durante sus años de universitario, de las lecturas de los románticos franceses, así como de los hispanoamericanos, quienes –nadie lo

puede negar— tienen un papel destacado en los proyectos de creación de las repúblicas latinoamericanas posterior al fallido proyecto integracionista de Bolívar. Ese legado romántico seguirá latiendo en sus textos y ensayos en los que el pensamiento de Carrión cada vez se radicaliza más hacia la izquierda. Postura que en ciertos momentos tendrá una enorme resonancia liberal.

Pero es en esa encrucijada que Benjamín Carrión irá dando forma no solo a lo que es su propia concepción ideológica respecto a lo que quiere, sueña y anhela (“anhelo insatisfecho” como diría un personaje de Pablo Palacio) para su país. Sin duda que esa pántina liberal lo llevará a asumir una postura que no le permite, hasta la década de los 40, deshacerse de ese eurocentrismo que lo lleva a configurar un modelo de nación que no deja, muy a su pesar, de estar conectado con esa teoría en la que el mestizaje armonizante y la lengua del prestigio o del poder, por tanto la de la exclusión, eran parte sustancial de ese proyecto de “nación mestiza” a la que el lojano aporta algo que ningún intelectual, hasta entonces, salvo Juan León Mera en el siglo XIX, se había atrevido a proponer: resemantizar la idea de una Patria de justicia, democracia y libertad. Hechos sobre los que los artículos de prensa que se recogen en este libro nos van dando cuenta de manera reveladora. El texto “Carta de Benjamín Carrión a Rigoberto Ortiz”, de enero de 1929, nos pone ante lo que es un primer borrador de lo que dentro de la coyuntura que se genera con el proceso de la revolución conocida como La Gloriosa del 28 de mayo de 1944 tendrá su sustento.

Estos textos, en su orden cronológico, también van cifrando, desde el análisis y la reflexión crítica, lo que Tinajero nos propone en la introducción. Son el correlato más insospechado de lo que es el pensamiento de Carrión, cuyas contradicciones y paradojas se explican no en función (es lo destacable en un maestro como él) en tanto se trata de otro, como él diría un “santo laico” que tiene un proyecto personalista, particular, para el que el ámbito de la Patria solo es un pretexto para granjearse reconocimientos por parte de un poder al que ha pretendido cuestionar y condenar. No, esas contradicciones y paradojas de Carrión son las de su tiempo, como bien anota Tinajero; pero además, son paradojas y contradicciones que dan cuenta de un hombre que siempre las estuvo sustentando. A partir de ahí superará sus ataduras con el liberalismo burgués, en un proyecto que abarca a esa zona geográfica, ese “lugar de origen” como lo definió el poeta Carrera Andrade, y que Carrión no se ruborizaba de nombrarlo una y otra vez, porque su identificación con ese territorio le resultaba ser parte no solo de una identidad definida sino de una discusión en la que las omisiones terminaban por tornarla restrictiva. Por tanto, los equívocos, las posibles confusiones ideológicas, como las que exhibe al comentar y cuestionar las posturas del pensador marxista José Carlos Mariátegui (en una primera etapa), o la idea de que al Ecuador lo constituía una sola cultura, la construida desde el poder, no son sino partes de una aventura que Carrión supo vivir y asumir—esto nadie se lo podrá negar—, con una legitimidad que se sostiene

precisamente en lo que esas contradicciones ponen en evidencia.

Cuando examinamos los artículos de prensa recogidos en esta acertada y oportuna antología, no dejamos de sorprendernos de cómo Benjamín Carrión siempre estuvo atento y dispuesto a dar batalla ahí donde otros, como reclamará a inicios del siglo XXI Juan Goytisolo, prefirieron hacerse de la vista gorda, o simplemente cerrar los ojos porque sucede que así la pesadilla que los rodeaba era más breve y fugaz. Estos artículos, y me detengo en ellos porque sucede que amplifican lo que es la línea siempre sinuosa, de ahí también lo interesante de Carrión, de un ecuatoriano que superando la retórica, supo estar a tono con los momentos que no solo vivió él, sino que padeció la sociedad en la que se movía. Las preocupaciones, las actuaciones de Carrión con actos que aparentemente hoy pueden resultar poco vitales, están cifrados en estos artículos, que dan cuenta de su militancia, más allá de si se mantuvo o no dentro de una estructura partidista, en un latinoamericanismo que le permitirá, en el fragor del debate y de la coyuntura política, reformular lo que décadas atrás fue su credo y profesión de fe. Reformulación que está tejida por lo que los hechos de su entorno, como las acciones brutales del imperialismo en la Guatemala de Jacobo Arbenz en los 50, o el estallido de la Revolución cubana incidirán para su replanteamiento.

Anotaba la comadre de Carrión, Gabriela Mistral, en el prólogo a *Los creadores de la nueva América* (1928), que él era un “fervoroso comprendedor”. Esa condición, así nos lo recuerda Tinajero, Carrión jamás la perdió. Prueba de eso es su gran proyecto,

que se inscribe en lo que atinadamente el antólogo define como “la ideología de la cultura nacional”, su magna obra: la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que fue parte de esa tesis que planteara en la hora más trágica del país, luego de la firma del Protocolo de Río de Janeiro de 1942, el “volver a tener Patria”. Una tesis que, a su vez, es toda una metáfora, que da cuenta, como todos los textos reunidos en este volumen, del tiempo y de los desafíos que Carrión, un sujeto moderno atravesado por paradojas y contradicciones, supo encarar a riesgo de equivocarse, lo que lo ha convertido en un referente del que aún en plena posmodernidad seguimos hablando; o de que sus lectores y críticos de mañana y ahora, puedan o podamos sostener, como parte de esa dialéctica en la que su palabra y sus ideas siempre serán parte de un cuento al que hay que volver para encontrar no las respuestas que no nos podrá dar, pero sí las preguntas que aún están por responderse.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, OCTUBRE, 2013

MARCELO BÁEZ MEZA,
Babelia Express,

Guayaquil, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del Guayas,
2014, 146 p.

*Somos un verso escrito desde
afuera y que suena mejor en italiano*

MBM

¿Cómo viaja la poesía en el siglo XXI? ¿Qué lengua habla el poema cuando está en el extranjero? ¿Cómo mira y qué mira un viajero ecuatorial que toma un avión para ir a conocer sus raíces en Italia?

Babelia Express de Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) interrumpe la larga tradición existente sobre el viaje, conformada por relatos, crónicas, diarios, memorias y cartas, y muestra de qué manera la poesía registra los climas culturales, lingüísticos, políticos del viaje global y los modos cómo el afuera, el estar fuera de la lengua poética, afecta su forma de enunciarse y de sonar.

El viaje como una interrupción del idioma ecuatorial que, al cruzar el Atlántico, pierde el control, se contagia, se contamina, se desterritorializa y se vuelve un pandemónium (“tsunami de lenguajes”) es el primer aspecto que llama la atención de este libro. En *Babelia Express* se trata de poner fuera de quicio la lengua, de llevarla al límite para poner en escena su propia potencia de variación y diferenciación a causa del viaje y de los medios digitales, abierta al devenir políglota y caníbal, pero también a “destrozarse”, a destronar el sentido y el sentir, e imponer la información y la

instantaneidad como sus únicos modos de existencia.

El lenguaje poético se vuelve otro modo de lo *express* que domina la vida contemporánea; ese tiempo de la urgencia y la rapidez que convierte en velocidad e inmediatez todo lo que toca y nombra. La lengua del poema se vuelve atlética, elástica, versátil, multicultural, delirante; una lengua entre-lenguas que trafica palabras, que presta palabras, que va y viene, que se desplaza y repite el libreto del turismo y la cultura global y de este modo, se transforma en una máquina de encuentros inesperados donde cosas y objetos de la historia cultural se acercan a través de la lengua que los nombra. La poesía se vuelve un ready-made, un encuentro con una multiplicidad de objetos para mostrar otros modos de usarlos y significarlos:

Achtung!
Say Hallelujah come on get happy
Allez, allez...
Vilkommen!
Benvenuti!
Welcome aboard!
Venite a respirare con noi!
Il treno es so raudo
Stanno tutti bene
Tutti frutti
Cheers for fears
Mon Dieu
Este es el expreso de Babelia
Yo soy el conductor de este tren largo
como una serpiente marina
I sono from L' ombelico del mondo
lo penso positivo
Ready to go
Ready Made

(“Babelia Express”)

El poeta es el conductor de un tren babélico que transporta fragmentos de

Duchamp, Jovannotti, Dante, Michelangelo, Leonardo, Pavese, Calvino, Malle, Ungaretti, Seferis, *Cinema Paradiso*, el “amaretto”, el jazz, Cinecittà, Fellini, los paisajes de Toscana. Ruinas de la cultura que arman un extenso collage, un montaje de citas donde las fuentes han perdido relevancia y donde los límites entre una voz y otra se vuelven indistinguibles. Esta locomotora de la cultura balbucea breves recuerdos que suenan a la vez y producen una sonoridad estridente, una textura acústica incontrolable que la poesía despliega a través de su dictado que es, también, un viaje por la memoria cultural del hablante poético.

Un segundo aspecto que llama la atención de *Babelia Express* es su capacidad de poner al desnudo la parte más intratable del viaje, aquella que lo vuelve un conjunto de requisitos necesarios para su realización. El viaje se convierte en un instructivo que hay que cumplir al pie de la letra, porque saltarse un paso de la enumeración tiene consecuencias incalculables. Aeropuerto-pasaporte-aerolínea-tiquete de avión-visa Shengen-seguro de viaje-“abrónchense los cinturones de seguridad”-tiempo de destino-salidas de emergencia-fila de migración-jet lag-usos horarios-hora local-temperatura-itinerarios: este conjunto de palabras indica que el viaje contemporáneo es normativo; sujeta al pasajero, lo encadena a una serie de condiciones que no le permiten hacer lo que desea sino que lo obligan a estar “en fila”, bajo el control de alguna “consulesa honoraria” que condena a muerte al pasajero, o de algún guardia o “guardiana” que prohíbe sacar fotos en los museos:

Troppo é vero
Ausculto el cuadro tantas veces contemplado en libros
No se parece en nada más
que en la mentirosa sensación de ya conocerlo
No se puede tomar fotos, dice la guardiana
Perché, le pregunto
Y me dice que el flash daña la tela
Lo único que puede dañar la tela, le respondo,
es este calor del corazón del Tártaro
¿Por qué no encienden el aire acondicionado?
Malditos museos que uno ama en los libros
pero que una vez visitados son un templo de quincalleros
("Galería de los Oficios")

El turismo global como un atentado al arte y a la libertad de mirar; de tardarse en mirar porque la ley establece que hay que *guardare* de modo *express*; el turismo como un virus implacable que invade la “Bella Italia”, Venecia, Roma, Firenze haciéndolas desaparecer, borrándolas y borrándoles sus habitantes, su alma, su ser; ciudades fuera de la guía turística que las estandariza y las convierte en un itinerario, en un tour que se observa a través de un clic.

Hay un protocolo para cada paso del camino y el peregrino es un saboteado que solo busca la coincidencia entre lo visto en Google Earth, esa mimesis exacta de cuan “mentiroso” es el lenguaje digital, y aquello *otro* que se abre ante sus ojos con la potencia que tienen las cosas que se pueden ver con el ojo desnudo aunque haya un cartel que diga “prohibido tocar”.

El viaje a Italia es la constatación de que algo de las ciudades muere a

causa del turismo y que el poeta tiene otro ritmo, otro paso, cercano a la demora que exige la belleza:

Hay que andar despacio en la nueva
urbe-orbe
Es preciso refundarla con los pasos
más cautos
No ir con prosa de prisa como lo hacen
los turistas
Hay que aventurarse a ser el viajante
más lento
Y recibir las dádivas que nos da la jornada

(“Clon el bar Urbe orbis”)

Báez Meza le dice no a “la prosa de prisa” del turista caníbal que despacha en un dos por tres lugares, cuadros, museos y que, de este modo, cumple con *todo lo que usted tiene que ver en Roma*, y muestra cómo la poesía se adentra por otras zonas del viaje: las que están fuera de cálculo/horario/instructivo, las que se pisan con el corazón desnudo y los pies descalzos, limpios de tanta información tóxica, de tanta “precisión tecnológica”, de tantos consejos para el usuario. Este es el tercer aspecto que quiero destacar del libro: su apuesta por el afecto como un modo de interrumpir la maquinaria del turismo que acumula ganancias y que convierte en mercancía todo lo que tiene alguna posibilidad de rendir y producir.

Babelia Express aconseja sobre cómo perderse, cómo hacer del extravío un hallazgo, una *occasione* poética para adentrarse en uno mismo, ir al encuentro de las raíces, el origen, la mujer amada.

Viajar a Italia es para el hablante poético un modo de trazar un puente, “una rama” entre el puerto de Génova

y Santiago de Guayaquil. Hacer que el poema crezca de lado, se expanda y cruce el Atlántico y se convierta en una raíz que une al viajero ecuatorial con Serafina Jervis de Meza (abuela materna del autor), transforma el viaje en un asunto de familia, en un desplazamiento que se hace para enfrentar la pregunta por la procedencia, la pertenencia y la herencia. Dentro del viaje, preso en el protocolo de la ley y del turismo, se abre un recorrido impredecible por el afecto que arma otro mapa de Italia. Un mapa sentimental y amoroso que da cabida a la existencia de la postal como otro modo de salutación del viajero, a contracorriente de los SMS y sus cientos cuarenta caracteres. El poema como una postal que tarda en llegar, como una forma de comunicación que habla una lengua lenta, que se demora y hace familia con las cosas que ve y guarda en la memoria. Un poema que “suena mejor en italiano”.

El viajero ecuatorial llega tarde, cuando todos se han ido y se adentra en las grandes ciudades (Roma, Florencia, Génova, Venecia, Pisa, Milán) para perderse “en los lugares más ignotos”, para buscar aquello que no se puede “anotar”, ese exceso de la experiencia que no se sabe cómo escribir y que a veces se relaciona con la mujer ausente, otras con el regreso, otras más con la contemplación de un paisaje, de un cuadro, de un recuerdo:

Tuve un amigo que el viaje más largo
de su vida
Lo realizó con un videograma bajo el
brazo
Yo apenas llevo un grano de arena
De la aldea en la que vivo
Nada más requiero para medir el mundo

El sonido del río que fluye paciente en
forma de estuario
Las palmas que acarician el viento
La familia en la misma mesa que espe-
ra mi retorno

(“El aldeano”)

El poeta que viaja se despoja de la impostura que el turismo le exige a cada *ciudadano del mundo*. Renuncia a la guía y al cálculo y viaja con la disposición de querer escribirse, de disponerse a registrar aquello que del viaje no se sabe todavía para que el poema sea un lugar de encuentro con las cosas del mundo, un accidente, una moneda fuera de toda economía y que hable de las cosas comunes de los hombres, de los turistas y los presos, de los funcionarios y los migrantes del amor.

Báez Meza conduce desatado este expreso babélico que despilfarra idiomas, culturas, ciudades, escritores, museos, hoteles. Con humor y melancolía sigue viajando cual Odiseo en búsqueda de su Ítaca. Sabe que pronto se va a detener, va a bajarse del tren y va a mirar esa extenuada serpiente que es un viaje cuando termina. Va a salvar alguna estampilla y algún objeto de la ruina del olvido y va a construir “un altar en honor de este periplo”, y “poemas (...) como si no hubiera mañana”. Porque en la poesía el tiempo dura más.

GINA SARACENI

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
CARACAS, 6 DE JUNIO DE 2014

CRISTÓBAL ZAPATA,
El habla del cuerpo,
Sevilla, Renacimiento, 2015, 144 p.

En el origen de la poesía erótica occidental hay una siesta de Ovidio: en la elegía quinta del Libro I de *Los amores* tiene lugar, al fin, el encuentro de los amantes, que las cuatro primeras elegías venían preparando: “Era el estío; el día brillaba en la mitad de su carrera, y me tendí en el lecho buscando reposar de mis fatigas”. La escena está preparada.

De pronto llega Corina con la túnica suelta, cubriendo con sus cabellos por ambos lados la marmórea garganta [...]. Le quité la túnica, cuya transparencia apenas ocultaba ninguno de sus encantos; pero ella pugnó por conservarla, aunque con la flojedad de la que no ansía la victoria y se aviene de buen grado a caer vencida...

Entonces viene lo que dos mil años más tarde denominamos, en nuestra cultura marcada por el cine, *fundido a negro*; dice el poeta: “¿Quién no advina lo demás? Por fin, agotados, nos entregamos los dos al descanso. ¡Ay!, ojalá consiga saborear muchas mediodías semejantes”. Final del poema; “lo demás” que debe ser adivinado es, obviamente, el acto sexual. En esa elisión, la subjetividad del lector tiene carta blanca para apropiarse de la escena y hacerla suya. Después de todo, qué lector adulto no ha tenido, alguna vez, su siesta ardiente; y quién que la haya tenido no sueña con “saborear muchas mediodías semejantes”. Por otra parte, la elegía V replica y remunera a la III, en la que se había narrado el insomnio

agotador causado por la ausencia de la amada. El amante no duerme ni de noche ni en la siesta; pero en una sufre y en la otra disfruta.

Se diría que buena parte de la poesía de Cristóbal Zapata se instala en el hueco de esa elisión. Zapata parece decir que el encuentro erótico debe ser contado, no con la fruición más o menos banal de lo explícito –aunque no hay temor frente a lo explícito, y en esto los dos primeros poemas de esta antología, “A” y “Oral Lust”, no pueden sino leerse como declaración de intenciones– sino con la momentánea visibilidad del motor del mundo: el deseo. Es legítimo mencionar a los elegíacos eróticos latinos para hablar de la poesía de Zapata porque, a diferencia de la tradición poética que se impone en Occidente a partir del Renacimiento, en estos poemas no hay sentimiento de culpa, no hay sublimación ni codificaciones represivas: el deseo es el origen y su destino está en la consunción: del arte, de la escritura, del encuentro carnal. Son poemas gozosos, plenos. Su sentido no está en el lamento de la pérdida sino en la celebración del acontecimiento. Se diría que en esta característica es donde Zapata entra de lleno en la que es posiblemente la única (pero determinante) tradición americana de poesía lírica: la que canta lo presente, la que celebra la irrupción de lo actual –a diferencia del cariz de lamento de lo perdido que se apodera de casi toda la poesía europea desde el Romanticismo en adelante. A esa tradición celebratoria pertenecen Whitman, William Carlos Williams, Juan L. Ortiz y José Kozer.

Cuando, en *Son g of Myself*, XXIV, Whitman escribe “Copulation is no

more Rank to me tan death is” (en traducción de Borges: “La cópula no es para mí más vergonzosa que la muerte”) la tradición del poema erótico se revivifica con un nuevo sentido: el amor como concepto filosófico y político: el conciudadano es sujeto digno de amor, y también el planeta lo es. Ese panerotismo whitmaniano, que se reviste de angustia en Neruda (“el perfume de las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes”; o el “collar de ostras sexuales” que rodea “mi residencia solitaria”) es gozoso en Zapata: “Sobre los montes, entre las rocas / abiertas como muslos de piedra, / saltan corrientes de esperma, / de lava, de espuma” (“Luis A. Martínez espía”). O, en “Ofrendas de estación”:

Y los frutos parecen comprender su destino: han abandonado las alturas/ para volver a la tierra, / para darnos el jugo, la pulpa, / la carne del mundo [...]. Nosotros los recogemos agradecidos, / ávidos de vida.

(En la simetría de la partícula *vi*, en este último verso, es donde se ve, como en tantas otras partes del libro, el modo en que la lectura de los clásicos ha educado el oído del poeta). Los ejemplos podrían multiplicarse, y el lector los encontrará en abundancia a poco que recorra la antología. Hay una confianza en una nueva relación natural entre palabra y cosa; y esa nueva relación, que remunera el célebre carácter arbitrario de la relación entre significante y significado, es el deseo. Eso es *El habla del cuerpo*: una expresión escrita en una lengua que está, a la vez, más allá del idioma, y que solo

el poema puede, aunque sea provisoriamente, retener. El clásico *ubi sunt* se renueva en la línea de la enumeración whitmaniana: la “nueva balada de las damas de antaño” (“Las muchachas de H. H.”) casa a Villon con Edgar Lee Masters y el apunte autobiográfico: la nostalgia es, ahora, de las *playmates* en los posters “de mi padre, / aquellas que hicieron dichosa mi infancia, / las que quisimos tanto”.

¿Es Cristóbal Zapata el último de los neobarrocos? Con mucha probabilidad. Tiene del neobarroco la certidumbre –tan presente, por otra parte, y de manera tan distinta, en Lezama Lima como en Borges– de que el poeta es un lector que ejecuta sobre el repertorio de lo leído la dicción de su propia forma.

Y tiene del neobarroco –como Sarduy, Echavarren, Perlongher– la presencia permanente de lo físico, los roces, la carnalidad, la hendidura, el surgir “súbito y fugaz” del “misterio/ más repentino y veloz que el deseo o el aire” (“La niña en el charco”). Ese misterio, que es el del espacio abierto para el poema en la abigarrada nada cotidiana, es semeblanza de “la erección, como un suave desperezamiento, como un lento desasosiego” (“Relación de las escalinatas”). La siesta que Ovidio no durmió, aquel verano, en la Roma de Augusto, sigue su gozoso desvelo en la Cuenca de Zapata. La celebración continúa.

EDGARDO DOBRY

REFERENCIAS

de publicaciones

María Helena Barrera-Agarwal,
León americano: La última gran polémica de Juan León Mera,
Quito, Sur Editores, 2013, 158 p.

Se habla a menudo de la necesidad de actuar de acuerdo a la ética, más allá de afinidad, amistad e intereses. No es común, sin embargo, el hallar modelos prácticos y documentados de tal virtud. La conducta de Juan León Mera durante su última gran polémica es uno de esos raros ejemplos. En 1886, el presidente ecuatoriano José María Plácido Caamaño ordena la mutilación de una estatua del Mariscal Antonio José de Sucre, por incitación del diplomático español Manuel Llorente Vázquez. Mera es el único intelectual que denuncia de modo público el vandalismo gubernamental, iniciando lo que serán años de duros embates.

Este libro presenta la historia de este combate, explorando el acendrado americanismo de Mera en oposición al revisionismo hispánico profesado por Caamaño y por su círculo. Examina también lo sucedido con la estatua de Sucre como un antecedente directo del episodio que una década más tarde se conocerá como la “Venta de la Bandera”. Bajo tal óptica, hechos aparentemente inconexos adquieren nuevo significado. ¿Por qué el Teatro Sucre de Quito fue inaugurado dos veces? ¿Contra quién escribió Mera su artículo sobre la mentira intitulado “Reina del Mundo”? ¿En qué contexto se gestaron las famosas Caras de Juan Valera a Mera? Estas y otras interrogantes hallan respuesta en el estudio de un período cuya influencia aún se percibe en el devenir histórico del Ecuador.

Fabiano Kueva,
Últimos días en la ciudad,
Quito, Centro Experimental
Oído Salvaje, 2013, 134 p.

Anota el académico Edgar Vega, sobre estos textos del ecuatoriano Fabiano Kueva: “Si la palabra fonética parcela la vida en conceptos y universalizaciones, en *Últimos días en la ciudad*, Fabiano logra que esa misma palabra convoque lo que la destituye: lo singular, lo particular, la experiencia misma de una piel que no deja de ser individual. Fabiano crea textos visuales y sonoros al máximo. Sus líneas permiten emerger al sonido de los fluidos, de las miasmas de la ciudad, del tránsito impertérito de la gente. Sus imágenes nos llevan a las sombras del cuerpo, a aquellos lugares no iluminados o que el exceso de luz encandila. En la confluencia de estos sistemas lingüísticos residen, como en Fernando Vallejo, Pedro Lemebel o Néstor Perlonguer, la velocidad y la intensidad de estos textos. Despliegue de recursos visuales, sonoros y fonéticos cuya lectura no deja tranquilo, solazado, en paz, a nadie. Es un “frenesí lento”, como lo es la decrepitud del mismo cuerpo. Es un tiempo agitado y corto, como lo es el del placer o el de la destitución de la norma.

Es un texto, en ese sentido, ritual, cuya lectura misma es un acto de transgresión, aquella con la que Fabiano profana la mirada, la escucha, la quietud de aquel sistema religioso (mercantil/universalizante que ha vuelto al cuerpo una moneda más que requiere estar siempre en buen estado, perfecta).

Julia de Burgos,
Obra poética completa,
La Habana, Casa de las Américas, 2013, 290 p.

Misterios y leyendas se tejen en torno a la vida y a la obra de Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico, 1914-Nueva York, 1953). Muchos tienen que ver con su difundida imagen de mujer destruida por los engaños amorosos, el alcohol y una vida disipada. Otros, con su temprana proyección política, pues desde muy joven fue una ferviente defensora de la independencia de Puerto Rico, actividad por la que fue vigilada y perseguida, al tiempo que la aleja de la vida cultural. Lo cierto es que su obra poética ha sido escasamente reconocida y, como dice en el prólogo Juan Nicolás Padrón, en ocasiones se ha preferido estudiar de ella la imagen de “mujer fatal” en lugar de destacar sus postulados estéticos, sus valores literarios o sus preocupaciones sociales y políticas, que revelan lo más valioso de su condición como ser humano y artista.

En el centenario de su nacimiento, sirva la edición de esta obra poética completa para colocar a su autora en el lugar que le corresponde dentro del panorama de la literatura latinoamericana y caribeña, más allá de su trascendencia como icono popular de Puerto Rico. Sirva también para reconocer la vigencia de su pensamiento y la excelencia de su poesía.

Pablo Palacio,
Vida del ahorcado (novela subjetiva) y relatos escogidos,
Estudio introductorio: Raúl Serrano Sánchez,
Buenos Aires, Final Abierto, 2013, 221 p.

En Latinoamérica la novela decimonónica –anota el escritor y editor José Henríque en la contratapa de este volumen– es un bebé herido de muerte. La profundización de este genial y sencillo procedimiento kafkiano no solo se multiplica y se perfecciona hasta lo indecible en la vanguardia de esos pagos, sino que a diferencia de la marginalidad kafkiana, lo hace ocupando el centro de la escena, revolucionando y extendiéndose por todo el continente.

En la próxima contratapa habría que pensar: ¿cómo incide en este primer movimiento de la vanguardia latinoamericana, la impronta ofensiva del “realismo social” estalinista luego de las reaccionarias purgas del 29?

Para pensar y redescubrir estos textos –continúa Henríque– constitutivos de nuestra literatura, presentamos a nuestros lectores el tercer libro de la colección *vanguardias latinoamericanas*, la novela *Vida del ahorcado* (1932), más una recopilación de cuentos publicados en distintas revistas, del escritor ecuatoriano Pablo Palacio.

Dice el escritor crítico ecuatoriano Raúl Serrano Sánchez en el trabajo introductorio de este libro: “Un hombre políticamente comprometido como Palacio, sabe que esa ‘actitud’ no es la que quiere para sí en tanto creador y militante, tampoco es en la que cree, a pesar de que, desde la orientación stalinista, los escritores debían ser ‘ingenieros de almas’ con un libreto preestablecido por el partido y el Estado. Pero Palacio, desde su antiromanticismo e iconoclastia –el intelectual, el fabulador– es esa suerte de bufón moderno que asume la condición del loco que en los medios aristocráticos de la Edad Media, en Europa, decía las verdades con una libertad insolente.

**Lucrecia Maldonado,
Cabinas para llorar,
Quito, Colección Luna de bolsillo, Campaña Nacional
Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2013, 159 p.**

Lucrecia Maldonado es, sin duda, una de las voces más importantes de la literatura escrita por mujeres en este país. Una de las escritoras más prolíficas y versátiles, por lo demás. Ha publicado al menos cinco libros de cuentos y cuatro novelas, además de poesía y ensayos. *Cabinas para llorar* es una muestra de su producción cuentística. No es una antología, es una muestra, en el sentido de una porción que sirve para conocer la calidad del género. Un género que Lucrecia maneja con gran soltura, como ha anotado ya la crítica y académica Alicia Ortega sobre su narrativa: “los relatos alcanzan una alta calidad literaria en una escritura que sostiene el ritmo, la prisa, los giros, los referentes propios del lenguaje conversacional”.

**Luis Carlos Mussó,
Alzheimer,
Guayaquil, M. I. Municipalidad de Guayaquil, 2013, 78 p.**

Anota José Kozler en el prólogo, que este texto es importante, y es importante darlo a conocer por su moderna manera de explorar los numerosos y diversos registros del lenguaje actual, un lenguaje en estado permanente de inestabilidad y búsqueda abierta de más y de nuevos registros, a la hora de plasmar nuestro mundo en cuanto desgarramiento polimorfo, polifémico, de numerosas valencias y modos de comportamiento. Así, estamos ante una poesía que más que de la trascendencia se ocupa y preocupa del proceder y la disposición. Mussó ve en esta enfermedad un monstruo devastador (habría que decir monstrua devastadora “celosa del asombro”), en la que se cumple lo de “todo lo que toco se transforma en despojos”. Aquellos despojos que en este contexto son olvidos, las lagunas de la enfermedad, algunas que se expanden y profundizan, y dejan al cuerpo, vivo aún, en pura piel, la piel que ya es palpable esqueleto intelectual, y descompuesta manifestación de un cerebro minado que se va reabsorbiendo a sí mismo.

**Cristóbal Zapata,
El pan y la carne,
Quito, Colección Luna de bolsillo,
Campana Nacional Eugenio Espejo por el
Libro y la Lectura, 2013, 2.^a ed., 108 p.**

Al comienzo de este libro un niño abre la puerta de su casa para asistir –sin saberlo– al descubrimiento del cuerpo, que entrañará también la revelación del deseo y del amor; al final, un hombre joven cierra otra puerta, lejana y ajena, para dejar a sus espaldas un amor desdichado. Entre estos episodios, otras puertas al cielo o al infierno se inauguran y clausuran.

Premio Nacional de Cuento “Joaquín Gallegos Lara”, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en 2007, este cuarteto narrativo –la presente es la edición definitiva– fue recibido calurosamente por la crítica: “Este libro es una delicia: tiene cuatro cuentos trabajados con la paciencia del joyero que enhebra la filigrana” (Raúl Vallejo). “Un estupendo ejercicio de construcción literaria” (Jorge Dávila Vázquez). “Este cuarteto es, literalmente, música para los oídos” (Fernando Balseca).

**Leopoldo Marechal,
Adán Buenosayres,
Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués,
Buenos Aires, Corregidor, 2013, 760 p.**

Adán Buenosayres (1948) de Leopoldo Marechal, novela clave de la vanguardia argentina, recuento autobiográfico y *summa* narrativa de calidad extraordinaria, fue desestimada en su día por prejuicios ideológicos y políticos. Aunque el tiempo ha reconocido su valor indiscutible, la novela de Marechal encierra todavía hoy multitud de riquezas por descubrir. La presente edición tiene en cuenta, por primera vez, la práctica totalidad de los manuscritos previos y cuadernos inéditos de notas que redactó el autor alrededor de su novela. Además, incorpora un abundante aparato de notas que explica los riquísimos materiales que definen a esta pieza maestra de la literatura argentina.

Leonardo Valencia,
El desterrado,
pról. **Fernando Iwasaki,**
Quito, Punto de Lectura / Santillana, 2013, 380 p.

El Viejo Elefante cuenta la historia de un hombre que vuelve a su país. Orlando Dalbono escucha esos relatos sobre su padre y crece sospechando de la vida cotidiana de su mundo, que se transformará por el ascenso del fascismo. Sin moverse de su ciudad, Dalbono será un desterrado, de una manera muy diferente a la de su padre. Llena de una galería de personajes memorables, *El desterrado*, cuya primera edición data del año 2000, recrea un mundo donde el poder de la ficción convive con la realidad en su doble papel de salvación y condena.

Adolfo Macías Huerta,
Pensión Babilonia,
Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2014, 308 p.

Esta novela pone en escena la vida de una pareja formada por una mujer introvertida, que sobrevive a la muerte de su pequeña hija, y un publicista ambicioso, Dante Ospina, quien se ve involucrado en una misteriosa sociedad anónima que trata de convertir al suicidio en una práctica ritual con fines humanitarios o lucrativos. Viaje simbólico a través de las regiones de la muerte, el recorrido del publicista por la ciudad de Quito es al mismo tiempo una expulsión del paraíso de la seguridad y del prestigio social en los que ha vivido hasta el momento.

Esta novela obtuvo el premio único del Concurso Nacional de Proyectos para el Fomento y Circulación de las Artes 2013-14. *Pensión Babilonia*, a decir del Jurado liderado por el escritor colombiano Santiago Gamboa, “destaca por la gran calidad de su prosa, la extraordinaria arquitectura de la novela, la creación de personajes y el manejo de la trama, siempre original y sorpresiva”.

Catalina Sojos,
Runas.
Rafael Courtoisie,
Piedra para el templo (antología de poemas en prosa)
Quito, El Ángel Editor, Colección 2 alas, 2014, 72 p.

2 alas es una colección –afirman los responsable de esta serie– de poesía creada por El Ángel Editor, desde Ecuador para el mundo hispano, que pretende

reunir a muchos de los autores más importantes de la poesía ecuatoriana con sus grandes colegas iberoamericanos, y que este encuentro se vuelva un lazo cómplice que traspase fronteras, que junte sensibilidades similares, que permita que dos poéticas se den la mano y traten de alcanzar al lector a través del vuelo cómplice de dos alas que crean a ese pájaro del poema.

En este libro están juntas las poéticas –al decir de editores– de Catalina Sojos (Cuenca, Ecuador, 1951) y Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958). Las dos conducen sus versos por sensibilidades parejas, pero personalidades y estilos distintos.

La gran poeta colombiana Amparo Osorio dice sobre Sojos: “Catalina, quizá una de las mayores voces de la poesía ecuatoriana actual, posee como todo buen escritor, ese misterio de la vigilia que se centra en los tiempos de la noche y la aurora, y se convierte en un interminable monólogo que nos invita entre fisuras cósmicas a continuar la huella de todos sus fantasmas interiores”.

Mientras que en la otra ala, el gran poeta argentino Juan Gelman se refiere contundentemente a la poesía del uruguayo: “La poesía de Courtoisie es el intento –afortunado y exacto– de mostrar el revés de la palabra, ese vacío lleno de rostros que tiemblan en los claros silencios”.

Carlos Ferrer,
Letra desbocada,
Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, 175 p.

Este volumen incluye ensayos reunidos sobre temas literarios como la poesía española del siglo XX, las últimas tendencias de la novela negra en España, la lectura y la didáctica de la literatura. Pero el principal atractivo de este libro es la transcripción de numerosas cartas inéditas de las décadas de 1930 y 1940, procedentes de la correspondencia de Carlos Manuel Espinosa, quien fuera primer presidente del Núcleo de Loja de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, y firmadas por autores como Pablo Palacio, Ángel F. Rojas o Alejandro Carrión. Estas cartas permanecían inéditas hasta hoy y han sido cedidas por la familia Espinosa para su edición.

Francisco Proaño Arandi,
Desde el silencio,
Quito, Alfaguara, 2014, 205 p.

Jiménez, investigador de Policía, es el encargado de descifrar la muerte del fiscal de la república, Federico Altamirano. En esta búsqueda, descubre las

pulsiones que mueven, incluso de un modo contradictorio, las acciones propias de los seres humanos. En este “memorial” del ecuatoriano Francisco Proaño Arandi, el investigador intenta desenmarañar la verdad escuchando las voces de quienes han permanecido en silencio durante mucho tiempo, producto de una sociedad signada por prejuicios y sometida a poderes oscuros, y en la que la víctima suele ser condenada; y el victimario, protegido. Pero a veces la víctima se rebela y desenmascara los móviles del poder.

C O L A B O R A R O N
en el presente número de **KIPUS**

Celiner Ascanio. Venezolana. Doctoranda del Programa en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (2015-2020), magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (Caracas, 2011) y Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela (Caracas, 2001). Ha sido profesora del área de Lengua y literatura de la Universidad Nacional Abierta (Valencia, Venezuela, 2005-2014), la Universidad Simón Bolívar (2014-2015) y actualmente se desempeña como profesora del área en la Universidad de las Américas (Quito). Es miembro del Comité Asesor e Investigadora del Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (CICS-USB). Ha escrito diversos textos relacionados con sus líneas de investigación: narrativas del siglo XX, representaciones de la delincuencia en Venezuela, políticas del discurso en Venezuela y escritura y alteridad; entre ellos: “Del discurso a los cuerpos: Anotaciones sobre biolingüística a propósito del caso venezolano”, “En estallido: Los cuerpos fragmentados de la Venezuela contemporánea”, “Palabra clausurada, palabra abierta. Publicaciones literarias de pacientes psiquiátricos en Venezuela (siglo XX)”. Correo electrónico: <celiascanio@gmail.com>.

Pablo Larreátegui P. 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 magíster 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 *Ouvourous* (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. Correo electrónico: <plarreategui@gmail.com>.

Paula Martínez Sagredo. Chilena. La autora es candidata a doctora en Literatura en la Universidad de Chile y se desempeña como académica titular de Lingüística Aplicada en la Universidad Autónoma de Chile y de Lingüística en la Universidad Alberto Hurtado. Entre sus áreas de investigación podemos mencionar: etnoliteratura y etnofilología, lingüística andina colonial y soportes andinos. Correo electrónico: <pmartinezsagredo@gmail.com>.

Fernando Nieto Cadena. Ecuatoriano. Fue profesor de la Universidad Técnica de Babahoyo. Reside en México desde 1978. Ha sido coordinador de talleres literarios en varias ciudades de México. Participó en el II Festival Internacional de Poesía en Morelia, 1983 y en los Festivales Afrocaribeños de 1994, 1995 y 1996 en Veracruz. Participó también en los encuentros de intelectuales Por la Soberanía y la Libertad de los Pueblos de América Latina y del Caribe, en La Habana (1981), y en el Diálogo de Las Américas con intelectuales de Estados Unidos en la Ciudad de México (1982). Participó en el Primer, Tercer y Cuarto Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer y en el Tercer Festival Cultural CEIBA, Villahermosa, Tabasco. Ha publicado el libro de cuentos *Si quieren los vuelvo a escribir* (1971), y los poemarios: *Tanteos de ciego a mediodía* (1971); *A la muerte a la muerte a la muerte* (1973); *De buenas a primeras* (1976); *Somos asunto de muchísimas personas* (1985); *Los des(en)tierros del caminante* (1988), Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade de Ecuador; *De última hora* (2003), y *Duro con ella* (2003). Consta en diversas antologías de poesía ecuatoriana, mexicana y latinoamericana. Este año la Editorial Monte Carmelo publicará *Rumores de Yatuvés* y en Xalapa, Veracruz aparecerá *Un vago insobornable*. Correo electrónico: <fernietoc@yahoo.com.mx>.

Brenda Ríos. Mexicana. Becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA 2009-2010. Doctoranda en Letras Mexicanas en la Universidad Nacional Autónoma de México con un proyecto sobre la escritora mexicana Inés Arredondo.

Forma parte del Seminario de Traducción del Centro Cultural Brasil-México de la Embajada de Brasil en México. Integra el *Seminario de Investigación Permanente Transfiguraciones Socioculturales y literarias de América Latina y el Caribe*, del CIALC, UNAM. Fundadora y participante del Seminario Nómada de Literaturas y Crítica Literaria, UAZ, UAQ, UNAM. Ha publicado ensayos de crítica literaria y textos de creación en varias revistas de su país. Correo electrónico: <brendariosh@yahoo.com.mx>.

Zulma Sacca. Argentina. Se graduó como Profesora en Letras en la Universidad Nacional de Salta. Obtuvo una especialización como Profesora en Lengua y Literatura Españolas en la Agencia Española de Cooperación Internacional (Madrid) y como Magíster en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Se desempeña como profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Salta y es profesora de Literatura en el Centro Polivalente de Arte en Salta. Fue becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional, de la Fundación Capacitar del Noroeste Argentino, de la Universidad Andina Simón Bolívar y del Fondo Nacional de las Artes de Argentina (2006, 2013). Fue invitada como fellow teacher en la Universidad de Maryland (USA). Su tesis de posgrado “Eva Perón, de figura política a heroína de novelas”, se publicó en 2003. El fruto de sus trabajos de investigación sobre la literatura argentina e hispanoamericana fue publicado en diversas revistas especializadas de circulación nacional e internacional. Correo electrónico: <zulmasacca@yahoo.com.ar>.

Yovanny Salazar Estrada. Ecuatoriano. Doctor en Filosofía en un mundo global (Universidad del País Vasco) y en Literatura Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Es docente de la Carrera de Lengua Castellana y Literatura de la Universidad Nacional de Loja. Su línea de investigación actual se enmarca en la interrelación entre narrativa ecuatoriana y migración, en cuyo ámbito ha elaborado sus tesis de doctorado: “La emigración internacional en la novelística ecuatoriana” (2015) y “El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano” (2016), ha publicado el libro *La migración en la novelística lojana* (2013) y una veintena de artículos. Correo electrónico: <ysalazarec2002@yahoo.es>.

Gladys Valencia Sala. Ecuatoriana. Estudió Historia y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, magíster en Estudios de la Cultura, Mención Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar,

Sede Ecuador. Candidata a doctora en literatura latinoamericana por la UASB-E. Realizó estudios de Lengua y Cultura en la Universidad de Toronto y de Arte en Viña del Mar. Ha publicado *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía* (Quito, 2007). En la actualidad es docente en las universidades San Francisco de Quito y Universidad de las Américas. Correo electrónico: <valenciasala@yahoo.com>.

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: 170523
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
Apartado postal 17-12-569
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación 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.*”, “*idem.*”, “*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



PROCESOS

REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

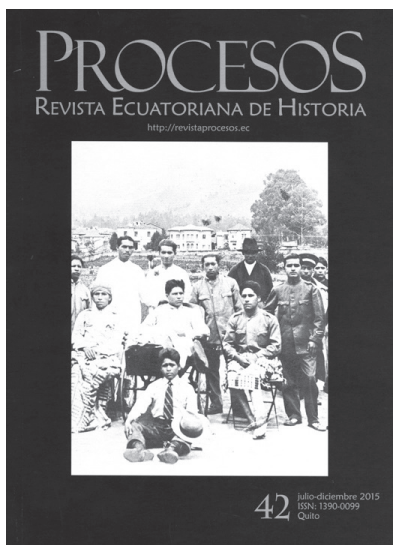
<http://revistaprocesos.ec>

Caciccas indígenas en la Audiencia de Quito, siglo XVIII: las redes ocultas del poder

El “indio” don Gaspar Jurado y su lucha por la escribanía de cámara de la Real Audiencia de Lima (1811-1812)

El peso de la ley: la política hacia los españoles en la independencia del Perú (1820-1826)

La Guerra de los Cuatro Días: ejército liberal y Partido Conservador



julio-diciembre 2015

ISSN: 1390-0099

Quito

Procesos es una publicación académica de circulación semestral que se propone difundir la investigación sobre el pasado de los países andinos y promover el debate historiográfico. Está dirigida a la comunidad académica y educativa nacional e internacional.

Procesos aparece en los índices académicos: *HAPI*, *Hispanic American Periodicals Index* (Base de datos de la Universidad de California, Los Ángeles); *PRISMA* (Pro-Quest, Gran Bretaña); *CLASE*, *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales* (Base de datos de la Universidad Autónoma de México, UNAM), y *LATINDEX*, Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Enrique Ayala Mora
RECTOR

Ariruma Kowii
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Simón Espinosa
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2015
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

Precio: USD 33,60

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:
CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

CRÍTICA

Brenda RÍOS

La mujer en la ventana: Inés Arredondo.
Una lectura de la tradición literaria

Fernando NIETO CADENA

Los naufragados tatuajes de Jorge Velasco Mackenzie:
apostillas para incrementar la confusión documental

Gladys VALENCIA SALA

Un doble paraíso: lenguaje, sujeto
y emotividad en la poesía modernista

Celiner ASCANIO

El archivo que no cesa... Escritura y repetición
en *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

