

RAÚL VALLEJO



MESTER DEL  
ESCRIBANO

TEXTOS SOBRE LITERATURA  
(HECHOS CON INTELIGENCIA NATURAL)





RAÚL VALLEJO

MESTER DEL  
ESCRIBANO

TEXTOS SOBRE LITERATURA  
(HECHOS CON INTELIGENCIA NATURAL)





Programa editorial de la  
Academia Ecuatoriana de la Lengua

*Mester del escribano. Textos sobre literatura (hechos con inteligencia natural)*

© Raúl Vallejo

[www.raulvallejo.com](http://www.raulvallejo.com)

Primera edición 2023

Versión digital



ISBN: 978-9942-8506-4-5

Imagen de la portada: “Pregunta el autor: Ma uillauay achamitama (decidme ancianos)”

ilustración en *Nueva coronica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala

Coordinación y producción editorial: Alvaro Alemán de la AEL y la USFQ

Corrección de texto: Luis Monteros

Diseño y diagramación: Ricardo Vásquez

Comentarios y sugerencias:

[a.ecuatorianadelalengua@gmail.com](mailto:a.ecuatorianadelalengua@gmail.com)

[www.academiaecuatorianadelalengua.org](http://www.academiaecuatorianadelalengua.org)

Academia Ecuatoriana de la Lengua

Correspondiente de la Real Española

Calle Cuenca N4-77 y Chile - Quito, Ecuador

Código postal: EC170109

Teléfono: (593-2) 2570-782



---

ACADEMIA  
ECUATORIANA  
DE LA LENGUA

---



Ministerio  
de **Educación**

*para Sebastián Vallejo Vera, colega docente e investigador,  
que, como yo, ama el arte del maestro de escuela.*

*Digo también: la crítica literaria es perpetua aventura en la búsqueda de sentido. Es, sobre todo, escritura. Una escritura que ronda otras escrituras. Fantasea con ellas, las conduce hacia territorios inicialmente no previstos por su propia autora, provoca una explosión de lecturas posibles, se entrega al goce estético. Digo: la crítica es rigor y aventura, análisis y pasión, exégesis y creación, oficio y goce, pensamiento y sentimiento. Es diálogo con otros textos y a la vez es testimonio de una lectura. La mía.*

Alicia Ortega, «La crítica literaria en cinco tesis»,  
en Estancias, 2022.

# CONTENIDO

<b>I</b>	<b>Manifiesto del eterno aprendiz de brujo.....</b>	<b>9</b>
	El oficio de escribir y la profesión literaria.....	10
<b>II</b>	<b>Tablones para una mesa redonda.....</b>	<b>25</b>
	¿Por qué leer <i>La peste</i> , de Camus, en esta cuarentena? .....	26
	El gozo de la palabra literaria .....	34
	Orgásmicas sobre la literatura erótica .....	41
	Noticias sobre el microrrelato .....	47
	La re-elección de nuestra palabra literaria.....	50
	El <i>yo</i> de la literatura de ficción y quien escribe .....	63
	Cortázar: revolu-cronopio-nario .....	67
<b>III</b>	<b>Divagaciones del criterio.....</b>	<b>85</b>
	Siete fragmentos alrededor del neo-romanticismo ecléctico .....	86
	Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta los 90 .....	90
	Aurelio Espinosa Pólit: crítico literario.....	107
	José de la Cuadra y la novela montuvia.....	115
	<i>María Jesús</i> , la novelina modernista del amor romántico.....	120
	La palabra inflamada .....	128
	Alicia Ortega y las fugas de la novela ecuatoriana en el siglo XX.....	136
<b>IV</b>	<b>Lecturas escritas.....</b>	<b>149</b>
	<i>Cuentos breves y fantásticos</i> : Sobre utopías, miedos y amores.....	150
	<i>Hoy empiezo a acordarme</i> : Memoria de la experiencia erótica .....	156
	<i>Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas</i> :	
	Ocupar el espacio de la ausencia.....	164
	Tres cuentarios de Carolina Andrade:	
	la cotidianidad y la muerte en tono irónico.....	170
	<i>La madriguera</i> : Un refugio frente al cinismo posmoderno.....	177
	<i>De un mundo raro</i> : Una tradición propia de lo	
	fantástico para abordar la realidad del gótico tropical .....	183
	<i>Los cielos de marzo</i> : Novela lírica del neo-romanticismo ecléctico.....	189

	<i>Nuestra piel muerta: La poesía de lo que habrá de pudrirse</i> .....	195
	<i>Las voladoras: Voces rumorosas del horror</i> .....	198
	<i>Pelea de gallos y Sacrificios humanos:</i>	
	Galería de monstruos sin redención .....	202
	La escritura tatuada del búho de Matavilela .....	208
<b>V</b>	<b>Meditaciones de un numerario</b> .....	<b>215</b>
	«Solo los tontos tildan solo» .....	216
	La novela como juego hipertextual .....	223





I  
MANIFIESTO DEL  
APRENDIZ DE BRUJO



## EL OFICIO DE ESCRIBIR Y LA PROFESIÓN LITERARIA



Imaginemos que somos transeúntes de la única calle del barrio de Las Peñas, en Guayaquil; ese empedrado ancestral que recorre las faldas del cerro Santa Ana, aquel cerro cabeza de iguana que se zambulle en las aguas mansas de la ría.<sup>1</sup> Imaginemos que, de adentro de una colorida casa de artista, emerge el runrún de una bohemia que es todas las bohemias como si entre las piedras del piso del recibidor de aquella, y no en la vieja casa de la calle Garay de Buenos Aires, se encontrara el verdadero Aleph, a despecho de Carlos Argentino Daneri: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?»<sup>2</sup>. Imaginemos que estamos en la entrada del barrio, frente al mosaico de azulejos con el retrato del poeta que da nombre a la calle, y leemos:

Homenaje de la Junta Cívica de Guayaquil

**NUMA POMPILIO LLONA**

Nació marzo 5 1832 Guayaquil

Murió abril 4 1907 Guayaquil

Patriota e inspirado poeta. Escribió y publicó en español y francés, dramas, cuentos y novelas. Nos representó con singular lucimiento en el Exterior. Obtuvo en París su título de médico, pero su vida fue por otros caminos, como la Diplomacia y las Letras. Personaje lleno de nobleza y simpatía, su muerte fue muy sentida.<sup>3</sup>

Ahora, imaginemos que es octubre de 1905: estamos leyendo *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades* y, gracias al artículo «Homenaje y protesta» nos

<sup>1</sup> Lección inaugural de la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad de las Artes, Guayaquil, dictada el 23 de octubre de 2020.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 174.

<sup>3</sup> Este mosaico, pintado sobre veinticuatro azulejos, está instalado en la parte superior de la pared de la planta baja de la casa de la entrada al barrio de Las Peñas, en Guayaquil. El mosaico lleva la firma de Carlos López y está fechado en julio de 1973.

enteramos de que el Congreso acaba de otorgar una pensión vitalicia a la poeta Dolores Sucre y al poeta Numa Pompilio Llona. En dicho artículo se recuerda que, en julio de 1903, ya se pidió el otorgamiento de la pensión para este último: «Escritores ecuatorianos, hagamos una liga de confraternidad literaria y pidamos en coro á los legisladores de 1903 la jubilación de Llona, el decano de nuestros literatos». También se reclama por la suspensión del homenaje a Dolores Sucre, que debía dársele ese octubre en Guayaquil. La autora del artículo, Zoila Ugarte de Landívar, reflexiona: «La vida de estos dos grandes poetas ha sido llena de amarguras; soñadores sempiternos de lo bello, siguiendo la senda luminosa, áspera y difícil de la literatura; inquebrantables en su empeño, llegaron al fin á la cumbre de la gloria, rodeados del prestigio del genio»<sup>4</sup>.

Más de cien años después, en esa senda *luminosa, áspera y difícil* continuamos caminando quienes nos dedicamos al oficio de escribir: todavía se mezquina desde las diversas instancias del Estado, a nivel nacional o local, el reconocimiento en términos económicos, no solo al oficio de escribir sino también a la profesión literaria. Y, más que nunca, existe la urgencia de formular e institucionalizar una política pública dirigida a fortalecer la producción editorial y la creación de públicos, a reconocer profesionalmente el trabajo de quienes escriben y, en general, a crear mejores condiciones para el desarrollo de la creación literaria y, por ende, de la industria del libro.

Las pobreza y dificultades de los oficiantes de la palabra son de vieja data, si no que lo diga don Miguel de Cervantes, quien, diecinueve días antes de morir, ingresó a la Venerable Orden Tercera de San Francisco, con lo que ahorró a los suyos los gastos de su entierro. El licenciado Márquez Torres, en el texto de aprobación de la segunda parte del *Quijote*, cuenta que el embajador de Francia y su séquito visitaron al obispo de Toledo y luego de alabar la obra literaria de Cervantes preguntaron por este: «Halleme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: “¿Pues a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?”»<sup>5</sup>.

Y tanto España no lo tenía ni rico ni sustentado del erario que, en la dedicatoria de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, firmada el 19 de abril de 1616, «puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, esta te escribo», todavía agradecía a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, por la generosidad de su mecenazgo: «Ayer me dieron la Estremaunción y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir [...] Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos»<sup>6</sup>. El 23 de abril, al día siguiente de su muerte por diabetes e

<sup>4</sup> Zoila Ugarte de Landívar, «Homenaje y protesta», en *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades*, No. 6 (1905): 178-179.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Real Academia Española, 2004), 540.

<sup>6</sup> Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Real Academia Española, 2017), 11.

hidropesía, fue enterrado vestido con el tosco sayal de la orden en el convento de las Trinitarias Descalzas ubicado en la que hoy, por ironía municipal, se llama calle de Lope de Vega. Solo cuatrocientos años después, desde abril de 2016, la gente puede visitar la tumba de Cervantes que, luego del descubrimiento, en 2015, de los que se suponen son sus restos, ha sido instalada en la iglesia de San Ildefonso del convento.

¿Qué nos queda pensar del oficio de escribir si del más grande de sus oficiantes en lengua castellana apenas si sabemos dónde fue enterrado y, a pesar de las investigaciones de la tecnología contemporánea, no estamos seguros de que los restos que los turistas visitan sean en realidad sus verdaderos restos? Nos queda, claro está, la lectura del *Quijote*, el libro central de nuestro canon; nos queda el personaje vivo, a pesar de su muerte, que es el Quijote y también Sancho Panza, su escudero, ansioso de vida pastoril como un pretexto para derrotar a la muerte inevitable de su amo; nos queda reconocer en la imaginación, los desvaríos y la filosofía del Quijote la existencia de un lenguaje literario que nos legó las claves para la escritura de la novela contemporánea imbricada en la tradición de la lengua española. Nos queda, más allá de los huesos de Cervantes y la memoria de su pobreza, la gran aventura de la lengua literaria que es el *Quijote*.

En agosto de 1918, Medardo Ángel Silva publicó, en la revista *Patria*, su artículo «La profesión literaria». En él, haciendo gala de una fina y desencantada ironía, da cuenta de que la crítica siempre encontrará la manera de señalar, de forma negativa, las influencias de otros poetas en los escritos de todo poeta joven; asimismo, describe la soterrada confrontación de las generaciones, el repudio que causa el gozar del favor del público, así como la sanción crítica que recibe aquel que no lo tiene; y no deja de señalar que los compañeros de oficio serán los más severos detractores si uno se abstiene de entrar en el juego del elogio mutuo, situación que se ha vuelto común en las cofradías virtuales de las redes sociales. Para el poeta Silva, el camino de la profesión literaria hacia «aquella divina proxeneta que se llama Gloria» es muy duro y cuando se obtiene el reconocimiento social, es decir, cuando se es un poeta coronado, como se acostumbraba entonces, se ha padecido tanto, se ha envejecido tanto, que «los laureles de tu corona te punzarán las sienes como si fueran espinas»<sup>7</sup>. El pesimismo modernista del poeta lo lleva a concluir:

Pero, lo más probable, es que mueras poco menos que desapercibido; tu defunción la anunciará, entre un aviso de específico yanqui y un suelto de crónica, el diario del que fuiste «asiduo colaborador»: aquello será el epílogo de la tragicomedia de tu vida y debes agradecer —en ultratumba— al Director, que haya suprimido la inserción del *réclame* de una fábrica de embutidos, para ocuparse de tu óbito.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Medardo Ángel Silva, «La profesión literaria», en *Obras completas* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004), 600.

<sup>8</sup> Silva, «La profesión literaria»..., 600.

No obstante los presagios pesimistas del poeta, la muerte de Silva fue noticia a cuatro columnas en la primera plana de *El Telégrafo* del miércoles 11 de junio de 1919: «La trágica muerte del poeta Medardo Ángel Silva.- El inspirado vate, en momentos de ofuscación y de locura, se quita la vida, con un tiro de revólver, en la casa de su propia novia, la señorita Rosa Amada Villegas». Y, el mismo día, en páginas interiores del diario —sin que tengamos noticia de que se haya quitado el anuncio de una fábrica de embutidos— apareció la última crónica que escribiera el poeta bajo el seudónimo de Jean D'Agreve: «El nuevo *mariage* de Maurice Maeterlinck». La crónica habla del matrimonio del dramaturgo de cincuenta y ocho años con Renée Dahon, de veinticuatro, en Niza, cinco semanas después de que el escritor se divorciara de la actriz Georgette Leblanc.

Y, como suele pasar cuando se trata de poetas, el reconocimiento *post mortem* fue tumultuoso. Al entierro acudieron cientos de personas de distintas clases sociales, según las crónicas de la época: «gente de Letras, del Foro, del Periodismo, de la Instrucción Pública y Privada, representantes de escuelas, colegios y de la Universidad, de asociaciones literarias, artísticas y científicas, así como de entidades musicales y asociaciones obreras»<sup>9</sup>. El ataúd fue cubierto con la bandera nacional y el cortejo fúnebre estuvo encabezado por el presidente electo del Ecuador, José Luis Tamayo, por el rector de la Universidad de Guayaquil, Cesáreo Carrera, y por José Abel Castillo, director de *El Telégrafo*, el diario del que el poeta Silva fue “asiduo colaborador”.

¿Exageró Medardo Ángel Silva su condición marginal? ¿Fue solamente una pose de modernista decadente aquello que escribió sobre la profesión literaria? ¿Acaso no fue Silva un poeta y cronista reconocido por la alta sociedad guayaquileña? Tal vez, en Silva, su condición social, el color de su piel y la dignidad de su pobreza entraban en conflicto con una singular capacidad de escritura deslumbrante para la poesía, la narrativa, la crítica y la crónica. Su inteligencia y la agudeza para observar al mundo tenían un cierto reconocimiento de la alta sociedad en la que se movía como representante del director de *El Telégrafo*, pero a Silva le faltaban apellido de alcurnia y propiedades: siempre sería el poeta pobre, ese convidado, algo extravagante, que acudía puntual a los cocteles de la alta sociedad guayaquileña, pero en cuyo mundo de riquezas y bellezas jamás ingresaría. A Silva se lo invitaba a la mesa de los banquetes, tal vez para que, como en el cuento «El rey burgués», de Darío, le dé vuelta a la manivela de la caja de música para deleite de la audiencia, pero no se lo admitía en la lujosa intimidad de las casas de aquellas familias; y él era consciente de su escritura brillante, de su piel oscura y de su pobreza.

Mas, a pesar de las penurias de la profesión literaria, el oficio de escribir —que, como cualquier otro oficio, requiere de vocación, talento y estudio especializado, ya

<sup>9</sup> Abel Romeo Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte* (Guayaquil: Ediciones Banco Central del Ecuador, 1983), 223.

sea autodidacta o escolar— es el trabajo laborioso de un artesano de la palabra que ofrece en su texto una visión de la vida, la propia y la de ese otro que es el prójimo; del mundo, como el lugar del tiempo efímero de la felicidad y del tiempo sin fin de la muerte; y busca conmover, desde los principios de la ética y la práctica de una estética, a quien se reconoce en la experiencia de la lectura como placer.

Para el oficiante de la escritura es indispensable el acercamiento a todas las artes. En el proceso de formación de la persona escribiente, escuchar y degustar la llamada *música clásica*, en su variedad de estilos, permite abrir los sentidos de las personas a la belleza abstracta de los sonidos, de la belleza en donde la narración no existe más que en la combinación matemática de ritmo, melodía y armonía y, claro está, en las respectivas rupturas de sus propias reglas. Escuchar las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, interpretadas por Glenn Gould, puede, efectivamente, ubicarnos en un *estado de maravilla*, y darnos el verso inicial de un poema. Descubrir en la música de Fanny Mendelssohn no solo la sonoridad y sensibilidad románticas sino también la existencia de una compositora de cuatrocientas obras en medio de la segregación histórica de la mujer.

Visitar museos, por ejemplo, no solo es una de las actividades de los turistas durante el día, sino que para quien escribe es la oportunidad de aprehender la manera que tiene el arte visual de mostrar el mundo y la vida del mundo en diversos momentos históricos: es la contemplación del color, de la forma, de la textura, etc. Es la posibilidad de asumir ese regocijo visual en el que nos vemos envuelto al contemplar la magnificencia de *Las meninas*, de Diego Velázquez, en el Museo del Prado; el *Guernica*, de Pablo Picasso, en el Museo Reina Sofía; *One: Number 31*, de Jackson Pollock, en el MoMA; o pensar las formas en que nuestro arte nos muestra en tanto cultura y sociedad, en los cuadros que hacen parte de *La edad de la ira*, de Guayasamín, en la Capilla del Hombre; la exposición de 2018, de Aracelly Gilbert, *Ritmo y color*, en el MuNa; o la retrospectiva colectiva *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: arte y comentario social en el Guayaquil de los 80*, inaugurada el 15 de noviembre de 2016 y que fuera exhibida hasta finales de 2017, en el MAAC.

Podría extenderme en los aportes del teatro y del cine como elementos imprescindibles en la formación de quien escribe, pero temo caer en la descripción de ciertas obras y la manera cómo estas han influenciado en mi propia escritura. Solo quiero remarcar que quien aspira a escribir puede descubrir en estas artes de la representación los mecanismos utilizados para construir personajes y diálogos, para hilvanar intrigas y resolverlas con finales contundentes, para conocer como se desarrolla el *tempo* de las narraciones. Hoy, en medio de la cultura visual en la que vivimos, la palabra escrita tiene la necesidad de convertir al lenguaje de la representación y al de la imagen en aliados de sus propias estructura y estrategia narrativas.

Ustedes pensarán que lo que acabo de decir es una condensación de experiencias personales, cargada, por tanto, de mucha subjetividad con muy poco de teoría; y, al

parecer, en la universidad el conocimiento está basado en los postulados de la ciencia. Sin embargo, desecharé el deseo de desentrañar el misterio del ser y la acumulación del saber por la avaricia de la acumulación en sí; al mismo tiempo, he de aceptar la tentadora deconstrucción de la pedantería del saber y tomaré en un sentido metafórico despojada de malicia, la irónica aseveración con la que Mefistófeles pretende confundir al Estudiante: «La teoría, amigo, es siempre gris, y verde el árbol áureo de la vida»<sup>10</sup>.

Cuando quien escribe sabe leer las otras artes, ese saber le amplía el horizonte de su visión del mundo para multiplicar, en su escritura, los sentidos metafórico y simbólico que yacen en todo texto literario; es decir, le abre y reabre la polisemia del propio lenguaje literario, porque toda lectura de las artes lleva implícita, en la verde arboleda de la existencia del ser humano, la lectura del mundo y el mundo está colmado de vida. Y una universidad de las artes basa su enseñanza y su aprendizaje en el postulado de que el arte en sí mismo es conocimiento. De ahí que sostenga que el acercamiento de quien escribe a las diversas manifestaciones del arte posibilita la apropiación de otros saberes.

El oficio de escribir requiere, en primer lugar, de la práctica permanente del oficio de leer. Leer los clásicos, leer la tradición, leer las rupturas, leer lo contemporáneo, leer a la generación de uno mismo e, inclusive, leer lo que a uno le es extraño o no le apetece —aunque la pedagogía del hedonismo y la practicidad enseñe que solo hay que leer lo que a uno le gusta o lo que le es útil para cualquier fin—. Y, aunque parezca obvio tengo que decirlo, la formación de quien escribe implica el estudio de la teoría, la crítica y la historia literarias. Tal vez la obviedad se deba a que cierto cine sobre la vida de escritoras y escritores ha construido la imagen del genio inspirado: dado que la escritura es un proceso aburrido para la acción cinematográfica —a quién le interesa ver este proceso de horas frente al cuaderno, la máquina o la pantalla del ordenador, escribiendo una frase y dándole vueltas a un párrafo— en las películas vemos a Henry Miller o a Anaïs Nin, a Mary Shelley o a Jo March escribiendo en todo momento, en todo lugar, en cualquier circunstancia y casi sin parar: es como si la escritura fluyera sin más y, claro, quienes somos mortales nos sentimos tremendamente infelices frente a nuestra incapacidad para escribir a ese ritmo. Pues bien, lamento decirlo: al igual que la pipa de Magritte no es una pipa, el escritor que escribe sin parar en las películas no es un escritor. La escritura es lenta, fruto de la perseverancia y asoma, la más de las veces, como consecuencia de la lectura: ya sea de libros, del arte o de la lectura que hacemos del mundo.

El tan temido fantasma de la página en blanco es un espectro real que nos sigue a todas partes como una compañía impertinente. Jorge Velasco Mackenzie tiene un antológico cuento de mil palabras sobre el proceso de escritura del propio texto llamado

---

10 Johan W. Goethe, *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas José María Valverde (Barcelona: RBA Ediciones, 1999), 58.



«El fantasma y el cuento imposible». En este cuento, el narrador escribe día a día su experiencia de confrontar al fantasma que le aparece cada vez que va a empezar la jornada de escritura; desde el comienzo, el narrador, a pesar de su aparente derrota, ha vencido, pues convierte en *leitmotiv* al propio fantasma, que es el símbolo de la dificultad de la escritura: «Desde la primera mañana cuando decidí escribir el cuento imposible, he recibido la visita puntual del fantasma de la página en blanco»<sup>11</sup>.

La tormentosa relación que existe con la página en blanco está unida a la duda sobre la calidad de lo que uno escribe. ¿Es un tema novedoso el que he escogido? En estricto sentido, no hay temas nuevos en literatura. ¿Es original el tratamiento que le he dado? La originalidad es un concepto muy precario en el arte. ¿Es un texto que tiene calidad literaria? Bueno, en este punto solo puedo decirles que el propio Cervantes, que se empeñó en ser poeta, reconoció sus limitaciones como escritor en *Viaje del Parnaso*; ya en el verso 25, de los 457 que tiene su extenso poema narrativo, dice con cierta tristeza y no poca amargura: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo...»<sup>12</sup>.

Si somos conscientes de los límites de nuestra propia escritura, las dudas sobre lo que escribimos nos acompañarán durante toda la vida y aprenderemos que la duda es el método de nuestra existencia literaria: ¿es necesario otro poema de amor? ¿tiene sentido este cuento de fantasmas? ¿a quién le interesa la novela histórica? ¿es de calidad esta crónica sobre mi ciudad y la peste? Como escribiera Roberto Fernández Retamar en un «Arte poética» de 1962: «En vano cortejo los lápices, miro la máquina / de escribir con voluntariosa ternura de oficinista recién casado. / En vano leo o me digo cosas que debieran / amontonarse en esto de la poesía / [...] / Mejor hubiera sido haber nacido médico —o no haber nacido—»<sup>13</sup>.

La duda sobre lo que escribimos, si la aceptamos como parte del proceso creativo, es un método para permanecer conscientes acerca de la responsabilidad en el uso de la palabra y, al mismo tiempo, es un antídoto contra la vanidad, que puede ser tan destructiva como la parálisis ante el fantasma de la página en blanco o la inmovilidad frente a la duda. En *La loca de la casa*, un libro trepidante sobre el oficio de escribir y las peripecias vitales de sus oficientes, Rosa Montero se pregunta por qué un escritor se pierde. A partir del fracaso de Melville y su *Moby Dick*, que no vendió casi nada y fue rechazada hasta por los amigos del autor, y del éxito de Capote y su *A sangre fría*, que convirtió a su autor en el rico y famoso que siempre quiso ser, Montero reflexiona sobre la necesidad de aprobación y la vanidad del escritor que vale tener siempre presente:

<sup>11</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «El fantasma y el cuento imposible», en *No tanto como todos los cuentos* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004), 41.

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 20.

<sup>13</sup> Roberto Fernández Retamar, «Arte poética», en *A quien pueda interesar* (México D.F.: Siglo XXI Editores, 1974), 60.

El oficio literario es de lo más paradójico: es verdad que escribes, en primer lugar, para ti mismo [...] pero, al mismo tiempo, necesitas de manera indispensable que te lean [...] A saber de dónde saldrá esa necesidad absoluta que nos convierte a todos los escritores en eternos indigentes de la mirada ajena [...] Quiero decir que un escritor fracasado suele convertirse en un monstruo, en un loco, en un enfermo [...] La vanidad del escritor no es en realidad sino un vertiginoso agujero de inseguridad; y si uno se mete en ese abismo, no deja de descender hasta que llega al centro de la Tierra. Si caes en el pozo, da igual que dos millones de lectores te digan que les ha encantado tu novela: basta con que un crítico cretino de la Hoja Parroquial de Valdebollullo escriba que tu libro es horroroso para que te sientas angustiadísimo.<sup>14</sup>

Pero quien tiene vocación para el oficio de escribir es persistente en ella a pesar del panorama complejo, difícil y, muchas veces, con pocas satisfacciones que otras personas, que fueron oficiantes, ya padecieron con su obra y con su vida. Antes de que las universidades asumieran la formación de escritoras y escritores, existieron las cofradías y los talleres literarios. No es que hayan dejado de existir, pero la necesidad de titulación académica que exige el mercado laboral y el individualismo exacerbado que es el sello ideológico del poscapitalismo, a pesar de las redes sociales (o, justamente, por lo que ellas son: una amalgama de individualidades unidas por los hilos de la virtualidad), han desplazado aquellas formas gregarias de concebir la literatura.

Entonces, la pregunta de años atrás, ¿se puede aprender a escribir en un taller literario?, es el antecedente para la pregunta de hoy: ¿para qué estudiar una maestría de escritura creativa? Ursula K. Le Guin, en un ensayo sobre los talleres literarios, sostiene que quienes son miembros de un taller literario no aprenden a escribir en ellos y, por extensión, creo que quienes estudian una maestría de escritura creativa no se han matriculado para aprender a escribir. En realidad, quienes llegan a un taller literario o se matriculan en una maestría de escritura creativa ya saben escribir, o, por lo menos, dominan las nociones básicas de la técnica de la escritura —es decir, el manejo de aquello que llamamos gramática, sintaxis y ortografía— y, condición indispensable, tienen vocación y talento. A nadie que no haya estudiado, previamente, química y biología se le ocurriría estudiar la carrera de medicina, más allá de que no se desmaye ante la vista de la sangre que corre en la emergencia de un hospital público y tenga una aptitud natural para leer los síntomas y signos que le permitan diagnosticar.

Le Guin sostiene respecto de los talleres literarios: «Lo que el profesor puede transmitir es, sobre todo, experiencia: ya sea racionalizada y verbalizada o compartida solo por el hecho de estar presente, ser un escritor, leer una obra, hablar de ella»<sup>15</sup>. Miguel Donoso Pareja, que sembró la semilla de los talleres en nuestro país, lograba

<sup>14</sup> Rosa Montero, *La loca de la casa* (Buenos Aires: Alfaguara, 2003), 79, 80 y 93.

<sup>15</sup> Ursula K. Le Guin, «Orgullos. Un ensayo sobre los talleres literarios», en *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (Madrid: Círculo de Tiza, 2018), 342.

transmitir esa experiencia a sus talleristas, respetando la opción estética que cada uno había elegido y, al mismo tiempo, trabajando sobre el uso de las herramientas necesarias para la escritura literaria. Por tanto, más allá de la experiencia literaria que tenemos las y los docentes de una maestría de escritura creativa, también existe en el estudio sistemático, académico, para decirlo en términos universitarios, el instrumental para expandir, en un proceso de enseñanza y aprendizaje comunitarios, la vocación y el talento para la escritura que posee cada persona.

Las metodologías del taller literario son utilizadas en el campo de los estudios académicos de escritura creativa. Lo más importante, tal vez, es que la conformación de un espacio colectivo de estudio académico contribuye a superar la soledad de quien escribe: esa soledad que se le atribuye al genio creativo. Sin duda existen personas que poseen el genio creativo y no requieren de talleres ni maestrías para la creación, pero la escritura es una paradoja: por un lado, es un ejercicio de solitarios y, por otro, es un arte cuya práctica implica la existencia de una colectividad creativa. La escritura es una práctica colectiva, no en el sentido de que escribimos una novela o un poema entre varias personas —aunque ya existen experiencias al respecto y en las artes escénicas la creación colectiva tiene un largo historial— sino en el sentido de que escribimos en medio de una comunidad artística: de ahí la necesidad de leer y aprender, y de leer en el marco de una tradición o contra ella.

Un grupo de maestrantes es un colectivo de lectores privilegiados pues tienen a mano a la persona que ha escrito lo que leen, y quien escribe y somete sus textos a la lectura de ese colectivo es oficiante de la escritura en situación especial pues tiene a mano a sus primeros lectores. Esta dinámica de la maestría, heredada de la experiencia de los talleres literarios, nos permite un aprendizaje que resulta indispensable para la persona que escribe literatura: aprender a lidiar con la crítica. En el colectivo encontraremos críticas de todo tipo: desde la más subjetiva hasta la más estructurada; desde la más constructiva hasta la que destroza sin piedad todo ejercicio creativo. Y, además, está el criterio de quienes ejercemos la docencia: créanme, así como el maestro de música puede decir cuando el instrumentista está desafinando, quienes somos docentes de escritura creativa detectamos enseguida si un texto desafina.

Tengamos siempre presente que no todo lo que escribimos resulta bueno, que no todo lo bueno que se escribe merece ser publicado, que no todo lo que se publica genera su público lector... en fin, con las facilidades de edición y autoedición que hoy existen, se publican muchos borradores, incluso muy buenos borradores, y, a veces, la publicidad hace el resto; pero lo que no pueden hacer ni la propaganda ni una buena editorial ni la complicidad de las cofradías de las redes sociales, ni siquiera las ventas, es transformar un texto mediocre en literatura de calidad.

El oficio de escribir nos conduce a los asuntos de la profesión literaria. Hace unas cuantas semanas publiqué un artículo en mi blog en el que abordaba la problemática

de la profesión de leer y escribir.<sup>16</sup> No voy a repetir aquí lo que escribí, pero sintetizaré las ideas que desarrollé entonces. Resulta que, en nuestro país, el trabajo literario no es reconocido como trabajo sino, a lo sumo, como un don especial de las personas, por lo tanto, la gente cree que quien escribe no debería cobrar por las actividades relacionadas con la escritura ya que se trata de una gracia natural o un don otorgado por Dios. A quien le dé por el misticismo, habría que recordarle que, hasta los curas párrocos ungidos en nombre de Dios, cobran por los servicios religiosos.

Por lo mismo, es indispensable insistir: las conferencias, los coloquios, las entrevistas, las presentaciones de libros, las publicaciones, la tarea de corregir textos etc., son servicios profesionales y deben ser remunerados igual que cualquier otro servicio. Y añadido: mientras no exista la conciencia de que estamos ante un trabajo y no ante un don, la precariedad laboral de quienes leemos y escribimos será una constante. Por lo mismo, una universidad de las artes debe ser la primera en reconocer, superando las trabas burocráticas de la administración, el trabajo profesional de las y los artistas. Y no me refiero a quienes ejercemos la docencia, sino a quien son invitados para compartir su experiencia literaria y artística, esa misma de la que habla Le Guin y que resulta tan provechosa para nuestro alumnado.

En síntesis, lo que yo planteaba en dicho artículo es que los ministerios, el de Educación y el de Cultura, deberían dotar de un presupuesto, que sea de ejecución descentralizada, a las instituciones educativas y a las bibliotecas públicas para que financien los cursos de actualización del cuerpo docente de Lengua y Literatura y los encuentros de quienes escriben con su público. De igual manera, es necesario que el Ministerio de Cultura recupere la política de adquisición de libros que tenía el antiguo Sistema Nacional de Bibliotecas, SINAB, cuyo cierre eliminó una política pública de fomento del libro y la industria editorial. Asimismo, decía que las instituciones públicas y privadas, los gobiernos autónomos descentralizados, las universidades, los colegios y las escuelas, las editoriales y las librerías, deben pagar a escritoras y escritores por su trabajo intelectual en todos los actos culturales que organicen.

Es conocida la sentencia de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: «para escribir novelas una mujer debe tener dinero y un cuarto propio»<sup>17</sup>. Sin pretender corregir su aserto, creo que, dadas las condiciones de precarización laboral de la profesión literaria que existe en nuestra sociedad, es posible expandir el concepto en el sentido siguiente: para escribir literatura, toda persona, hombre o mujer, necesita dinero y un cuarto propio. Después de todo, Woolf tuvo dinero y cuarto propio desde que, junto a Leonard, su marido, fundaron la editorial The Hogarth Press; y no obstante

<sup>16</sup> Raúl Vallejo, «La profesión de leer y escribir», en *Acoso textual* (blog), 8 de septiembre de 2020.

<sup>17</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia. Tres guineas* (Barcelona: Debolsillo, 2020), 10.

su reflexión sobre las condiciones materiales al momento de escribir, aunque data de 1929, matizada por las actuales condiciones laborales y económicas de las mujeres, continúa generando ideas para el debate:

La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no solo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía.<sup>18</sup>

Rubén Darío y otros modernistas han escrito sobre la necesidad de una independencia intelectual para la poesía sustentada en una independencia económica. Pero vivimos en una sociedad capitalista para la que el valor de la literatura reside, básicamente, en su condición de mercancía: tantos libros vendes, tanto vales como persona que escribe. Y si no vendes libros como pan caliente debes, al igual que el poeta de «El rey burgués», olvidarte del ideal de la poesía y seguir dándole manivela a la caja de música, en el jardín del palacio, junto a los cisnes, para que suenen valsos, cuadrillas y galopas cuando pase el rey: «Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales».

Son conocidas las vicisitudes económicas que padecieron Gabriel García Márquez y su familia mientras él escribía *Cien años de soledad*; se sabe, incluso, que cuando llegó el momento de enviar la novela a la editorial el dinero solo le alcanzó para pagar el envío por correo de la mitad del manuscrito. Al momento de escribir la novela central de la literatura latinoamericana del siglo veinte, García Márquez no tenía ni habitación propia ni dinero:

Sin Mercedes no habría llegado a escribir el libro. Ella se hizo cargo de la situación. Yo había comprado meses atrás un automóvil. Lo empeñé y le di a ella la plata calculando que nos alcanzaría para vivir unos seis meses. Pero yo duré año y medio escribiendo el libro. Cuando el dinero se acabó ella no dijo nada. Logró, no sé cómo, que el carnicero le fiara la carne, el panadero el pan y que el dueño del apartamento nos esperara nueve meses para pagarle el alquiler.<sup>19</sup>

Mario Vargas Llosa, en una entrevista que la hace Elena Poniatowska hacia finales de los 70, cuenta que, cuando vivía en Perú llegó a tener hasta siete puestos al mismo tiempo: en una radio, en una biblioteca de un club privado, como secretario de un historiador, como articulista de revistas y de periódicos, como auxiliar de una cátedra universitaria, y «un trabajo siniestro que consistía en fichar a los muertos de unos cuarteles en el Cementerio General de Lima [...] así es de que yo tenía queirme

<sup>18</sup> Woolf, *Una habitación propia...*, 139.

<sup>19</sup> Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982), 77.

allá [...] con un papel y un lápiz a limpiar un poco las estelas, las lápidas y a tomar los nombres de los muertos»<sup>20</sup>.

Por todo lo dicho hasta aquí es que insisto tanto en el reconocimiento del oficio de escribir como una profesión literaria. Además, quiero mencionar de paso que, si se quiere tener dinero y cuarto propio, la docencia es un trabajo digno, que demanda mucha creatividad pedagógica y lleno de silenciosas recompensas espirituales, más allá de que, a quienes escribimos, nos permite un adecuado nivel económico para mantener la independencia intelectual necesaria para la poesía, según lo señalado por Virginia Woolf. Después de todo, no podemos esperar a que aparezca un anónimo coleccionista de relatos eróticos que nos encargue cuentos, narrados con poca poesía y mucho sexo, y nos pague por ellos como les sucediera a Anaïs Nin y Henry Miller en el París de los años 40 del siglo pasado.

Y, más allá de las dificultades propias del oficio de escribir y la lucha por el reconocimiento económico de la profesión literaria en nuestra sociedad, es imprescindible que nos preguntemos para qué y para quién se escribe, pues son preguntas enmarcadas en la deontología que tienen relación con las responsabilidades que acarrea el oficio de escribir, siempre y cuando entendamos que la palabra de la literatura tiene valor y repercute en el espíritu de los seres humanos que la leen. No se trata de plantear la vieja discusión sobre la literatura comprometida o el compromiso de quien escribe; tampoco voy a repetir la tautológica frase de que el primer compromiso de quien escribe es escribir bien, pues eso es como decir que el compromiso de un ingeniero es construir puentes que no se caigan o que el compromiso de un sastre es confeccionar trajes elegantes y a la medida.

La literatura tiene una función social y quien escribe sabe que, al menos entre las personas que la leen, la palabra literaria tiene algo que decir. Jean Paul Sartre abre la presentación de *Los Tiempos Modernos* con una frase provocadora: «Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad»<sup>21</sup>. Esa irresponsabilidad se disfraza, por ejemplo, bajo la máscara del cinismo y la superficialidad escandalosa de los ricos y famosos: Truman Capote lo sabía y quiso castigar ese mundo que lo mimó como a un niño terrible y que, como Mefistófeles, le cobró la fama y la riqueza aniquilando su alma de escritor. Hasta su muerte habló de que estaba escribiendo una novela monumental como Proust, una obra que desnudaría la vanidad de aquel mundo, su propio mundo. No obstante, Capote dejó apenas tres extensos capítulos que fueron publicados, en 1987, en edición póstuma, bajo el título de *Plegarias atendidas*. Su manera de *escandalizar al buen burgués* se basaba en declaraciones como esta: «Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio. Claro que

<sup>20</sup> Mario Vargas Llosa, «Al fin un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros», entrevista de Elea Poniatowska, en *Antología mínima de M. Vargas Llosa* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970), 39.

<sup>21</sup> Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 1950), 2.

podría ser todas esas cosas dudosas y, no obstante, ser un santo. Pero aún no soy un santo; no señor»<sup>22</sup>. Pero aún esa actitud escandalosa lleva implícito un cuestionamiento de la sociedad a la que se dirige: la disección descarnada de esa realidad logra que sus lectores miren críticamente un mundillo que pretende ser admirado por la gente común sin quitarse la máscara ni descolgar las bambalinas.

La literatura nos plantea, en general, preguntas éticas sobre la realidad social, sobre el ser humano y, en particular, sobre los temas que elegimos para nuestra escritura. Las respuestas a estas preguntas yo no las podría dar más que para mí mismo. Cada oficiante de la escritura es quien debe decidir de manera consciente sus propios caminos; cada uno de nosotros habrá de buscar la claridad sobre el sentido ético que tiene aquello que escribimos, sobre lo que queremos decirle a ese prójimo lector para quien escribimos. Henrich Böll, que nos legó una literatura antibélica, profundamente crítica del poder que ejerce el Estado y la Iglesia sobre la libertad de los individuos, dijo en su discurso de aceptación del Premio Nobel:

Los políticos, los ideólogos, los teólogos y los filólogos tratan constantemente de ofrecer soluciones definitivas, problemas rotundamente aclarados. Es su obligación. La nuestra —la de los escritores— consiste en penetrar en los intersticios precisamente porque sabemos que no podemos aclarar nada del todo y sin resistencia [...] La fuerza de la literatura no dividida [en «literatura pura» y «literatura comprometida»] no consiste en la neutralización de las tendencias, sino en la internacionalidad de la resistencia. Y de esa resistencia forman parte la poesía, la encarnación, la sensualidad, la fantasía y la belleza.<sup>23</sup>

El sentido ético de lo que escribimos, vale la pena aclararlo, no tiene que ver únicamente con los temas relacionados a las grandes causas sociales. Las novelas de Henry Miller, por ejemplo, no son precisamente un catálogo de virtudes para colegiales del *Opus Dei*, y, no obstante, cuando le preguntaron al novelista sobre la pornografía y la obscenidad expuso el sentido ético que yacía en su escritura: «Lo obsceno sería lo directo y la pornografía sería lo sinuoso. Creo en decir la verdad, con toda frialdad y, de ser necesario, con intención ofensiva, sin disfrazarla. En otras palabras, la obscenidad es un proceso de saneamiento, mientras que la pornografía solo aumenta la tenebrosidad»<sup>24</sup>.

Dicho de otro modo, la responsabilidad en el uso de la palabra por parte de quien escribe no tiene que ver con la necesidad de elegir un tema u otro de contenido social, sino en escudriñar y desentrañar aquellos intersticios de la condición humana que

<sup>22</sup> Truman Capote, «Vueltas nocturnas o como practican la sexualidad los gemelos siameses», en *Música para camaleones* (Barcelona: Bruquera, 1981), 284.

<sup>23</sup> Henrich Böll, «Ensayo sobre la razón de la poesía. Lección Nobel pronunciada el 2 de mayo de 1973 en Estocolmo», en Varios autores, *Henrich Böll. Con motivo de su muerte* (Bonn: Inter Naciones, 1985), 38 y 45.

<sup>24</sup> Henry Miller, «Henry Miller. Entrevista de George Wickes», en Varios autores, *El oficio de escritor* (México D.F.: Ediciones Era, 1968), 129.

permanecen ocultos en lo cotidiano de la gente: desmitificar los mecanismos de las diversas formas que asume el poder, poner en evidencia los tabúes y cuestionarlos, resignificar desde una perspectiva cotidiana los procesos históricos, lograr que quien lee se interroga a sí mismo sobre su propia vida y sus creencias, y, todo esto, plantearlo en el texto con las leyes intrínsecas del texto y desarrollarlo en la realidad del mundo de la ficción literaria.

Mi maestro y amigo Jorge Aguilar Mora escribió un libro estremecedor que hoy definiríamos de *escritura transgenérica* —en el sentido de que la voz narrativa tiene el registro de la crónica, la novela, la autobiografía y el ensayo— sobre diversos aspectos de la conducta humana durante las guerras de la Revolución Mexicana. La elección estética de su escritura está unida indisolublemente al propósito ético de develar lo que se oculta tras la imaginería de la narrativa oficial de dicho proceso revolucionario:

[...] la literatura en estas historias de vileza y esfuerzo tiene, según yo, una tarea decisiva: convertir los hechos históricos en acontecimientos lingüísticos y en propiedad colectiva y anónima. Esa función cotidiana y luminosa de la literatura permite transfigurar el dolor colectivo en voluntad, y la voluntad en imperativo moral, sobre todo en los momentos en que el tiempo histórico mismo oscurece nuestro futuro más inmediato. A través de los vericuetos de estilo, la literatura puede ofrecernos la perspectiva de la vida intensa, liberada, rebelde a los designios y a los caprichos de los mismos poderosos que describe.<sup>25</sup>

Y quiero insistir en que la problematización del mundo y las personas, esas preguntas de carácter ético que nos planteamos frente a la escritura literaria y la relación que esta construye con sus lectores, son preguntas que nos hacemos independientemente de la elección temática o estilística: la historia de unas mujercitas libidinosas que habitan en los rincones empolvados de una casa es un motivo para develar, desde la escritura de lo fantástico de lo cotidiano, los mecanismos opresores del patriarcado, como sucede en «Pequeñas mujercitas», ese maravilloso cuento de Solange Rodríguez, una de las maestras de este programa; la novela acerca de unos jóvenes que se pierden en los vericuetos virtuales de un videojuego siniestro de la *Deep Web*, imbuidos en el horror, la amoralidad y la poesía, que escriben una novela pornográfica como una forma de liberar el deseo insatisfecho, que desacralizan la infancia y el cuerpo, es una manera de diseccionar la hipocresía de la enseñanza de los adultos frente a una humanidad abyecta y conseguir que quien lee reciba una bofetada en el rostro de sus convicciones burguesas, como plantea *Nefando*, la extraordinaria novela de Mónica Ojeda, otra de las docentes de este programa.

Comencé pidiéndoles que nos veamos como unos caminantes del empedrado de Las Peñas. Ahora que estamos llegando al final, quiero retomar esa imagen: somos

<sup>25</sup> Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana* (México D.F.: Ediciones Era, 1990), 11.



transeúntes de una calle con nombre de poeta y la poesía es una palabra que anda sin el cuerpo del poema todavía, etérea como una imagen sin escritura, por las calles de una ciudad más bien prosaica a la espera de quien la escriba. Nos adentramos en el barrio del arte, dejamos atrás la casa donde dicen que en la noche de las almas se escuchan las notas del piano de Antonio Neumane mientras compone el himno nacional, y caminamos rumbo a la antigua cervecería escuchando el húmedo rumor de la ría. Somos oficiantes de la palabra que transitamos la senda *luminosa, áspera y difícil* de la literatura. Entonces, como una plegaria que únicamente será atendida por el yo que somos, encendemos la sacra luminaria de lo terrenal de Juan Ramón Jiménez: «Dios del venir, te siento entre mis manos [...] Eres la gracia libre, / la gloria del gustar, la eterna simpatía, [...] la transparencia, dios, la transparencia, / el uno, al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado»<sup>26</sup>.

El oficio de escribir nos permite conmover, en sus más íntimos sentimientos y convicciones, a quien ejerce el oficio de la lectura; por lo mismo, la creación de nuestro universo de ficción mediante la palabra de la literatura no nos convierte en pequeños dioses sino en prometeos que, a hurtadillas, ofrecemos a los seres humanos el fuego de la duda y la belleza, que es la génesis de todo nuevo conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

---

<sup>26</sup> Juan Ramón Jiménez, «La transparencia, dios, la transparencia», en *Lírica de un Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999), 265-266.

II  
TABLONES PARA  
UNA MESA REDONDA



## ¿POR QUÉ LEER *LA PESTE*, DE CAMUS, EN ESTA CUARENTENA?



Había una vez, en una ciudad, muy pero muy lejana, un mercado de pescados, pollos, gatos, murciélagos, culebras y otros animales, cuyos habitúes, de pronto, enfermaron de neumonía y comenzaron a morir. Mientras todo esto pasaba en China, nadie, o muy pocos, en el lado occidental del mundo prestaba atención; para la mayoría, aquel extraño brote epidémico tenía su origen en las exóticas costumbres culinarias de los chinos. A fines de diciembre de 2019, en la milenaria ciudad de Wuhan, el gran centro industrial, comercial y financiero de China, fueron diagnosticadas las primeras muertes producidas por la COVID-19. El mercado de Wuhan fue cerrado y un cerco epidemiológico fue declarado por las autoridades chinas. Aquellas primeras muertes tampoco nos conmovieron: ¡es que hay tantos chinos!, dijeron los tuiteros, esos maestros de la ocurrencia, lo impertinente, y el lugar común.<sup>1</sup>

«Los curiosos acontecimientos que constituyen el tema de esta crónica se produjeron en el año 194..., en Orán».<sup>2</sup> Este es el comienzo de la novela *La peste*, de Albert Camus, publicada setenta y tres años atrás, que he releído en estos días. Orán es descrita como una ciudad de gente que sueña con enriquecerse, en donde todos se ocupan de hacer negocios; y, aunque dedican los fines de semana a divertirse, durante el resto de la semana procuran hacer mucho dinero. Más adelante, el narrador de la novela dirá: «La mañana del 16 de abril, el doctor Bernard Rieux, al salir de su habitación, tropezó con una rata muerta en medio del rellano de la escalera»<sup>3</sup>. Rieux le comenta el hallazgo al portero y este le responde que en el edificio no hay ratas, que alguien debió ponerla como una broma. El 25 de abril, la radio de la ciudad anunciaba que 6.231 ratas habían sido recogidas en el transcurso de ese día. Y el 28,

<sup>1</sup> Durante los primeros días de la cuarentena, la lectura de *La peste*, de Albert Camus, me llevó a esta reflexión sobre el sentido de la libertad individual y las exigencias de la sociedad, la enfermedad de cara a la muerte y la soledad de los seres humanos. La publiqué inicialmente en mi blog *Acoso textual*, el 31 de marzo de 2020. Luego, apareció en *La Ventana. Portal informativo de Casa de las Américas*, 9 de abril de 2022, <http://laventana.casa.cult.cu/index.php/2020/04/09/por-que-leer-la-peste-de-camus-en-esta-cuarentena/> y en *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica* (I semestre 2020): 11-19.

<sup>2</sup> Albert Camus, *La peste* [1947], traducción de Rosa Chacel (Buenos Aires: Editorial Sol 90, 2003), 9.

<sup>3</sup> Camus, *La peste...*, 11.

la cifra llegaba a ocho mil. El 30 de abril, el portero del edificio moría con el cuerpo infectado de bubos.

¿Por qué leer *La peste* en esta cuarentena por causa de la COVID-19? En estos días de escasas certezas, no me atrevo a una respuesta única; tan solo concibo realizar la lectura reflexiva de una novela deslumbrante por sus cuestionamientos éticos a la conciencia del ser humano, en medio de las dudas y las preguntas como testimonio de lo mucho que ignoro. Nos encontramos en medio de una pandemia voraz en un mundo globalizado e incansable para hacer dinero como lo es el novelesco puerto de Orán; estamos expuestos a un virus, contra el que los científicos aún no conocen vacuna, que se expande velozmente y sin contención posible, similar a la peste a la que hizo frente el doctor Rieux; estamos padeciendo un aislamiento social, que transformará, o no, las conductas del individualismo, similar a la cuarentena a la que fue sometida la ciudad de Orán.

#### LA FELICIDAD DEL INDIVIDUO ES EL SACRIFICIO DE SÍ MISMO

Al principio, cuando confrontamos un mal, solemos negar su existencia como primera acción defensiva. Cuando intuimos que aquel mal pone no solo en riesgo sino también en cuestión los privilegios que tenemos, en un primer momento, nos invade el desconcierto y la desazón. Es cuando nuestra individualidad se quiebra como vidrio de mala calidad y, al igual que sucede en *La peste*, debemos aceptar que la libertad y la felicidad del individuo son anuladas por la necesidad colectiva del aislamiento social. En su lúcido ensayo *Humanismo de Albert Camus* (1973), Juan Valdano ha señalado que en *La peste* «el esfuerzo por la felicidad no se realizará tampoco en el egoísmo, sino en la entrega de sí mismo hacia los demás»<sup>4</sup>. Y esa entrega está representada por Bernard Rieux, el médico que, a pesar de estar separado de su esposa que convalece en otra ciudad, se dedica a trabajar, con honestidad y sin aspavientos de heroísmo, por los contaminados por la bubónica.

En la novela, Orán queda aislada del mundo y aquello causa más de una contrariedad a sus habitantes. Hoy, en el tiempo de la COVID-19, el mundo es un aislamiento en sí mismo; hemos quedado reducidos a ser las islas que somos los individuos sin más contacto físico con los demás que el estrictamente necesario y el simulacro de relación social que nos da la virtualidad. La novela está protagonizada únicamente por hombres; en ella, las mujeres son una referencia al amor roto de estos protagonistas: la esposa de Rieux, la mujer de la que Grand está separado, la mujer por la que Rambert, el periodista, pretende quebrantar la ley y escapar al confinamiento para unirse a ella.

<sup>4</sup> Juan Valdano, *Humanismo de Albert Camus* (Cuenca: Universidad Católica de Cuenca, 1973), 79.

La diferencia con la novela es que, en estos días, mujeres y hombres somos los protagonistas de la vida y la muerte, y de la lucha por la permanencia de lo mejor del ser humano en constante confrontación con lo peor de nosotros mismos. Y el amor roto radica en la separación intempestiva de todos los que se aman, en la recesión de la ternura, en el sufrimiento de la enfermedad, en la imposibilidad de las honras fúnebres a nuestros seres queridos. Comprenderlo mediante la lectura de la novela nos ayuda a vivirlo en la plenitud del dolor y de la esperanza.

### LA FRAGILIDAD HUMANA

Al comienzo, en Orán, se cree que la peste es un asunto de la pobreza que no tocará a los ricos; como cuando creíamos que la COVID-19 era una “enfermedad de los chinos” y que eso nunca nos iba a suceder a nosotros que no comemos murciélagos, aunque sí despedacemos cangrejos, con herramientas *ad-hoc*. De pronto, el director de un hotel elegante y exclusivo descubre ratas muertas en el ascensor de su edificio. Tarrou lo consuela diciéndole que todo el mundo está en lo mismo, a lo que el administrador responde: «Eso es, ahora estamos también nosotros como todo el mundo». La enfermedad y su peligro de muerte nos convierte en estadística, y nos iguala a todos respecto de la fragilidad del ser humano ante el virus, es decir, en relación con la fragilidad de la vida humana.

En *La peste*, cuando la multiplicación de las muertes comienza a desbordarse y ya no hay tiempo para las ceremonias fúnebres, las fosas comunes todavía guardan un último recato *pos mortem* y hay unas para hombres y otras para mujeres. «Los enfermos morían separados de sus familias y estaban prohibidos los rituales velatorios; los que morían por la tarde pasaban la noche solos y los que morían por la mañana eran enterrados sin pérdida de momentos. Se avisaba a la familia, por supuesto, pero, en la mayoría de los casos, esta no podía desplazarse porque estaba en cuarentena si habían tenido con ella al enfermo»<sup>5</sup>. Mas llega un momento en el que los cadáveres se mezclan y el ritual se reduce a unas paladas de cal para cubrirlos. ¿Habremos llegado ya a ese instante cruel? Ni siquiera podemos, como Antígona, rebelarnos y rescatar los cadáveres de quienes fueron nuestros amados para el ceremonial del rito fúnebre. El desbordamiento de la muerte nos obliga a llevar el duelo únicamente con la memoria de quien fuera un ser humano y ahora es un cuerpo sin vida. Tal vez tenemos la oportunidad para que el culto a los muertos retome su origen: lo que honramos es la memoria de la vida del ser amado y la transformación de la materia humana en espíritu, o en nada, según sea nuestra particular creencia.

---

<sup>5</sup> Camus, *La peste...*, 110.

## LOS QUE LUCRAN CON LA PESTE Y LA HONESTIDAD

También están los que, como Cottard, piensan únicamente en la manera de lucrar con la peste. Este personaje es el símbolo de aquellos que, en toda crisis, se enriquecen con la especulación. Los que hacen del contrabando su negocio, lo que provocan escasez, los que suben los precios. Para Cottard, la peste es un buen negocio. En términos contemporáneos, están los que cuidan el crecimiento del capital en todo momento antes que la vida del ser humano. En Orán no había seres más abyectos, en términos morales, que los especuladores; en el mundo de hoy, esos especuladores son los tenedores de los papeles de la deuda de los países que exigen a sus gobiernos el pago puntual de las acreencias en Wall Street, porque también, en medio de las sonrisas y fotos de las páginas sociales de diarios y revistas, son verdugos de sus conciudadanos. Cuando estemos todos muertos, los papeles de la deuda, que tanto atesoran los banqueros, no servirán ni para pincharlos como tarjeta de presentación a las coronas de flores de la humanidad.

Frente a los inmorales, están aquellos que, en tiempos de crisis, sacan a relucir el sentido del bien y sacrifican su propia felicidad en función del prójimo. El cuerpo médico y el personal administrativos de los hospitales, los trabajadores de los servicios básicos, quienes expenden víveres, los recogedores de basura, aquellos que reparten el gas a domicilio, los repartidores de compras en línea, el voluntariado diverso. Es decir, todas las personas que están trabajando para que la ciudad no se paralice del todo y el resto de nosotros pueda guardar la cuarentena; esas personas que ponen en riesgo su propia vida en cada labor que llevan a cabo, para que nosotros podamos leer una novela y escribir sobre la misma. El doctor Rieux reflexiona al respecto: «Sin embargo, es preciso que le haga comprender que aquí no se trata de heroísmo. Se trata solamente de honestidad. Es una idea que puede que le haga reír, pero el único medio de luchar contra la peste es la honestidad. [...] en mi caso, sé que no es más que hacer mi oficio»<sup>6</sup>.

La caridad, que es la forma más elemental de la solidaridad, es una buena acción en cualquier tiempo, más aún en tiempo de crisis. Todo lo que hagan las personas y las instituciones para donar algo en beneficio y en función de alguien es loable; pero la caridad no reemplaza nunca, en ningún momento, a las políticas públicas. Es bueno que una empresa o una celebridad donen un lote de sus productos alimenticios o dinero para un hospital, que algún empresario compre y regale insumos médicos, que alguna fundación o institución financiera organicen una colecta pública, pero es mejor que las empresas y la ciudadanía paguemos impuestos para fortalecer el acceso a la salud pública de calidad. Lo paradójico es que algunos de los donantes y sus corifeos son los mismos que se han opuesto al fortalecimiento del sistema de salud pública y la suya, por tanto, resulta una caridad para la promoción de sí mismos. Y, por supuesto, lo óptimo sería que el Estado, a través de la ejecución de las políticas públicas, fuese

<sup>6</sup> Camus, *La peste...*, 106.

el que lleve adelante la atención a la población y que las acciones caritativas sean tan solo un aditamento anecdótico a la acción principal.

#### EL ESCÁNDALO DE LA MUERTE Y LOS CREYENTES

En Orán, hay quienes invocan a San Roque, el santo que protege de la peste. La oración es otra manera de encontrar sosiego en tiempos difíciles. Al comienzo de la cuarentena, el jesuita Paneloux considera que hay una relación entre el pecado de la humanidad y la peste: no se trata del pecado individual sino del pecado de un mundo que perdió el rumbo de su alma y se olvidó de Dios; al mismo tiempo, en el sermón que ofrece a sus feligreses, Paneloux plantea que la peste es también una oportunidad para redimirse: «... extendéis ahora una mirada nueva sobre los seres y las cosas desde el día en esta ciudad ha cerrado sus murallas en torno a vosotros y a la plaga. En fin, ahora, sabéis que hay que llegar a los esencial»<sup>7</sup>.

En la novela, Paneloux, Tarrou y Rieux, con sus diferencias ideológicas a cuestas y con sus propias motivaciones vivenciales, comienzan a trabajar juntos. Combaten la peste, se entregan al prójimo en este combate, mas hay una escena dramática en la que son derrotados sin consuelo por aquella. A los tres les toca contemplar, minuto a minuto, cómo agoniza el hijo del juez Othón. La agonía dolorosa de todo ser humano, en especial de un niño, resulta un escándalo. «Pero hasta entonces se habían escandalizado, en cierto modo, en abstracto, porque no habían mirado nunca cara a cara, durante tanto tiempo, la agonía de un inocente»<sup>8</sup>.

Luego de la muerte del niño, el sacerdote Paneloux y el médico Rieux intercambiarán dos conceptos distintos del mundo y del ser humano y de lo que significa la aceptación de la muerte. Rieux le ha hablado con cólera a Paneloux y este le reclama con suavidad dicha actitud, señalando que para él también es insoportable lo que ha sucedido; Rieux le pide que lo perdone y explica su actitud señalando que el cansancio es una especie de locura. «Lo comprendo —murmuró Paneloux—, esto subleva porque sobrepasa nuestra medida. Pero es posible que debamos amar lo que no podemos comprender». Rieux le responde: «No padre. Yo tengo otra idea del amor y estoy dispuesto a negarme hasta la muerte a amar esta creación donde los niños son torturados»<sup>9</sup>.

El siguiente sermón que ofrece Paneloux a su feligresía, luego de esta conmovedora experiencia, bordeará la herejía, según Rieux. Para los creyentes estos momentos ponen a prueba su fe de manera definitiva. No se trata de rechazar las precauciones recomendadas por la ciencia médica. «No había que escuchar a esos moralistas que decían que había que ponerse de rodillas y abandonarlo todo. Había únicamente

<sup>7</sup> Camus, *La peste...*, 65.

<sup>8</sup> Camus, *La peste...*, 134.

<sup>9</sup> Camus, *La peste...*, 137.

que empezar a avanzar en las tinieblas, un poco a ciegas, y procurar hacer el bien»<sup>10</sup>. Más tarde, Tarrou le comentará al doctor Rieux: «Paneloux tiene razón. Cuando la inocencia puede tener los ojos saltados, un cristiano tiene que perder la fe o aceptar tener los ojos saltados. Paneloux no quiere perder la fe: irá hasta el final»<sup>11</sup>. El pasado domingo, 29 de marzo, el Papa Francisco escribió el siguiente tuit: «En el Evangelio de hoy (Jn 11, 1-45) Jesús nos dice: “Yo soy la Resurrección y la Vida... ¡Tened fe!” En medio del llanto, seguid teniendo fe, incluso cuando parece que la muerte ha vencido. Dejad que la Palabra de Dios traiga de nuevo la vida donde hay muerte». Parafraseando a Tarrou, cuando la doliente agonía se pasea sobre el balde de una camioneta reclamando atención médica, un cristiano tiene que perder la fe o aceptar el agónico dolor ambulante.

### LA COVID-19 DESNUDA LA INEQUIDAD

Pronto llegan en Orán las detenciones para quienes desacatan las normas de convivencia, la desconfianza entre las personas, la desconfianza en las cifras de las autoridades, la desesperanza, los fusilamientos para aquellos que intentan saquear o saltar el cerco del aislamiento. No obstante, en esta novela no hay escenas de represión selectiva ni clasista: no existe el palo y el insulto para los pobres y las consideraciones de la palabra para los ricos. Y, aunque los ricos siempre se dan mañas para que la peste no altere sus privilegios, la peste los alcanza también.

La COVID-19, en general, no ha distinguido ni clases ni razas, pero sí ha puesto en evidencia la inequidad social del mundo, como sucede durante las pestes. La ausencia de liderazgo mundial frente a esta pandemia se nota en que hasta ahora no ha habido, por ejemplo, una reunión general urgente ni de la ONU, ni de los organismos regionales, que adopte medidas económicas, sociales y, sobre todo, de salud pública mundial para contener la expansión de la pandemia. Es como si lo principal fuese preservar el mundo del capital y sacrificar al ser humano: las muertes, aunque no se lo diga por pudor, entran en el cálculo de los daños colaterales.

Lo que no aparece en la novela tiene que ver con la contemporaneidad virtual. El exilio que implica toda cuarentena parecería roto por la ilusión de cercanía que nos dibuja las redes sociales. La gente que puede y está conectada a Internet se comunica, logra verse, utiliza la tecnología de la virtualidad para el trabajo y las relaciones personales. Pero de esa ilusión de cercanía que provocan las redes sociales de la virtualidad ya se ha hablado antes de la pandemia. Los abrazos y los besos continúan haciendo falta y sobran las disputas políticas en ese campo minado que son las redes, un escenario plagado de noticias falsas, interpretaciones antojadizas de las estadísticas, violencia verbal de todo tipo que reproducen arquetipos machistas y, cómo no,

<sup>10</sup> Camus, *La peste...*, 142.

<sup>11</sup> Camus, *La peste...*, 143.



consejos extravagantes reñidos con la ciencia de quienes se sienten *influencers*. Como señaló Juan Valdano en su libro sobre Camus:

Todas las encarnaciones del mal guardan el mito de la peste: tras su máscara fatídica están ocultos los más diversos flagelos: físicos, morales, sociales, metafísicos. Pero la peste es también la vida, la vida en su degradación, la vida como fuerza del mal, la vida como principio de destrucción, de corrupción, de corrosión. La peste es la vida y la muerte en su eterno retorno.<sup>12</sup>

#### CUESTIONARNOS A NOSOTROS MISMOS

El doctor Rieux concluye que «todo lo que el hombre puede ganar al juego de la peste y de la vida es el conocimiento y el recuerdo»<sup>13</sup>. Jean Tarrou, que es un cronista de la peste de cuyo testimonio se vale Rieux para armar la narración:

[...] creía que la peste cambiaría y no cambiaría la ciudad, que, sin duda, el más firme deseo de nuestros ciudadanos era y sería siempre el de hacer como si no hubiera cambiado nada, y que, por lo tanto, nada cambiaría en un sentido, pero, en otro, no todo se puede olvidar, ni aun teniendo la voluntad necesaria y la peste dejaría huellas, por lo menos en los corazones.<sup>14</sup>

Este reconocimiento de nosotros mismos implica un cuestionamiento ético al mundo en el que vivimos, sumergidos en la felicidad que genera la sociedad de consumo y la creencia ideológica de que vivimos en el fin de la historia y, por tanto, en una sociedad que no admite cambios. El enfrentamiento de EE. UU. y China, que viene de antes de la pandemia, ya ha comenzado a diseminar en los espíritus colonizados de Occidente el virus de la *sinofobia* y los agentes de ese neocolonialismo, impregnados de las teorías de la conspiración, ya hablan de “pasarle la factura” de la pandemia a China cuando esta pesadilla termine. Las culpas, para alivio de las buenas conciencias, siempre recaen sobre ese Otro exótico, lejano, ese bárbaro al que construimos como el enemigo de nuestra propia ignominia, esa inequidad escandalosa de la que no nos atrevemos a hablar porque significaría la interpelación al sistema de vida sobre el que se levanta la sociedad Occidental del poscapitalismo.

Al parecer, no estamos aprendiendo lo mucho que nos está enseñando la pandemia, y parecería que terminaremos aceptando, como sentencia el narrador de la novela, que «... el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás [...] y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa»<sup>15</sup>. Y no obstante, el mismo doctor Rieux, con moderado optimismo sobre la conducta del ser humano, nos dice el porqué

<sup>12</sup> Juan Valdano, *Humanismo...*, 128.

<sup>13</sup> Camus, *La peste...*, 181.

<sup>14</sup> Camus, *La peste...*, 173-174.

<sup>15</sup> Camus, *La peste...*, 192.

decidió narrar los hechos que se cuentan en *La peste*: «para testimoniar en favor de los apestados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres cosas más dignas de admiración que de desprecio»<sup>16</sup>.

¿Saldremos purificados del encierro al que nos confinó el coronavirus o volveremos a la misma soberbia del ser humano que cree que todo lo domina y todo lo puede? ¿Continuará la avaricia del capital como si la soberbia fuese la que hubiera derrotado al virus que corroe el alma del ser humano? ¿Sobre quiénes recaerá el peso de la reconstrucción de la economía, a quiénes les pedirán los mayores sacrificios, sobre qué vidas se cebará la recesión? ¿Seguiremos aceptando que la salud sea un negocio privado o invertiremos en un sistema público de salud, de acceso universal y de calidad y calidez? ¿Tenderá la vida cotidiana a la sencillez y al respeto a la Naturaleza o retomará su carrera de acumulación y consumismo desenfrenados? ¿Aprenderemos al final de la COVID-19, como aprendieron algunos habitantes de Orán al final de la peste, «que hay una cosa que se desea siempre y se obtiene a veces: la ternura humana»<sup>17</sup>?

*La peste*, de Albert Camus, disecciona los elementos sociales de una epidemia de bubónica localizada en el puerto de Orán, a finales de los años cuarenta del siglo veinte; su lectura contribuye a reconocernos, en medio de una pandemia que sucede en el siglo veintiuno, como los seres humanos que vemos confrontada nuestra felicidad individual a las necesidades colectivas de una sociedad que lucha para sobrevivir como tal. También nos ayuda a entender el amasijo de reacciones, opiniones, las conductas honestas y las oportunistas de los diversos actores sociales. Y, para claridad de nuestro espíritu, la lectura de novela *La peste*, nos ilumina para entender la condición humana y sobrellevar a nuestro prójimo próximo y a nosotros mismos.

<sup>16</sup> Camus, *La peste...*, 192.

<sup>17</sup> Camus, *La peste...*, 187.

## GOZO Y OBLIGACIÓN DE LA PALABRA LITERARIA

### 1

Para hablar del gozo de la palabra literaria en la cultura de masas de hoy<sup>1</sup>, dominada por el *homo videns*, regresaré a comienzos del siglo XVII, cuando Miguel de Cervantes en su «Prólogo al lector» de *La gitanilla* dice acerca de sus *Novelas ejemplares*: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo [...]» y señala sobre su oficio: «[...] y es así que soy el primero que he novelado en lengua castellana [...]»<sup>2</sup>. Así, Cervantes aboga por el goce de la palabra literaria y es consciente de que está creando una forma nueva para dicha palabra.

Este goce, en muchos casos, tiene que ver con la *dificultad del texto*. *Rayuela*, de Julio Cortázar, por ejemplo, es una novela básicamente lúdica pero no exclusivamente lúdica; tras el juego de las posibles lecturas y la tabla-guía para lectores desprevenidos no se encuentra solo la peripecia formal sino, sobre todo, una reflexión teórica sobre el texto novelístico y una honda meditación acerca del desarraigo del ser humano, la palabra que incide en la vida de todos los días, y el amor y la nostalgia como desgarramientos. En el desafío lúdico que implica la novela *Rayuela* reside su *dificultad* y en esa *dificultad* las múltiples posibilidades del gozo de su lectura.

En otros casos, el goce intelectual se refiere a esa experiencia estética del ser humano que no puede ser definida con la superficial alegría sino con la ambigua vocación de placer en la que se conjugan vida y muerte en tanto elementos indispensables del rito purificador que es la lectura. Así sucede en *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade, *Sollozo por Pedro Jara*, de Efraín Jara Idrovo, o *Los amantes de Sumpa*, de Iván Carvajal, tres textos de largo aliento, fundamentales en nuestra poesía del siglo

<sup>1</sup> Este texto combina las ideas principales de tres ensayos leídos en diferentes circunstancias. Dos, expuestos durante el VII Encuentro de Literatura “Alfonso Carrasco Vintimilla”, en Cuenca, en abril de 2000; y el otro durante la recepción del Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, en noviembre de 1999. Al comprobar la complementariedad de ideas que se comunicaban entre sí en esos días, los he mezclado dándoles la coherencia de un solo texto.

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Obra completa*, 6. *La gitanilla. El amante liberal* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 21-22.

XX. Pero, en todos los casos, el goce de la palabra literaria jamás se presenta como un elemento aislado sino como sustancia imprescindible de un todo poético que reside «en lo *inefable* que lo envuelve todo, que flota sobre todo, que lo vivifica y transfigura todo»<sup>3</sup>, según las enseñanzas de Aurelio Espinosa Pólit, S. I.

«Tener un destino entraña el tener un origen», escribió Iván Carvajal en su trabajo «Acerca del destino de la poesía», para enfatizar el sentido de lo poético que va más allá de ciertas servidumbres históricas exigidas en demasía al texto literario. «El origen, en sentido poético, nos coloca en la Tierra, en el Cosmos, con nuestra finitud, nuestro dolor, nuestra fuerza, nuestra libertad, en la apertura de mundo que el ser realiza a través del lenguaje»<sup>4</sup>. Por eso, la palabra poética siempre tendrá dificultades para encajar en la sociedad del *homo videns*, pues el recogimiento, la concentración y la soledad que requiere la lectura son incompatibles con la banalidad espectacular, dispersa y estridente del mundo de los *tele-vededores*, según la tesis que desarrolla Giovanni Sartori en su *Homo videns*.<sup>5</sup>

Yo no me hago demasiadas ilusiones: en una sociedad que no lee por deformación ideológica y vocación hedonista, educada exclusivamente para ver el recorte de la realidad presentada como si fuera la realidad total por la televisión y, por tanto, con un pobre desarrollo de la abstracción y el pensamiento crítico que exige el lenguaje escrito y, más aún, el lenguaje simbólico de la poesía, el texto literario siempre tendrá una relación clandestina con los lectores de literatura, esa *inmensa minoría*, de la que hablaba Juan Ramón Jiménez. La relación del texto y sus lectores está destinada a suplantar la euforia de la banalidad por la angustia de la existencia en las que nos sumerge la palabra literaria, ya que, como sostiene Harold Bloom en *The Western Canon*: «All that the Western Canon can bring one is the proper use of one's own solitude, that solitude whose final form is one's confrontation with one's own mortality»<sup>6</sup>.

Más allá de las tendencias estéticas construidas desde el proyecto y el gusto personales, de los demonios interiores de cada cual, exorcizados o no en el texto literario, y las quisquillosidades y veleidades con las que, sobre todo los escritores, podemos amargar y amargarnos la vida, continúo escribiendo literatura porque todavía creo que el goce que entrega la palabra poética se inserta en el espíritu de las personas y las conmueve desde el vértigo que nace en las tripas hasta la monstruosa racionalidad instalada en el hipotálamo; porque creo que esa palabra las confronta con su rostro desnudo, desmaquillado y fresco; porque les hace contemplar su propia experiencia

<sup>3</sup> Aurelio Espinosa Pólit, *Dieciocho clases de literatura*. (Quito: editorial Fray Jodoco Rike, 1947), 67.

<sup>4</sup> Iván Carvajal, «Acerca del destino de la poesía», en *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla* (Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 1997), 23.

<sup>5</sup> Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (Madrid: Taurus, 1998).

<sup>6</sup> Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (New York: Riverhead Books, 1995), 28. «Todo lo que el canon occidental le entrega a uno es el uso correcto de la propia soledad, aquella soledad cuya forma final es la confrontación de la persona con su propia mortalidad». (Traducción mía).

de soledad, exaltada y doliente, sus secretos abisales, instalados con la fuerza de la intensidad de la vida. El estremecido goce del lenguaje —que desde Rimbaud nos permite colorear a nuestro antojo las vocales— indaga en la compleja condición del ser humano y se vuelve fiesta, no en el sentido espectacular de la fácil felicidad y su sonrisa bobalicona, sino en el sentido profundo del éxtasis lúdico y su desbordamiento vital.

Escritores y lectores somos parte de *la comunidad poética* porque todavía creemos en el sentido irreverente de la palabra de la poesía, en su vocación por la sospecha y la tolerancia y en su enfrentamiento perenne contra todo tipo de autoritarismo, sea el político que el Estado y sus instituciones ideológicas ejercen, sea el de los poderes fácticos del capital financiero o el de los empresarios de la comunicación que gobiernan la sociedad desde el usufructo de las libertades sociales; o sea el poder académico en cuyo metalenguaje nos puede hundir nuestra propia autosuficiencia y vanidad, o ese micropoder cotidiano del que no podemos zafarnos sin dificultad en nuestra relación con el Otro.

## 2

Durante el tránsito del siglo XVI al XVII, el cronista Guaman Poma de Ayala estuvo empeñado en una tarea monumental que, en medio de su malhumor y angustia por las miserias que estaban viviendo él y toda la antigua nobleza yarovilca, habría de tomarle la vida entera. Desde la palabra, hizo una invención de sí mismo; se concibió como Autor y Príncipe para dirigirse al Rey y denunció ante Su Majestad las iniquidades del régimen colonial caracterizadas en el abuso de frailes y encomendados, describió el pensamiento y el sentido de la cultura indígena cuya muestra paradigmática es la antología de poesía quechua que presenta en la crónica, y propuso las formas que debía adoptar el buen gobierno cuya filosofía residía en el nombramiento de los despojados nobles indígena como gobernadores en nombre del Rey; se construyó una identidad paradójica que lo mismo lo identificaba con los pobres de Jesucristo así como con la nobleza indígena —ambos, sin embargo, desplazados hacia el margen y despojados de una voz propia con presencia significativa en la sociedad colonial—; peregrinó llevando en su alforja el imaginario de dos culturas, y en ese peregrinar fue construyendo su palabra en una lengua que no era la suya pero de la que se apropió y a la que incorporó el decir de las lenguas vernáculas desde una nueva voz que dotó de la memoria de la palabra escrita a los saberes antiguos.

La crónica de Guaman Poma fracasó en el cometido que su autor perseguía; larga carta dirigida al Rey que no pudo llegar a su destinatario, naufragó durante cuatrocientos años hasta atracar —sin que aún se conozca por causa de qué intrigas de palacio, de qué enmarañamientos burocráticos, de qué novelesca travesía— en la biblioteca Real de Dinamarca, desde donde fue dada a conocer al mundo por el

empeño de los académicos ansiosos de incorporar la voz perdida de Guaman Poma al concierto de voces de la colonia temprana y construir una polifonía renovada de lo fue el discurso colonial.

El fracaso de la empresa de Guaman Poma en el siglo XVII, sin embargo, se ha convertido, cuatrocientos años después, en la representación metafórica de un triunfo de la palabra escrita que perpetúa en la memoria de los pueblos las voces que contribuyen a la construcción de una identidad propia que, en estos tiempos, deberá acudir al mercado global lo más fortalecida posible para evitar ser arrasada por el poder de las corporaciones transnacionales que anhelan convertir al mundo en una aldea plagada de locales de Blockbuster y Pizza Hut, y en donde el payaso Ronald McDonald es el icono sonriente del hartazgo prometido de la posmodernidad: consumo de fetiches —llámese conceptos como globalización, instituciones de burócratas dorados como el FMI, monedas como el dólar, o la sonrisa coqueta de Brad Pitt—; industria del entretenimiento destinada a banalizar el sentido de la vida; comida chatarra encargada de atrofiar el gusto y el estómago; y los concursos de la caja idiota tipo *el que piensa... ¡pierde!*

Testigos del fin de una utopía que fuera destruida simbólicamente por quienes derrumbaron el Muro de Berlín —esas personas que tiempo después se congregaron para cantar el anhelo de romper los muros de la represión individual junto a Pink Floyd en el concierto de *The Wall*— y que fuera aniquilada como proyecto histórico por quienes instituyeron el autoritarismo burocrático en nombre del pueblo y la fe estalinista; testigos, al mismo tiempo, de la instauración de un único poder planetario llamado corporaciones transnacionales cuyo proyecto de dominación pretende reducir el arcoiris de lo diverso a la lúgubre uniformidad del espectáculo de neón, es decir, convertir al mundo en la tierra de Disney y pintar la tierra con los colores de Benetton. Testigos también de la rebeldía anoréxica de las modelos de Calvin Klein, de las humoradas de los *hackers*, esos terroristas juveniles del ciberespacio que marcan la Internet como el territorio propicio para la dulce anarquía contra el mundo del negocio electrónico, de la irreverencia política de los indios de Chiapas que arruinaron la fiesta de presentación de la quinceañera economía mexicana el 1 de enero de 1994 aupados por el pensamiento de sus voces ancestrales, el desenfado del rock y la poesía de la nueva trova, Snoopy y la filósofa argentina Mafalda; nosotros, escritoras y escritores del tránsito del siglo XX al XXI, sabemos que la palabra obliga aún más en el reino de la sociedad de *tele-veedores*, que el uso de la palabra compromete más todavía en el paraíso de plástico que pretende convertir a ciudadanas y ciudadanos en *tarjetahabientes*, que la toma de la palabra pública es una obligación ética para quienes somos artesanos solitarios de la palabra creativa y creadora.

Ya no existen largas cartas al rey como el fracasado proyecto de Guaman Poma de Ayala en el siglo XVII; existen ahora las infinitas posibilidades de comunicación del mundo virtual, están las potencialidades lúdicas de los *multimedia*, o la redefinición

de las categorías de tiempo y espacio que configuran una humanidad que fluye entre simulacros virtuales y espíritus ancestrales que la acercan a la tierra.

## 3

A mediados del siglo XV, entre 1452 y 1455, Gutenberg estuvo dedicado a una tarea que habría de modificar sustancialmente el sentido social de la escritura y la lectura basado en una novedosa manera de asumir la multiplicación del saber letrado. A finales del siglo XX, en el año 2000, Stephen King puso a circular *Riding Bullet*, su novela más reciente, en el espacio cibernético a través de Internet: los cibernautas que llegaron a la página electrónica del señor King el primer día disfrutaron de algunos capítulos gratis; al día siguiente con un par de dólares adquirirían el derecho de bajar la información para almacenarla en los ordenadores personales.

Los 200 ejemplares de la Biblia que imprimiera Gutenberg distan mucho no solo de los millones de ejemplares que las editoriales imprimen de las novelas de Stephen King sino también de los cientos de miles de usuarios de Internet que en una semana ya tenían almacenada la novela en los discos duros de sus ordenadores personales, pero ambos hechos constituyen gigantescos saltos tecnológicos que amplían en su momento el acceso a la cultura escrita. La imprenta de Gutenberg hizo de la lectura una práctica potencialmente accesible a la humanidad. La novela de King, presentada en Internet, ha modificado tecnológicamente la relación del público lector con el texto literario. Ambas representan el esfuerzo humano por reproducir la escritura, esa esfera de abstracciones destinada a posibilitarnos un entendimiento complejo del mundo.

Además de los adelantos tecnológicos en la industria gráfica y el significado de la Internet, en esta época las potencialidades de los *multimedia* son impredecibles para el desarrollo de la cultura escrita, siempre y cuando no se entienda la relación como una competencia excluyente en la que tenemos que optar por uno u otro medio. La novela didáctica acerca de la historia de la filosofía, *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder, por ejemplo, también tiene su versión en CD-ROM. Se trata, entonces, de otro instrumento novedoso que modifica sensiblemente el papel del lector porque potencia la función lúdica de la literatura y hace del texto ya no solo un juego literario manejado desde la esfera de la recreación lectora, sino un juego en sí mismo que permite la interacción y la creatividad del lector frente a la autoridad de la palabra escrita. El CD-ROM tiene algunas ventajas sobre el libro: en primer lugar, ocupa un espacio insignificante y almacena, de lejos, más información, a tal punto que una enciclopedia de algunos volúmenes cabe en un disco compacto; en segundo lugar, abre las posibilidades didácticas y críticas de y acerca de cualquier texto; en tercer lugar, desarrolla nuevas formas de intensidad lúdica desde el texto literario convirtiendo al lector en una inteligencia que interactúa de manera permanente. Su desventaja básica tiene que ver con su naturaleza pues requiere de mayor tecnología para ser operado; así,

mientras el libro se necesita solamente a él mismo, el CD-ROM necesita, de entrada, un ordenador personal.

Asimismo, Alianza Editorial, con la edición de las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, preparada en 1996 por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, incluyó varios disquetes (3,5; HD) con los textos de las obras tal y como estaban fijados en la edición impresa, archivado en formato MS-DOS (ASCII). La copia en disquete obviamente no pretendía sustituir al libro como tal sino constituirse en una herramienta a ser utilizada por los académicos.<sup>7</sup> Lo interesante de la experiencia es la combinación complementaria de dos instrumentos aparentemente disímiles en el que el objeto libro cumple con las funciones tradicionalmente a él asignadas y los disquetes, instalados en los ordenadores personales, ponen los textos de Cervantes a disposición del que así lo desee, ya sea para copiar una cita textual, ya sea para enviar un capítulo o una parte de él a través del correo electrónico como un documento adjunto y ser parte de ese diálogo continuo que es la cultura de los libros.

En cualquier caso, ya sea que continúe en la forma tradicionalmente conocida de libro, ya sea que adopte la forma de un texto de la red, ya que se encuentre comprimido en un disquete o potencializado en un CD-ROM, la relación del texto literario con sus lectores todavía depende de algunas definiciones primigenias que incluyen una conceptualización de lo que es el gozo de la palabra literaria, del sentido ético que ésta tiene en el mundo de hoy, y de los procesos sociales y educativos destinados a expandir el acceso a la lectura y al libro.

En «La muralla y los libros», Jorge Luis Borges medita sobre Shih Huang Ti, el emperador que ordenó la edificación de la gran muralla china y, así mismo, dispuso que todos los libros anteriores a él fuesen quemados, es decir, que fuesen borrados de la faz de su mundo tres mil años de memoria. Borges ensaya una interpretación: cree que Shih Huang Ti amuralló el imperio, porque conocía su debilidad, y destruyó los libros por entender que cada libro enseña lo inconmensurable del universo o el sentido profundo que cada ser humano.<sup>8</sup> Nosotros, que no tenemos la fuerza ni los medios para construir siquiera la muralla que preservará del espanto del vecindario urbano nuestra propia morada, menos nos atreveríamos a destruir la memoria de aquello que nos antecedió.

Si la eternidad para Shih Huang Ti radicó en la perpetuación de un gesto, para nosotros no existe eternidad personal más que por la posibilidad de disolvernó en el torrente imperecedero de la memoria y esa memoria pervive porque yace escrita en los libros, sea que se encuentren en los estantes laberínticos y asépticos de *The Library of Congress*, en Washington D.C., o en los *hypertexts in progress* de la Biblioteca Virtual

<sup>7</sup> La experiencia, obviamente, ha quedado obsoleta; hoy día, la utilización de los disquetes es cosa de arqueología electrónica. (Nota de 2023)

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, «La muralla y los libros», en *Nueva antología personal* (Barcelona: Bruquera, 1980), 239-242.



Universal, en [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar), página electrónica de las Bibliotecas Rurales Argentinas que hasta hoy tiene digitalizados 1 067 libros que pueden ser consultados gratis en *el jardín de senderos virtuales* de Internet.<sup>9</sup>

Sin embargo, por encima de los asuntos mágicos de la tecnología y los papiros electrónicos,<sup>10</sup> el ser humano, ubicado en la experiencia de Eros y Thánatos, continúa interrogándose por la identidad del ser, el sentido de la vida, o la irrupción la de la fiesta. Los miembros de la *comunidad poética* somos tan solo, desde la soledad existencial que nos convoca, un *byte* de información en la autopista del espacio cibernético, pero podemos ser también, un *byte* de generación explosiva y concatenada, fiesta multiplicada en los vericuetos exaltados del alma humana desde la palabra literaria que obliga a pensarnos, que proporciona el gozo del espíritu.

---

<sup>9</sup> «Una biblioteca sin papel ni tinta», *Hoy*, 22 de abril de 2000: 4B.

<sup>10</sup> Al escribir este ensayo, aún no habían salido al mercado el famoso lector de *e-books*, el *Kindle DX*, ni las aplicaciones de lectura de la *tablet*. Espero que la aparición de estos accesorios no haga que se pierda para siempre la sensual tradición de oler los libros cuando uno los saca del estante. (Nota de 2023).

## ORGÁSMICAS SOBRE LA LITERATURA ERÓTICA (A PROPÓSITO DE *PUBIS EQUINOCCIAL*)



### LA TRANSGRESIÓN DEL LENGUAJE ERÓTICO

Recientemente releí *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, premio La Sonrisa Vertical, 1989. Lo que me seduce de aquella novela es la dureza de su lenguaje directo en medio del conflicto espiritual del personaje; obsceno, en el sentido transgresor que tiene el término; un lenguaje, a veces brutal, que utilizando los códigos de la pornografía, consigue resignificarlos; en definitiva, un lenguaje sin las concesiones al pudor que suele utilizar el porno blando de esa paraliteratura hedonista que hoy está de moda.<sup>1</sup>

Lulú es la joven vitalmente seducida por la presencia adulta de Pablo, amigo de la familia. Cuando se convierten en pareja, ella se entrega a la tutela erótica de su hombre. El equilibrio entre la aventura erótica y el sosiego cotidiano de la *aprendiz* estaba garantizado con su *maestro*:

Pablo tenía muy clara la frontera entre la luz y las sombras, y jamás mezclaba una cosa, solamente una dosis de cada cosa, con la otra, la serena placidez de nuestra vida cotidiana.

Con él era muy fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado, caminar por la cuerda floja era fácil, mientras él estaba allí, sosteniéndome.

Luego, lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos.

Él se encargaba de todo lo demás.<sup>2</sup>

Pero, como sucede con las historias del aprendiz y el maestro, Lulú se independiza del tutelaje de Pablo y emprende un camino por sí sola, que la conduce a los más abyectos abismos de la exploración del deseo. Al final de ese viaje, se da cuenta de que la realización plena del eros requiere de un ingrediente espiritual, que ella había extraviado, para alcanzar la plenitud.

<sup>1</sup> Este artículo, que apareció en tres entregas en mi blog *Acoso textual*, el 24 de marzo y 1 y 10 de abril de 2013, es el prefacio de la edición cubana de mi cuentario *Pubis equinoccial* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2013).

<sup>2</sup> Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* [1989] (Barcelona: Tusquets Editores, 1991), 220-221.

Almudena Grandes desarrolló en esta, su primera novela que en 1990 fue llevada al cine por Bigas Luna, el proceso de *educación sentimental* de una mujer adolescente que crece, en términos eróticos, hasta volverse una adulta capaz de entregar su cuerpo al deseo, en el límite de la resistencia física y espiritual. Un texto narrativo escrito con un lenguaje profundamente representativo del conflicto íntimo de los personajes y que combina ciertos códigos de la pornografía con los del suspenso y el drama sentimental, para lograr una paradigmática novela erótica.

*Elogio de la madrastra*, de ese intelectual políticamente esquizofrénico que es Mario Vargas Llosa, es una novela corta, de 1988, cuya intriga desarrolla el proceso de corrupción de doña Lucrecia, esposa de don Rigoberto, por parte de Fonchito, el niño púber que es su hijastro. Al mismo tiempo, la novela es una profunda y estéticamente hermosa reflexión, entretendida en la trama de los juegos eróticos de los personajes, sobre seis pinturas: *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, 1648, de Jacob Jordaens; *Diana después de su baño*, 1742, de François Boucher; *Venus con el Amor y la Música*, c. 1555, de Tiziano Vecellio; *Cabeza I*, 1848, de Francis Bacon; *Camino a Mendieta 10*, 1977, de Fernando de Szyszlo; y *La Anunciación*, c. 1437, de Fra Angélico.

En *Elogio de la madrastra* la perversión está concebida de manera inversa a los límites establecidos por la permisividad sexual dominante: no es la madrastra quien corrompe al niño, lo que sería censurable pero, finalmente, admitido por el porno blando liberal, sino que es el niño quien, carente de culpa en una magistral construcción literaria del *perverso polimorfo*, termina por corromper a la mujer adulta.

Así, Vargas Llosa ha transgredido la moral convencional y, tal vez por ser un intelectual orgánico de la derecha mundial, es que la crítica mediática ha preferido no leer en esta novela el inmenso poder de destrucción que el texto tiene de lo políticamente correcto; ese formulismo consolidado por la estrategia del poder mediático para imponer una moral pacata en el mundo político, tener a los políticos siempre en la mira y al borde del chantaje mediático, y erigirse en Torquemadas de la posmodernidad. Vargas Llosa pone al descubierto la inconfesable perversión del ser humano y de qué manera la búsqueda amoral del placer se estrella contra sí misma.

Pero la transgresión va más allá. Tres de los cuadros insertados en la novela son desnudos. Los otros son dos abstractos y uno es religioso. Vargas Llosa, por la fuerza del lenguaje literario, los ha erotizado a todos, incluido *La Anunciación*. Con este último cuadro, Vargas Llosa ha logrado, en el intercambio de sentidos de la trama, la transgresión mayor pues convirtió en *mujer* a una *virgen* que se muestra turbada ante la visita del ángel. María ve al ángel como un joven hermoso y no puede sostener su mirada: «¿Eso será magnificado a todo el cuerpo, lo que sienten las muchachas cuando se enamoran? ¿Esa calor que no viene de afuera, sino de adentro del cuerpo, del fondo

del corazón?»<sup>3</sup>. Esa turbación de María es paralela a la de Lucrecia cuando, seducida por Fonchito, se entrega a su deseo.

El mérito estético de estas dos novelas eróticas es que ambas construyen un lenguaje literario que transgrede, de manera radical, el hedonismo políticamente correcto de la cultura dominante.

#### LO ERÓTICO EN MEDIO DE UNA SOCIEDAD VIOLENTA

En *El oficio de escritor*, que recoge dieciocho entrevistas a otros tantos escritores publicadas por *The Paris Review*, Henry Miller, entrevistado en septiembre de 1961, en Londres, afirma que está a favor de la obscenidad y en contra de la pornografía. Al explicar el aserto señala: «Lo obsceno sería lo directo y la pornografía sería lo sinuoso. Creo en decir la verdad, con toda frialdad y, de ser necesario, con intención ofensiva, sin disfrazarla. En otras palabras, la obscenidad es un proceso de saneamiento, mientras que la pornografía sólo aumenta la tenebrosidad»<sup>4</sup>. El proceso de saneamiento tiene que ver con el derrumbamiento de los tabúes, ya que según él, cuando se transgrede un tabú, *sucede algo bueno, algo vitalizante*. Con esta afirmación, Miller resignificó lo obsceno dándole una carga liberadora y creativa del individuo.

Hoy, el imperio mediático en el mundo es el vehículo de las mayores agresiones al ser humano a través de la estética del porno blando. Algunos de los así llamados *realities*, por ejemplo, no dudan en mostrar las miserias de la promiscuidad al que se someten sus protagonistas para que el programa gane audiencia y cada uno de ellos un poco de fama. Los periódicos de crónica roja, tabloides del peor sentido estético y ético, mezclan la pornoviolencia de la muerte de los pobres —porque, eso sí, además, son clasistas al momento de seleccionar los cadáveres que exhiben— con desnudos de mujeres —siempre el cuerpo de la mujer como espacio de la violación visual del público masculino—. Por supuesto, tales expresiones mercantiles de los *mass media* no transgreden tabú algún sino que, por el contrario, bajo la máscara de liberalismo, en realidad, deforman el sentido liberador de la sexualidad y lo convierten en la afirmación de los prejuicios sexuales de la peor especie.

Es indispensable, entonces, que la sexualidad sea entendida como un elemento transgresor, que libere al individuo de sus taras atávicas y que, en un sentido general, lo sane y lo purifique en la medida en que sea capaz de asumir el erotismo como una búsqueda permanente y una práctica vital que rompe tabúes. La literatura erótica, en ese sentido, es la evidencia la confrontación del ser humano contra los tabúes sexuales impuestos por el conservadurismo de las sociedades modernas.

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (Bogotá: Arango Editores, 1988), 182.

<sup>4</sup> George Wickes, «Henry Miller», en Varios autores, *El oficio de escritor* (México, D.F.: Ediciones Era, 1970), 129.

Una experiencia de escritura en el sentido descrito arriba la plasmé en mi cuento «Bajo el signo de Isis», que fue uno de los cinco cuentos ganadores del primer premio del concurso internacional «Sexto Continente del Relato Erótico, 2010», convocado por editorial Irreverentes y el programa Sexto Continente de Radio Nacional de España. Con motivo del premio, Patricia Villarroel, corresponsal de *El Universo*, me hizo una entrevista en Madrid, el viernes 9 de julio de aquel año. La entrevista, sin ninguna explicación posterior y a pesar de haber sido solicitada especialmente por la corresponsal, jamás fue publicada por el periódico de marras; sin embargo, la periodista tuvo la suficiente seriedad profesional y la publicó, finalmente, en un periódico online.<sup>5</sup> Yo la reproduje en la entrada del 15 de noviembre de 2010, de mi blog *Acoso textual*, a propósito de que «Bajo el signo de Isis» apareció en la antología *El sabor de tu piel*, publicada por la editorial Irreverentes, en España.

En dicha entrevista, señalé que la idea central del cuento es la de una relación amorosa que por el tiempo que lleva tiene una búsqueda y una exploración del eros de la pareja que transgrede ciertas convenciones. Es una exploración sobre una forma de placer considerada tabú, puesto que se trata de un tipo de relación sexual de la que no se habla, en la medida en que se la considera una práctica escatológica. La ruptura del tabú residiría en el hecho de que, para los personajes del cuento, esa búsqueda se da desde una exploración en paralelo y con un sentido igualitario.

En los cuentos que conforman *Pubis equinoccial* he querido presentar el conflicto individual de cada personaje atravesado por la sexualidad problematizada. La mayor parte de las veces, la narración está construida con un lenguaje directo, realista, si se quiere, en lo relacionado con las descripciones, y buscando diferentes niveles metafóricos. El lenguaje de los cuentos es sexual y directo, enmarcado en situaciones que destruyen el ambiente hedónico que algunos personajes intentan crear. La realización del deseo es posible pero también es efímera, y la soledad se convierte en la única realidad permanente. La temática erótica me ha exigido un lenguaje que transitara sin caer, como sobre una cuerda floja, encima del abismo de la pornografía y el lugar común.

Concibo, en *Pubis equinoccial*, el lenguaje de la literatura erótica como la consecuencia de una tensión permanente entre el placer hedónico y la complejidad que conlleva la realización del deseo, entre las urgencias de la excitación que provoca la genitalidad al descubierto y el tormento que implica el proceso creativo al trabajar con esa materia. Siguiendo a Henry Miller, el sentido de lo erótico implica una práctica liberadora de los prejuicios sexuales del individuo frente a sí mismo y al Otro. Y, sobre todo, un amor profundo en el amplio sentido de la sentencia de San Agustín: «Ama y haz lo que quieras».

---

<sup>5</sup> <http://www.raizecuador.com>

*PUBIS EQUINOCCIAL: ERÓTICA VERSUS PORNOGRAFÍA*

He venido trabajando, desde hace diez años, en un proyecto de escritura que, finalmente, está convertido en un libro de cuentos cuyo título es *Pubis equinoccial*. El proyecto comenzó con la reflexión que demandó un curso de literatura erótica en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador: creo que explorar el erotismo, desde la literatura, implica confrontar la expresión artística con la publicidad hedonista. Desde un principio, me planteé esa exploración literaria de lo erótico como un intento de adentrarme en lo más profundo, sagrado e inconfesable de la condición humana.

La dificultad inicial fue la necesidad de ubicar en mi escritura el trazo de esa línea tenue que divide lo erótico de lo pornográfico. Es sabido que esa línea la dibuja la cultura y la sociedad al marcar el grado de permisividad ante lo sexual. Esa línea es sinuosa y también difusa, pues en los cánones culturales interviene la ideología dominante que es conservadora pero, al mismo tiempo, esa contradicción liberal que es parte de la misma ideología, y que la confronta formalmente. Su liberalidad en materia sexual está ligada a la permisividad dada por los poderes fácticos de los *mass media* y la globalización del espectáculo, el mercado de bienes artísticos, la religión y las instituciones eclesiales, las curadurías de museos estatales y galerías de arte, etc., no siempre de acuerdo entre sí y en muchas ocasiones en una confrontación moral, que desaparece al momento de definir un enemigo político común.

No es casual que novelas de lenguaje elemental, de un hedonismo clisé e ideológicamente conservadoras, estén siendo ampliamente promocionadas en los estantes de novedades librerías como si fueran literatura erótica, cuando es, en realidad, para-literatura de porno blando que se acopla bien a la moral dominante. Son novelas que se ajustan a lo admitido desde *Playboy*. La saga y epígonos de *Cincuenta sombras de Grey*, son ejemplo de lo dicho. Basta la siguiente frase, que la narradora de la novela dice en serio, sin un mínimo dejo de ironía —frase que está repleta de lugares comunes—, para entender de qué estoy hablando: «El sexo es alucinante, y él es rico, y guapo, pero todo eso no vale nada sin su amor, y lo más desesperante es que no sé si es capaz de amar» (v. 1, cap. 25). ¡En el género «Corín Tellado en *Vanidades*» esta frase es antológica!<sup>6</sup>

Existe mucha reflexión teórica al respecto, así que no estoy diciendo nada nuevo en esta materia, al menos para quienes han estudiado el asunto. Lo que hago en esta reflexión es indicar que, en el proceso de escritura de mis cuentos, sistematicé ciertas lecturas mías de la literatura erótica, sobre todo Occidental. Así pues, estoy convencido de que en lo erótico existe siempre una problemática que supera la mera descripción de las pericias sexuales, aun cuando dicha gimnasia esté descrita de manera explícita. Lo erótico, desde esta perspectiva, implica siempre una problematización

<sup>6</sup> El éxito comercial de *Cincuenta sombras de Grey* y la repercusión cultural de la trilogía, en torno a la sexualidad, únicamente revela que vivimos en una sociedad conservadora y reprimida en términos sexuales que se engecece frente a las revelaciones de lo prohibido, pero que no diferencia entre el porno blando y la literatura erótica. (Nota de 2023).

de la esfera sexual en la vida, ya que lo sexual es realización del deseo, expresión de la frustración, búsqueda de la transgresión, anhelo de las fantasías, etc. Esa problematización se da porque las prácticas sexuales del ser humano tienen consecuencias vitales en su espíritu, ya sea por la herencia judeo-cristina de la culpa, ya por la conjunción de vida y muerte en el orgasmo, ya por el carácter efímero del goce.

En lo pornográfico, por el contrario, no existe mayor problemática y tanto la gimnasia sexual como la genitalidad ocupan siempre el primer plano. Ni la historia que se cuenta, ni la escenografía que la ambienta, ni el lenguaje que se utiliza importan demasiado. El punto de vista narrativo, de la palabra o de la imagen, está centrado en la proeza sexual de la genitalidad. La pornografía, en términos generales, termina siendo conservadora porque es incapaz de transgredir la línea de permisividad sexual de la cultura dominante. Y el porno blando lo es aún más: de ahí que los grandes monopolios de la información y el espectáculo promocionen tanto a Hugh Hefner y sus conejitas; y, claro, a los imitadores locales como *Soho*. A fin de cuentas, se trata del negocio más sexista del mundo; un hedonismo conservador con fachada liberal.

La idea básica al escribir *Pubis equinoccial* fue que los personajes y sus situaciones tenían que permanecer en un espacio de transgresión, desde su propio conflicto vital. Esa transgresión implica un choque contra la cultura dominante, sobre todo con aquella que confunde el erotismo con el porno blando, con aquella que es permisiva con los desnudos publicitarios, tipo las portadas de *Vistazo* de los 70 y 80, pero no con el cuerpo desnudo en conflicto vital. El tratamiento de lo erótico, a partir del drama de los personajes, pretende, deliberadamente, confrontar al lector con sus propios temores y, al mismo tiempo, transgredir la moralidad conservadora de la cultura dominante, sobre todo aquella travestida de liberalismo. Haber conseguido la palabra orgásmica en los cuentos, o no, es algo que ya no me toca decirlo a mí.

## NOTICIAS SOBRE EL MICRORRELATO



Los microrrelatos son textos caracterizados por narrar historias de ficción de manera concisa; trabajan con la intertextualidad y aprovechan el conocimiento previo de quien lee pues la referencialidad cultural economiza explicaciones; los personajes son descritos a grandes rasgos y pocas palabras sirven para retratarlos; la ambigüedad de la trama enriquece el sentido de los textos y los mismos demandan una lectura espaciada, toda vez que quien lee debe estar en permanente diálogo con quien escribe.<sup>1</sup> La argentina Ana María Shua ha planteado los límites del microrrelato desde la invención geográfica: al norte, el territorio del cuento que empieza después de las 300 palabras; «al sur, el país del chiste. Al este, las vastas praderas un poco monótonas del aforismo, la reflexión y la sentencia moral, algunos con sus pozos de autoayuda espiritual incluida. Al oeste, el paisaje bello y atroz, siempre cambiante, de la poesía»<sup>2</sup>.

La tradición del microrrelato es antigua, aunque el género no haya tenido la visibilidad teórica de la que hoy goza por sí mismo. Si bien el célebre microcuento «El dinosaurio», de Augusto Monterroso, es cita obligada al hablar del género<sup>3</sup>, debemos anotar que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron en 1955 la antología *Cuentos breves y extraordinarios* en donde recopilan y reescriben cuentos y fragmentos de diversas épocas y tradiciones literarias para elaborar una memorable colección de microrrelatos. Luisa Valenzuela, escritora ella misma de microcuentos en, por ejemplo, *Libro que no muerde* (1980) o *Aquí pasan cosas raras* (1976), habla de los cultores del microrrelato que, como toda secta, tienden a la purificación, iluminación y reintegración: «una buena dosis de iluminación es imprescindible para captar esa chispa que generará la mini historia. Imprescindible también es la purificación del

<sup>1</sup> Este ensayo es un extracto del discurso de recepción que ofrecí con motivo de la incorporación de Jorge Dávila Vázquez como Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el viernes 17 de junio, en el Aula Magna, de la Universidad de Cuenca.

<sup>2</sup> Ana María Shua, *Cómo escribir un microrrelato* (Barcelona: Alba Editorial, 2017), 32.

<sup>3</sup> «El dinosaurio» apareció en *Obras completas (y otros cuentos)* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1959).



lenguaje, nadie puede negarlo. Y la reintegración ahí cada cual pondrá su granito de arena»<sup>4</sup>.

Una *secta* que, en nuestra América, tiene un cofrade primigenio en el mexicano Julio Torri (1889-1970) que, en 1917, publicó *Ensayos y poemas*; en 1940, *De fusilamientos*; y que, en 1964, los reunió junto a *Prosas dispersas* en el volumen *Tres libros*.<sup>5</sup> Los textos de Torri, que ingresó como miembro de número a la Academia Mexicana de la Lengua, en 1953, son micro ensayos, aforismos, poemas en prosa y verdaderas gemas del microrrelato que poseen todas las características del género. En 1917, Torri ponderaba el ensayo corto: «El horror por las explicaciones y ampliaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias»<sup>6</sup> y, al mismo tiempo, nos entregaba piezas breves cargadas de humor como «Fantasías mexicanas» y de ironía como «A Circe», en donde el marinero decidido a perderse decide no hacerse atar al mástil frente a la isla de las sirenas: «¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí»<sup>7</sup>.

En nuestro país, el microrrelato se expresó, en un comienzo, sin plena consciencia de su condición genérica. En 1918, Medardo Ángel Silva publicó, en las revistas *Ilustración* y *Patria*, textos breves que bordean la frágil línea divisoria de la prosa lírica y el microrrelato. No obstante, hay algunos que tienen la narratividad suficiente como para que podamos hablar de un microcuento. El mundo clásico griego es el escenario de las historias del tríptico «Tanagras», las nostalgias del amor que es ausencia es asunto de «Parque vespéral» o «Las miradas», o las historia en que la Muerte se presenta ante el narrador para anunciarle la visita definitiva según la anécdota de «El viaje» o «La visita de la muerte», que cito:

La muerte vino a visitarme la otra noche. La anunció en la casa desierta un lento escalofrío que alargó, como suspiros de oro, las llamas rojas de las lámparas.

—Emperatriz vestida de sombras —dije— mi vida es como un fruto hartado en sazón para tu cosecha. Terminé mi labor amargamente y nada espero. Mándame y seré contigo.

—Vengo por un niño y una novia —me respondió—.

Y sus pasos alados se oyeron en la noche.<sup>8</sup>

Asimismo, hay dos textos de Pablo Palacio que están al comienzo y al final de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927): el del comienzo dice: «Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen

<sup>4</sup> Luisa Valenzuela, «Intensidad en pocas líneas», *La Nación*, 2 de febrero de 2008, acceso 13 de junio de 2022, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/intensidad-en-pocas-lineas-nid982849/>

<sup>5</sup> Julio Torri, *Tres libros* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

<sup>6</sup> Torri, «El ensayo corto», en *Tres libros*, 18.

<sup>7</sup> Torri, «A Circe», en *Tres libros...*, 3.

<sup>8</sup> Medardo Ángel Silva, «La visita de la muerte», en *Obras completas* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004), 387.

las narices le habrán encontrado carne de su carne»; y, el del final, dice así: «Después de Todo: a cada hombre hará un guiño la amargura final. Como en el cinematógrafo —la mano en la frente, la cara echada atrás—, el cuerpo tiroides, ascendente y descendente, será un índice en el mar solitario del recuerdo»<sup>9</sup>. Al parecer, solo en la primera edición del cuentario de Pablo Palacio constan estos dos textos en el índice con títulos individuales como si fueran dos cuentos más; no así en las ediciones posteriores en donde, por lo general, estos dos textos aparecen como exergo y colofón del libro.

Esta es una parte de la tradición que antecede a Jorge Dávila Vázquez y sus contemporáneos cultores del microrrelato como Oswaldo Encalada Vásquez, con *Los juegos tardíos* y *La muerte por agua* (ambos de 1980) y Abdón Ubidia, con *Divertimentos* (1989) entre otros. Más adelante, se incorporan los nombres de Huilo Ruales Hualca, con *Smog. Cien grageas para morir de pie* (2006), Marcelo Báez Meza, con *Bonsais* (2010) y la segunda parte de *Lienzos y camafeos* (2011), Edgar Allan García, con *333 micro-bios* (2011), y Solange Rodríguez Pappé, con *Balas perdidas* (2010) y *Levitaciones* (2019), a quienes nombro porque tienen libros de microrrelatos. Finalmente, para quienes gustan del microrrelato, pueden encontrar en la *Antología del microcuento ecuatoriano* (2019), preparada por Luis Aguilar Monsalve —que también cultiva el género—, un muestrario que da cuenta de un género cultivado de manera significativa en nuestra literatura contemporánea. En la introducción, Aguilar Monsalve señala la existencia antigua del microrrelato: «El uso verbal breve, espontáneo y primitivo es tan arcaico como nuestra humanidad y, la usanza ficcional, va de la mano»<sup>10</sup>. En síntesis, la vida fugaz que se narra en el microrrelato nos deslumbra mediante la brevedad de la palabra que la devela.

<sup>9</sup> Pablo Palacio, «Con guantes de operar» y «Después de Todo», en *Un hombre muerto a puntapiés* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1927), 5 y 141.

<sup>10</sup> Luis Antonio Aguilar Monsalve, antólogo, *Antología del microcuento ecuatoriano* (Quito: Eskeletra Editorial, 2019), 12.

## LA RE-ELECCIÓN DE NUESTRA PALABRA LITERARIA (A PARTIR DE GUAMAN POMA DE AYALA)



Guaman Poma fue despojado de las tierras que pertenecían a su familia y no solo perdió la disputa legal contra miembros de otra comunidad indígena, sino que al mismo tiempo comprobó que no poseía ya más su poder antiguo.<sup>1</sup> Rolena Adorno, en un artículo sobre las posiciones simultáneas que ocupa el sujeto colonial, ha señalado que «gracias a una serie de litigios publicados por Elías Prado Tello y Alfredo Prado Tello, escuchamos otra de las voces de Guaman Poma [...] Esta no es la voz del defensor del pueblo andino [...] es, al contrario, la voz del señor de tierras [...] que pide que los indios comunes intrusos en sus propiedades vuelvan a sus encomenderos y a las minas de su Majestad...»<sup>2</sup>. Estas observaciones nos permiten, por un lado, situar a Guaman Poma en medio del conflicto que le tocara vivir entre su origen de clase, el proyecto histórico al que afirma representar a través del programa reformista que formula en su obra y la situación política que lo ubica en oposición al poder colonial, y, por otro, nos evitan caer en la tentación de leer al escritor únicamente como el defensor de *los pobres de Jesucristo*, tan solo una de las tantas máscaras con las que éste se presenta, según Mercedes López-Baralt.<sup>3</sup>

Guaman Poma encontró en la escritura de su monumental obra la dignidad arrebatada por el conquistador al pueblo indígena, del que él se erige en vocero, pero fracasó en el intento de que la obra fuera conocida tanto por su supuesto primer lector, el rey de España, cuanto por los pocos contemporáneos suyos que la hubiesen leído desde parecidos ojos con los que fue escrita. Desde su aparición, esta crónica se convirtió en la parte testimonial no-dicha en su momento histórico en medio de esa amalgama

<sup>1</sup> Del 4 al 8 de agosto de 1997 se desarrollaron en Quito, en la Universidad Andina Simón Bolívar, las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, JALLA 97. Como coordinador de las jornadas, abrí el evento con esta ponencia, publicada en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 6 (1997): 19-31.

<sup>2</sup> Rolena Adorno, «Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial», *Revista de Crítica Latinoamericana*, No. 41 (1995): 36.

<sup>3</sup> Mercedes López-Baralt, «Un *ballo in maschera*: hacia un Guaman Poma múltiple», *Revista de Crítica Latinoamericana*, No. 41 (1995): 69-93.

de voces que, básicamente entre los siglos XVI y XVII, habló desde las letras de la época durante el tránsito en el que el descubridor devenido conquistador se afirmó como colonizador. Esas voces fueron, entre otras, las de Titu Cusi Yupanqui y su *Relación de la conquista del Perú* (1570), del Inca Garcilaso de la Vega y sus *Comentarios reales* (1609), y Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua con *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (1613).

Así, es posible señalar a la *Primer y nueva crónica y buen gobierno* en el período de nacimiento de la tradición de la literatura latinoamericana que añade, desde el género testimonial, la letra de Guaman Poma de Ayala, un intelectual disidente de un grupo social al que no terminó de pertenecer y orgánico de otro al que ya no pertenecía del todo, y que transitó cargando en su alforja el imaginario de dos culturas.<sup>4</sup>

#### OTRA FORMA DE LA LITERATURA

En *Against Literature*, John Beverley ha planteado una definición del *testimonio* en tanto género literario que en Latinoamérica fue sancionado como tal cuando la Casa de las Américas, en 1970, convocó esa categoría dentro de su premio anual de literatura:

*By testimonio, I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet [...] form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events she or he recounts. The unit of narration is usually a 'life' or a significant life experience.*<sup>5</sup>

Esta conceptualización del género nos permite entender por qué la *Corónica* puede ser considerada como uno de los textos que fundan el cuerpo canónico de nuestra literatura. Beverley utiliza *Me llamo Rigoberta Menchú* como ejemplo para desarrollar su tesis acerca del género testimonial del que comienza señalando la utilización del 'yo' y una 'experiencia personal' como el centro desde el cual los textos testimoniales generan sus sentidos. El denominado a sí mismo *autor* de la *Corónica* se expresa a través de ese 'yo' atravesado por una ineludible situación personal que asume la representación de un grupo social y que, a lo largo de la obra, se convertirá en *praxis concientizadora* a través de un *autor* que necesariamente tiene que abandonar su pueblo, ser peregrino y mezclar lenguas, esto es, mezclar saberes:

<sup>4</sup> Agradezco a Regina Harrison no solo por las agudas observaciones que contribuyeron a mejorar este trabajo sino también porque con su vocación de maestra despertó en mí un especial interés hacia lo colonial y una comprensión más profunda y llena de amor sobre el mundo andino del que soy parte.

<sup>5</sup> John Beverly, *Against Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 70. «Por testimonio entiendo una narración —de la extensión de una novela o novela corta— en forma de libro o panfleto [...] dicha en primera persona por un narrador que es, a su vez, el protagonista o el testigo de los sucesos que, ella o él, cuenta. La unidad de la narración es, usualmente, una 'vida' o una experiencia significativa de vida». (Traducción mía).

Muchas ueces dudé, Sacra Católica Real Magestad, azeptar esta dicha ynpresa [...] no hallando supgeto en mi facultad para acauarla conforme a la que se deuía a unas historias cin escriptura nenguna, no más de por los *quipos* y memorias y rrelaciones de los yndios antigos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista, para que dé fe de ellos [...].<sup>6</sup>

Guaman Poma de Ayala, con la *Corónica*, decidió testificar, desde su letra, la voz de ese mismo pueblo del que es parte y del que asume su representación ante el rey. No se trata, en este caso, del Pablo Neruda del *Canto general*, o el Jorge Icaza de *Huasi-pungo*, intelectuales que, desde un origen de clase distinto, asumieron en su momento *la voz de los sin voz*. Se trata, en el caso de Guaman Poma, de un intelectual —signado por su origen étnico, por su condición social y por su situación colonial— que asume las voces de su raza y de su clase en su propia voz, para reafirmar, rescatar y subvertir a las primeras.

En *dicha ynpresa*, él tiene plena conciencia de que está trabajando con un material al que el rey, el primer lector, no está acostumbrado, por ser un material *cin escriptura nenguna*. Al remarcar esa situación, Guaman Poma —con intención o sin ella— está remarcando también la existencia de un *saber distinto* que se expresa de *manera distinta*. Al constituirse en voz de los indígenas, él asume la representación política e intelectual de ese grupo social que es *su* grupo social y su narración se convierte en la reafirmación letrada de un testimonio dado por *los biejos y biejas sabios testigos de uista*. Dar fe, testificar no solo de una situación personal sino, a través de su lucha personal, la lucha del grupo social por el que ha optado su representación. Como Beverley precisa:

*Moreover, testimonio is not so much concerned with the life of (to borrow Lukács's phrase) a 'problematic hero' like the picaresque as with a problematic collective social situation that the narrator lives alongside others. The situation of the narrator in testimonio must be representative (in both the mimetic and the legal-political senses) of a larger social class or group; in the picaresque novel, by contrast, a collective social predicament such as unemployment and marginalization is experienced and narrated as a personal destiny.*<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1615], John V. Murra y Rolena Adorno, editores, traducción del quechua Jorge Urioste (México DF: Siglo XXI Editores, 1992), 8 [8]. He usado la edición crítica de la obra de Guaman Poma de Ayala trabajada por John V. Murra y Rolena Adorno en la que Jorge L. Urioste traduce del quechua. Citaré los textos de la *Corónica* de acuerdo con la numeración del facsímil de la edición de París y, entre corchetes, la numeración de las páginas consecutivas, según la edición de Murra y Adorno. Salvo indicación en otro sentido, en todas las citas he respetado el uso de cursivas y corchetes por parte de los editores.

<sup>7</sup> Beverley, *Against Literature...*, 74. «Además, el testimonio no tiene que ver tanto con la vida de un 'héroe problematizado' (parafraseando a Lukács) como en el caso del pícaro, cuanto con una situación social colectiva problemática que el narrador vive junto a otros. La situación del narrador testimonial debe ser representativa (tanto en el sentido mimético como en el político-legal) de una clase social o un grupo. En la picaresca, por el contrario, una situación social colectiva, digamos el desempleo o la marginalidad, es experimentada y narrada como si fuera parte de un destino personal». (Traducción mía).

Siguiendo esta línea de razonamiento, con la *Corónica* estaríamos, por tanto, ante el texto testimonial de una suerte de *intelectual orgánico* —profundamente conflictuado desde su situación personal— que presenta en su obra la historia antigua del pueblo indígena, difunde su espíritu, recolecta muestras de su poesía, construye narraciones dramáticas, denuncia la opresión y la humillación al que este pueblo es sometido por los colonizadores, formula un programa reformista alternativo al del gobierno bajo el virrey Francisco de Toledo. En esta dirección, el narrador de la *Corónica* es un testigo que denuncia los abusos de los encomenderos contra los indios, que da cuenta no solo de su particular situación vital sino de la historia de la gente de la que se siente parte; actor-autor, protagonista y peregrino; juez histórico de una situación histórica cuyo veredicto es expresado a través de las tesis del *buen gobierno*.

Así, entendido dentro del marco del género testimonial, también tendríamos en la *Corónica* un texto perteneciente al período de nacimiento de nuestra literatura. En este sentido, es uno de los textos fundacionales de nuestro canon<sup>8</sup> ya que, desde el reconocimiento del *testimonio* como género, no se trata de aceptar a la *Corónica* de Guaman Poma como un escrito que puede ser leído al igual que como puede ser leído cualquier texto, es decir como consecuencia de su posible valor en tanto documento antropológico, sociológico, histórico o, sin más vueltas, de su valor en tanto objeto cultural.<sup>9</sup> Lo que planteo es que tendríamos que leer al texto de Guaman Poma simple y llanamente como uno de esos textos que, aun desde las condiciones rudimentarias de su producción e, inclusive, considerando su condición no-ficcional, marcan el origen de una tradición en la literatura.

En este punto aclaro que no otorgo a la literatura un valor superior *per se* sobre otras formas discursivas por el que sería mejor para un texto —cualquiera—, en términos culturales, ser *reconocido* como literatura. La reconceptualización de la literatura tiene que ver, en este caso, con una respuesta diferente a la pregunta clásica: ¿Qué es literatura?, que, en último término, no ha tenido, al momento de formular un canon, únicamente una respuesta estética sino también una respuesta política. Mientras sigamos entendiendo, por ejemplo, que la novela del siglo XIX es lo que Flaubert definió como novela en su *Madame Bovary*, seguiremos pensando la producción narrativa de nuestro

<sup>8</sup> Por supuesto que la aceptación del testimonio como género literario no es un debate agotado, aunque sí es una opción académica legítima. Una interesante recopilación de textos que aportan a la cuestión es la realizada por René Jara y Hernán Vidal bajo el título de *Testimonio y literatura* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986).

<sup>9</sup> En realidad, soy escéptico frente a los esfuerzos académicos que movilizan su maquinaria teórica hacia nuevos objetos de estudio y los privilegian sin más por sobre el llamado *canon*, concepto que, dicho sea de paso, es dinámico y objeto de permanente debate. Por esa vía, se preferirá estudiar las parodias de Chespirito a Cervantes antes que a Cervantes mismo; el inventario de las recetas de cocina antes que su literaturización en *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado, o en *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; la lectura del estilo del radicalismo intelectual de *En Marcha* (semanario del Partido Comunista Marxista-Leninista Ecuatoriano) antes que el desgarramiento del intelectual militante en *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorgenrique Adoum.

siglo XIX como parte de un ‘romanticismo tardío’ y otras culpas más como el ser historias ‘evidentes’, cargadas de prejuicios ideológicos o políticos, que solo comprueban que para juzgarnos a nosotros mismos nos comparamos con los centros hegemónicos. En este sentido, nada tan partidista como *El matadero*, de Esteban Echeverría, o *La emancipada*, de Miguel Riofrío, y, sin embargo, ambas constituyen textos primigenios de nuestra narrativa corta en los que está presente una estética diferente y propia de estos parajes. El *Facundo*, de Sarmiento, o *Las Catilinarias*, de Juan Montalvo, constituyen esas formas literarias no ficcionales que se han construido en una tradición latinoamericana que tiene que ver con los procesos de constitución de la nación en el siglo XIX. Si para nosotros el arquetipo de la novela es *Madame Bovary*, entonces tendríamos que echar al tacho de basura *María*, de Jorge Isaacs, *Cumandá*, de Juan León Mera, o *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde. La pregunta, en todos estos casos, pasa por la definición de lo que es literatura y de cómo debemos leer *nuestra* literatura.

Nuestro *decir literario* es un decir diferente. La *Corónica* está signada a la vez tanto por la *mezcla de decires* cuanto por la visión de un intelectual orgánico de los pueblos indígenas frente a la de los hispanos que escribieron sobre una aparentemente misma historia. La crónica de Guaman Poma está dialogando con esas crónicas ante las que asume su papel de *primer y nueva*. Walter Mignolo ha señalado frente a estos diferentes tipos de decires que

[...] el decir del cronista hispano sobre el Nuevo Mundo era un decir de superficie, sin huellas, sin fondos de memoria, sin lugares de reconocimiento. Tawantinsuyo o Anáhuac eran para ellos una curiosidad, un objeto exterior, pero no un espacio y una memoria desde donde se piensa y desde donde se dice. Desde esta perspectiva, el decir Amerindio es un decir arraigado, aunque tenga que negociar su decir frente o de espaldas a las nuevas instituciones y a los nuevos roles sociales.<sup>10</sup>

Se trata, entonces, de entender también que aquellos sujetos dominados, marginales, que aparentemente no podían hablar en tanto tales, han podido hacerlo desde la representación que de ellos han asumido sus intelectuales orgánicos construyendo su propia voz diferenciada, a partir de la apropiación de los elementos —la letra— que arrebataron al dominador y de aquellos que rescataron de su propia historia de dominados, aun cuando para ello hayan tenido que utilizar una serie de artimañas que mantuvieron ocultas o que evidenciaron a conveniencia, como en un *libreto oculto*, y que el poder no percibió sino cuando finalmente apareció frente a su rostro, en el sentido en que lo plantea James Scott: «[...] *I believe that the notion of a hidden transcript helps us understand those rare moments of political electricity when, often for the first time in memory, the hidden transcript is spoken directly and publicly in the teeth of power*»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Walter Mignolo, «Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 41 (1995): 17.

<sup>11</sup> James C. Scott, «Preface», *Domination and the Arts of Resistance* (New Haven and London: Yale UP, 1990),

En sentido contrario al planteamiento de Gayatri Spivak —cuando interroga sobre la posibilidad que tiene el sujeto subalterno para hablar y su respuesta que no, que el subalterno no puede hablar en tanto tal— Guaman Poma nos muestra que él *pudo hablar* mediante el prestigio de la escritura, es decir, asumiendo la función de *intelectual orgánico* y asumiendo su condición y la representación de y desde la subalteridad.<sup>12</sup> A través del testimonio y en una suerte de subversión frente al canon dominante, a pesar de que su texto permaneció inédito cuatro siglos y su voz en el discurso de la época es una construcción académica de nuestro siglo, Guaman Poma *habló como pudo y habló cuanto quiso hablar*, haciendo uso de *máscaras, libretos ocultos y tretas del débil*, a través de la escritura de una obra que, según Brading, «*provides the modern reader with an unparalleled opportunity to listen to the testimony of a half-educated, acculturated Indian, writing in all confidence, without censorship, about Peru and its people*»<sup>13</sup>.

#### UN LUGAR PARA LOS SABERES ANTIGUOS

Raúl Bueno ha planteado que «las valoraciones occidentales hegemónicas tienden a destacar en la obra literaria los valores estéticos, en especial los que están sostenidos por una suerte de cartesianismo argumental y formal. En las literaturas latinoamericanas, en cambio, el uso social destaca otro tipo de valores, ligados a funciones históricas, ideológicas, étnicas, ecológicas, etc.»<sup>14</sup>; por tanto, no podemos aceptar como si estuviera escrito en piedra que, según el planteamiento de Harold Bloom, «*one breaks into the canon only by aesthetic strength, which is constituted primarily of an amalgam: mastery of figurative language, originality, cognitive power, knowledge, exuberance of diction*»<sup>15</sup>.

Con la *Corónica* estamos ante un texto que conjuga distintos saberes. En él encontramos, a todo paso, la presencia de una formación proveniente de la Biblia, sus lecturas de Bartolomé de las Casas y de algunos cronistas como Cabello de Valboa y Fernández de Oviedo, así como menciones de Aristóteles, Julio César y Claudio; una importante puntualización es que si bien no cita a los autores europeos «sí se preocupa

xiii. «[...] creo que la noción de 'libreto oculto' nos ayuda a entender aquellos singulares momentos de electricidad política en los que, por primera vez en la memoria de la gente, ese 'libreto oculto' es hablado, directa y públicamente, en las barbas mismas del poder». (Traducción mía).

<sup>12</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson & Lawrence Grossberg, eds. (Urbana, Illinois: University of Chicago Press, 1988), 271-313.

<sup>13</sup> David A. Brading, «The Andean Pilgrim», *The First America: the Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge: University of Cambridge Press, 1991), 150. «[...] provee al lector moderno una oportunidad sin parangón para escuchar el testimonio de un indígena semi-educado, aculturado, que escribe con toda seguridad, sin censura, acerca del Perú y su gente». (Traducción mía).

<sup>14</sup> Raúl Bueno, «Nuestro vino: la nueva científicidad de los estudios literarios en América Latina», *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*, (Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 1991), 126.

<sup>15</sup> Harold Bloom, «An Elegy for the Canon», *The Western Canon* (New York: Riverhead Books, 1995), 27-28. «[...] uno irrumpe dentro del canon solamente por fuerza estética, constituida, primariamente, por una amalgama: maestría de lenguaje figurativo, originalidad, poder cognitivo, conocimiento y exuberancia de dicción». (Traducción mía).



por identificar a sus informantes andinos a quienes los retrata en una de sus ilustraciones»<sup>16</sup>. El constatar la riqueza de las fuentes culturales del autor andino, me permite ratificar su imagen de intelectual que conoce los saberes de la *cultura universal* y los de su propia tradición cultural.

La erudición que requiere evidenciar para calificarse como *letrado*, en Guaman Poma no está basada en el conocimiento de las lenguas clásicas de occidente ni tampoco de manera principal en el saber europeo, sino en su conocimiento de las lenguas indígenas.<sup>17</sup> En este sentido, él habla desde su propia tradición también, en una suerte de subrepticio desafío político: retoma las lenguas indígenas y menciona la tradición de los quipus, como fuente de saber. Utilizando *máscaras sí*, porque para hablar en el territorio del otro requiere de la formalidad que el otro exige, pero las utiliza para *decir* su palabra, una palabra que es dicha a través de originales formas de expresión mixtificada y que responde a su propio saber y necesidades políticas. En el prólogo al *letor cristiano*, afirma:

[...] para sacar en limpio estas dichas historias ube tanto trauajo por ser cin escrito ni letra alguna, cino no más de *quipos* [cordeles con nudos] y rrelaciones de muchas lenguaxes ajuntando con la lengua de la castellana y *quichiua ynqa, aymara, poquina colla, canche, cana, charca, chinchasuyo, andesuyo, caollasuyo, condesuyo*, todos los bocablos de indios [...].<sup>18</sup>

La intención intelectual se ve más clara, según López-Baralt, en el propósito de Guaman Poma de convertir su texto en un libro, «a través de las mencionadas convenciones entre las que se cuentan [...] la paginación, el reclamo a pie de página, la tabla de contenido y el colofón»<sup>19</sup>. En la práctica, al autorizarse como *autor*, Guaman Poma está subvirtiendo la jerarquía de la sociedad colonial, más aún si, como parte de su mordaz estilo, continuamente está argumentando en el territorio del otro, con la creencia del otro, para explicar la creencia propia, pero sobre todo para evidenciar la contradicción ocasionada por la *mezcla*, según la lectura de hoy día.

Su saber indio —su *poder cognitivo* y *conocimiento*— «proviene de lo que hoy llamaríamos un “aparato crítico documental” compuesto por la tradición oral, relaciones de testigo de vista, informantes calificados, documentos oficiales (los quipus), conocimiento de lenguas, descripción de procedimientos etnográficos, etc.»<sup>20</sup>, que también incluye una mezcla de las fuentes de tradición originaria y del saber del

<sup>16</sup> Francisco Carrillo, «Estudio sobre Guamán Poma de Ayala», *Cronistas indios y mestizos II: Guaman Poma de Ayala* (Lima: Editorial Horizonte, 1992), 27.

<sup>17</sup> María Augusta Vintimilla, «Antes de empezar a hablar: la subversión del prólogo en Cervantes, Bernal Díaz y Guamán Poma», *Kipus*, No. 3 (1995): 71-80.

<sup>18</sup> Poma de Ayala, *Nueva crónica...*, 11 [11]. En el prólogo a su *Magestad*, además menciona otras lenguas: *puquina conde, yunga, uanca, yauyo, cañari, cayanpi, quito*. No parece que Guaman Poma las hablara. Lo que merece ser resaltado es el valor cultural que les otorga con solo nombrarlas junto a la *lengua e fracis castellana* (10[10]).

<sup>19</sup> López Baralt, «Un ballo in machera...», 72.

<sup>20</sup> Vintimilla, «Antes de empezar...», 77-78.

conquistador, cuestión que está dicha en la mezcla de la genealogía indígena con el Génesis bíblico:

Que le deplara al avtor y muestra los *quipus* [cordeles con nudos] y le declara y le da rrelaciones los *Yngas* y los Chinchay Suyos, Ande Suyos, Colla Suyos, Conde Suyos al dicho autor don Felipe Guaman Poma e Ayala, administrador, protector, tiniente general de corregidor de la prouincia de los Lucanas, señor y príncipe deste rreyno, que le declara desde primer yndio que trajo Dios a este rreyno del multiplico de Adán y Eua y de Noé del [di]luuio primer yndio llamado *Uari Uira Cocha* y *Uari Runa*, *Purun Runa*, *Auca Runa*, *Ynca Pacha Runa*, de todo le dio cuenta y rrazón para que lo escriua y aciente en este dicho libro para que la pulicía uaya adelante.<sup>21</sup>

Estas fuentes del saber antiguo, además, están *citadas*, entre otros, en el dibujo «Pregvnta el avtor Mavillavai Achamitama». Lo significativo, en este caso, es que Guaman Poma haya dedicado un dibujo exclusivo para sus ancianos informantes indígenas. Visto en su conjunto este contexto, Guaman Poma formularía la pregunta en quechua y, por tanto, la respuesta a la pregunta habría sido también dada en quechua. Guaman Poma, al escribir toda esta parte en castellano, se autoriza como *traductor* y, al mismo tiempo, evidencia que existen saberes que *su Magestad* no conoce.

#### EL PROGRAMA POLÍTICO DE LA *CORÓNICA*

La política es una práctica que atraviesa nuestros textos literarios no-ficcionales desde un comienzo. En la *Corónica*, Guaman Poma plantea un programa reformista basado en dos tesis: «con los pre-incas y con los Incas había existido estabilidad moral y social en el Perú andino; lo moral había predominado en los pre-Incas; lo social, con los Incas. La otra tesis: con los españoles se estableció la inmoralidad, la inestabilidad social, la esclavitud, el robo; es decir, ‘el mundo al revés’. Sobre la base del antiguo mundo peruano él propone una reforma legal»<sup>22</sup>. La formulación de este programa se emparenta, a través del tiempo en una suerte de continuidad de pensamiento elaborada desde una lectura contemporánea de los textos, con la idea martiana de «Nuestra América»:

[...] y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidos del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce [...]  
Los gobernantes, en las repúblicas de indios, aprenden indio.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Poma de Ayala, *Nueva corónica...*, 367 [369].

<sup>22</sup> Carrillo, «Estudio sobre Guaman Poma de Ayala»..., 47.

<sup>23</sup> José Martí, «Nuestra América», en *Nuestra América*, prólogo de Juan Marinello, selección y notas de Hugo Achugar, y cronología de Cintio Vitier (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 28 y 31.

# ~PREGVNTA·EL·AVTOR MA·VILLAVAI·ACHAMITAMA



«366 [368] PREGVNTA EL AVTOR / «MA, VILLAVAI [“Pero, dígame”] ACHAMITAMA” [Aymara: “Tu llanto desde allí.”] / Pregunta autor», en Poma de Ayala, Nueva corónica..., 338.

En síntesis, Guaman Poma piensa su reforma desde un ser andino que ha sido modificado por el último *Pachacútec*; por eso, el reinado ha pasado a manos del rey de España y frente a este hecho, para el cual *no ay rremedio*, Guaman Poma asume una de las tareas de los intelectuales orgánicos: en este caso, el de formular una ética de la liberación expresada a través de la presencia de la voz ausente en el marco de la corte: la voz de los dominados que, al mismo tiempo como en todo testimonio, es su propia voz. Es diferente el caso de Bartolomé de las Casas quien, de todas maneras, no es la voz de los dominados, sino una voz solidaria con éstos que puede hablar porque él mismo es parte del poder imperial. Sara Castro-Klarén señala que el sujeto de la *Corónica* «da respuestas, pero las da habiendo adoptado, o imitado, la posición de la autoridad que interroga, la cual, aparece tachada, borrada de la inscripción verbal del texto»<sup>24</sup> y que, en parte, estas respuestas corresponden a un *yo acuso* permanente que contribuye a confirmar la asunción por parte de Guaman Poma de sus deberes intelectuales y de la apropiación de un espacio —en el que no era bienvenido— a través de la experiencia de la letra.

El programa de Guaman Poma es alternativo al del virrey Francisco de Toledo al que se refiere con dureza, sin remilgos y frontalmente, asumiendo el papel del intelectual crítico que denuncia la injusticia y los abusos del poder contra su propio pueblo. Dos son los motivos principales de la crítica: el primero, la ejecución de Túpac Amaru en 1572 —quien un año atrás había asumido el liderazgo del Estado neo-inca al suceder a su medio hermano Titu Cusi—<sup>25</sup>; hecho en el que lo acusa de atribuirse funciones que solo le competían al rey y, el segundo, del despoblamiento de los pueblos indígenas debido a la aplicación de unas leyes que iban en contra de lo señalado por el saber antiguo de los propios indios. Del primero, es célebre su argumentación jurídica: «¿Cómo puede sentenciar a muerte al rrey ni al príncipe ni al duque ni al conde ni al marqués ni al cauallero un criado suyo, pobre cauallero desto? Se llama alsarse y querer ser más que el rrey»<sup>26</sup>. Este argumento está destinado no solo a crear conflicto entre Toledo y el rey sino también a remarcar el reconocimiento político de la autoridad del Inca que la propia corona aceptó. Sobre el segundo, Guaman Poma insiste en que la decisión tomada por Toledo va contra la sabiduría antigua de los *primeros Yngas*:

Conzedera que don Francisco de Toledo, bizzorrey, mandó despoblar y rreducir de los pueblos deste rreyno. Desde entonses se a muerto y se ua acauando los yndios

<sup>24</sup> Sara Castro-Klarén, «El orden del sujeto en Guamán Poma». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 41 (1995): 131.

<sup>25</sup> Un análisis más complejo del significado que tuvo el Estado neo-inca y, particularmente la ejecución de Túpac Amaru que cierra simbólicamente un ciclo de agresión que comenzara con la ejecución de Atahualpa en 1533, puede ser encontrado en Nathan Wachtel, *The Vision of the Vanquished* (Hassocks: The Harvester Press, 1977).

<sup>26</sup> Poma de Ayala, *Nueva corónica...*, 452[454].

deste rreyno por las causas ciguientes: El primero, porque se apartaron los yndios de unos pueblos que tenían escogidos citios, rincones *por sus principales sauios y dotores, lesenciados, filósofos, y aprouados de los primeros Yngas* los temples y tierras y agua para multiplicar la gente.<sup>27</sup>

Para concluir, debo señalar que, después de analizar la posición que Guaman Poma asumió frente al programa del virrey Toledo, Brading apunta que éste «*offered a persuasive critique of the Toledan programme which modern research has in essentials confirmed*»<sup>28</sup>.

#### LAS LENGUAS CLÁSICAS DE LOS ANDES

La amalgama de lenguas indígenas que Guaman Poma usa o menciona en la *Corónica* —aunque de entre ellas él privilegia el quechua— no solo es testimonio de lo que pudo ser el acervo cultural de un intelectual del mundo andino, sino que nos obliga a repensar la valoración de otros saberes. Ciertamente, ni el quechua ni el aymara eran lenguas de prestigio, no solamente por ser las lenguas de los indios sino, en este caso, por haber carecido de escritura. Como señala Raquel Chang-Rodríguez, quien estudia la cuestión de la apropiación del signo por parte de los cronistas indígenas:

Conviene recordar que en los siglos XVI y XVII existía una distinción precisa entre la palabra y la escritura: entre otras cosas, el uso del signo separaba a los pueblos civilizados y bárbaros pues la habilidad para crear un sistema de escritura indicaba la superioridad de los primeros. Ya Santo Tomás de Aquino (1225-1274), por ejemplo, había calificado de ‘bárbaros’ en segundo grado a quienes carecían de escritura. Sin ella era imposible preservar, transmitir y perfeccionar el conocimiento necesario para la vida civilizada.<sup>29</sup>

El uso de las lenguas aborígenes en el texto de Guaman Poma en un testimonio destinado al rey —que, no hay que olvidar, siempre es ese hipotético primer lector de la obra al que el autor se dirige— significaba también poner en evidencia otra vez la ignorancia del rey, es decir la ignorancia del poder frente a un saber distinto.

En síntesis, desde una lectura contemporánea, este dejar en evidencia la ignorancia del poder frente a las lenguas indígenas es un acto subversivo de un intelectual apremiado por testimoniar ante el rey aquello que éste ignora y es imprescindible que conozca, en el sentido de haber planteado en otros términos la relación entre el saber de la metrópoli y el saber de la periferia: las lenguas indígenas son lenguas que tienen una verdad distinta qué decir y en el uso de las lenguas indígenas en un discurso continuo, como lo hace Guaman Poma, está implícita una valoración igualitaria sobre

<sup>27</sup> Poma de Ayala, *Nueva corónica...*, 951[965], (énfasis añadido).

<sup>28</sup> Brading, «The Andean Pilgrim»..., 154. «[...] ofreció una crítica persuasiva del programa toledano, en esencia, confirmada por la investigación moderna». (Traducción mía).

<sup>29</sup> Raquel Chang-Rodríguez, *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú* (Tempe: Center for Latin American Studies of Arizona State University, 1988), 25.

éstas ante la lengua de la corona y, por tanto, la irrupción de las lenguas indígenas y de la propia lengua mestiza en el campo de las letras.

FINAL ¿Y NO AY RREMEDIÓ?

Dije que, a través de la *Corónica*, Guaman Poma habló cuánto pudo y cómo pudo. En el más pesimista de los casos, sea porque su obra jamás fue leída por los contemporáneos, sea porque él mismo no la hubiera escrito, Guaman Poma ha podido hablar, al menos, como una invención académica del siglo XX, pero no porque le hayamos dado nuestra voz, sino porque su palabra nos ha cautivado, es decir, nos ha dicho que tiene algo que decir.<sup>30</sup>

Por ello, en la medida en que se reconozca el valor literario *per se*, dentro del género testimonial, y como aporte al nacimiento de una tradición literaria de esos textos ahora llamados escritos/decires/voces de sujetos subalternos/marginales/coloniales, estaremos modificando no el objeto de estudio de la crítica mediante un proceso de cambio de dirección que transita desde los estudios literarios hacia los estudios culturales, sino la concepción misma de lo que podría ser *nuestro* canon. En múltiples sentidos, la lectura de Guaman Poma nos puede *decir más* a nosotros, los latinoamericanos, que la lectura de *La teogonía*, o *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. Lo dicho se ubicaría en la misma dirección hacia donde apunta la reflexión de Mignolo, en el campo de la Filosofía, que sugiere que:

Pachacuti, Guaman Poma, Garcilaso, Ixctlilxochitl, Diego Muñoz Camargo, y tanto otros, ya no sean solo nombres que hay que restituir a la historia de América, sino, fundamentalmente, formas de decir que tienen para el ejercicio del pensamiento en América, la misma fuerza que Descartes, Freud, Marx o Nietzsche en la historia de la Europa moderna. ¿Cómo proponer un contra-discurso al relato hegemónico construido en las lenguas colonizadoras (español, portugués, italiano, francés, inglés, alemán) que convirtió las ruinas griegas y romanas en legítimas formas de pensamiento? ¿Por qué solo pensar a partir de las ruinas griegas y romanas y no de las ruinas andinas y mesoamericanas? ¿Cómo edificar formas de pensamiento que sean, a la vez, nuevas moradas?<sup>31</sup>

En resumen, la *Primer y nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala, es un texto que no solo se define como un documento histórico que evidencia el

<sup>30</sup> En *El Comercio*, de Lima, del 29 de junio de 1996, apareció la noticia sobre el descubrimiento —presentando ante el IV Congreso Internacional de Etnohistoria, organizado por la Universidad Católica—, de la historiadora italiana Laura Laurencicci, quien sostiene que el verdadero autor de la *Corónica* es Blas Valera que, en conjunto con el jesuita Giovanni Anello Oliva habrían convencido a Guaman Poma de Ayala para que firmara la obra. Pilar Flores, «Guaman Poma solo fue ‘hombre biombo’», *El Comercio* (Lima) 29 de junio de 1996. (Nota de 2023: Rolena Adorno, en un artículo de 2022, confirma la autenticidad del manuscrito y su autoría: Rolena Adorno, «La Nueva corónica y buen gobierno de Guaman Poma: del manuscrito autógrafa del siglo XVII a su reproducción digital del siglo XXI», *Recial*, v. XIII, No. 22 (II semestre 2022): 34-47.

<sup>31</sup> Mignolo, «Decires fuera de lugar...», 28.

decir de un 'sujeto subalterno' sino una obra con un *decir literario* distinto, ubicado en la formulación de la estética diferente del testimonio que contribuye a la idea de que las categorías de *nuestro canon* pueden ser construidas desde una perspectiva diferente también. La *Corónica* nos plantea otra vía de entendimiento de nuestro arte literario que reside en la de su constitución como un conjunto de *textos mestizos* en niveles múltiples que recupera para sí —en algunos casos— tanto el imaginario indígena y sus saberes como el pensamiento occidental heredado de España, que utiliza una multiplicidad de discursos narrativos, poéticos y pictóricos que arman su discurso literario.

Perdido un proceso judicial y despojado de sus tierras; empobrecido por las nuevas condiciones históricas; ansioso de encontrar un lugar en la nueva sociedad colonial sea inventando una genealogía aristocrática, convirtiéndose en profeta o apropiándose de la letra a través de la escritura de una obra monumental, Guaman Poma, desde una ubicación contradictoria y múltiple, asume la función de intelectual orgánico, plantea un programa político reformista, polemiza con el poder colonial y, aunque su escritura no es leída por sus contemporáneos, con su *Corónica* es parte de la fundación de la tradición de nuestra literatura.

## EL YO DE LA LITERATURA DE FICCIÓN Y QUIEN ESCRIBE



Cuando publiqué *Pubis equinoccial* (2013), que es un libro de relatos eróticos, me preguntaban, con cierta picardía, en casi todas las presentaciones que hice del libro, si yo había vivido las situaciones sexuales que narraba en mis cuentos. En términos teóricos, puedo decir que experimenté en carne propia todas las situaciones de mis textos literarios porque las he vivido en la escritura. En las obras de ficción, a veces, hay guiños que quien escribe se hace a sí mismo, a la persona con la que quiere dialogar en clave o a la cofradía. Lo que no puede hacer quien lee, me parece, es trasladar mecánicamente las cosas y asumir que, por ciertos datos, quien escribe está confesando un episodio sobre sí, pues la literatura no es un *reflejo mecánico* del mundo real (tanta tinta ha corrido alrededor de la teoría del reflejo de la realidad en el arte) sino una construcción formal del lenguaje y la imaginación: a veces, uno fabula sobre su propia vida y juega a «y qué hubiera sucedido si...» asumiendo, en el texto, el papel de héroe o villano o una mezcla de ambos. Si bien existe el texto propositivamente confesional, el yo de la literatura de ficción, más que una confesión autobiográfica, es, por lo general, una categoría de la estructura del relato: una voz narrativa que quien escribe ha escogido para contar una historia.

En la entrada de mi blog *Acoso textual*, del 9 de enero de 2023, escribí sobre Vargas Llosa y su entrapamiento como figurante en la civilización del espectáculo que él mismo criticó<sup>1</sup>. En lo personal, me importa poco el chismerío alrededor de la ruptura sentimental de Vargas Llosa e Isabel Presley: el tratamiento mediático que le han dado al asunto es tan vulgar como los sueños de riqueza y vida social que tenía madame Bovary. De hecho, la lectura del cuento «Los vientos», que Varga Llosa publicó en *Letras Libres*, en 2021,<sup>2</sup> por parte de la prensa del corazón es equivocada porque cree que los episodios de la vida del autor se trasladan mecánicamente al texto literario.

<sup>1</sup> Tu amor es una “Hola” de ayer

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, «Los vientos», *Letras Libres*, 1 de octubre de 2021, acceso 6 de enero de 2023, <https://letraslibres.com/ficcion/los-vientos/>



Esta prensa, que no es muy ducha en materia literaria pero sí en las habladurías de los ricos y famosos, le dio vueltas a esta frase del narrador del cuento como si se tratase de una confesión íntima del autor en referencia a su matrimonio con Presley:

Creo que solo una cosa hice mal en la vida: abandonar a Carmencita por una mujer que no valía la pena [...] Es el único episodio de mi remoto pasado que mi memoria no ha olvidado y que me atormenta todavía. Todas las noches, antes de dormir, pienso en Carmencita y le pido perdón [...] Fue un enamoramiento de la pichula, no del corazón. De esa pichula que ahora ya no me sirve para nada, salvo para hacer pipí.

De esta forma, el tratamiento mediático de la ruptura Vargas Llosa y Presley mezcló por partes iguales, sin ningún pudor, la vida y la literatura. El tema de «Los vientos» no es la ruptura amorosa, aunque la menciona. «Los vientos» —cuento de tono ensayístico, a ratos aburrido y panfletario; afortunadamente, salvado del tedio por el humor— desarrolla otros temas: la soledad, la vejez y el cambio del paradigma cultural. El narrador en primera persona es un personaje, no la persona de Vargas Llosa, aunque las ideas de aquel sean similares a las del autor. Deducir, por una reflexión del personaje del cuento, que Vargas Llosa está hablando de sí mismo es una mezcla de ignorancia y sensacionalismo: típico de la superficialidad y el facilismo de la prensa rosa.

Ariana Harwicz escribió, días atrás, en su cuenta de Twitter: «La escritura nunca es autobiográfica aunque todos los hechos hayan existido, aunque la literatura es una forma de memoria, incluso más que la vida. Kertész dice que su composición es abstracta, hecha de signos. Su lengua es atonal, Schönberg, es tan verdad como su deportación»<sup>3</sup>. Conuerdo con esta reflexión por cuanto el problema de la literatura del yo como exposición de la autobiografía y su verdad es un callejón sin salida, pues, al narrar un suceso, desde el mismo momento de la selección de los hechos narrables es ya un recorte artificial de la realidad, según la narrativa que optamos por construir en el texto. Además, al definir una voz narrativa también estamos manipulando un acontecimiento, ya que la selección de la voz la hacemos según el punto de vista desde donde queremos contar los hechos escogidos de nuestra historia personal y del énfasis que queremos darle a un suceso. A fin de cuentas, toda historia narrada en un texto es verdadera en tanto es escritura y toda escritura es composición de estructuras, desarrollo de formas narrativas y traslados de sentido.

Se acepta, generalmente, que *Adiós a las armas*, de Ernest Hemingway, es una novela autobiográfica por las similitudes del personaje y del autor; no obstante, si nos despojamos del prejuicio biografista, nos daremos cuenta de que lo que hace Hemingway es aprovechar una experiencia vital para novelar un episodio bélico, de un

<sup>3</sup> Ariana Harwicz, (@ArianaHar), Twitter, 10 de enero de 2023.

realismo crudo, atravesado por una historia de amor, como también lo hará en *Por quién doblan las campanas*, con menos elementos personales. ¿Nos atrae la novela por lo que podría contar sobre la vida de su autor o, esa misma novela, nos cautiva por la escritura que disecciona una vida en la plenitud de su contradictoria existencia, como lo hace la buena literatura? Hemingway es un tipo de escritor del que se dice que convirtió su vida aventurera en literatura. Cuando le preguntaron si había descrito alguna situación de la que no tuviera un conocimiento personal, respondió: «Esa es una pregunta extraña. Al decir conocimiento personal, ¿quiere usted decir conocimiento carnal? En ese caso la respuesta es afirmativa. Un escritor, si es bueno, no describe. Inventa o *hace* a partir del conocimiento personal o impersonal, y algunas veces parece poseer un conocimiento inexplicado que podría venirle de la experiencia racial o familiar olvidada»<sup>4</sup>.

No me llama la atención *El acontecimiento*, de Annie Ernaux, tanto porque sea verdad que ella vivió la experiencia clandestina del aborto que narra en su libro, cuanto porque es una escritura conmovedora, capaz de transformar una experiencia personal —dolorosa, peligrosa, atravesada por el origen de clase social— en una novela que, trabajada desde las convenciones de la literatura, es un texto capaz de convertir la experiencia de quien la escribió en una experiencia de quien la lee. La propia Ernaux dijo en su discurso de aceptación del Premio Nobel: «No pretendo contar la historia de mi vida ni desvelar sus secretos, sino descifrar una situación vivida, un acontecimiento, una relación amorosa, y revelar así algo que solo la escritura puede hacer existir y transmitir, quizá, a otras conciencias y otras memorias»<sup>5</sup>. No quiero ser malinterpretado: es muy importante la confesión en tanto posicionamiento de una reivindicación política —el aborto, en este caso, como derecho a decidir—, pero si esa confesión no se hubiera convertido en *escritura*, entonces, su verdad testimonial carecería de valor literario, aunque tendría otro valor —tal vez más importante para sus efectos prácticos— en el terreno del activismo político.

Me interesa un texto literario, sea basado o no en la vida de quien escribe, en cuanto sea escritura capaz de hacerme sentir lo que leo como una transmutación de la vida y sus intersticios en literatura, tal como sucede en *El Quijote*, de Cervantes, o en *En la mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin, aunque la una sea una novela realista y la otra una novela de ciencia ficción. Como dijo Annie Ernaux en el discurso ya citado: «Pero como todas las cosas se viven, inexorablemente, de forma individual —“me sucede a mí”—, no pueden leerse de la misma manera salvo si el “yo”

<sup>4</sup> George Plimpton, «Entrevista con Ernest Hemingway», en *El oficio de escritor* (México D.F.: Ediciones Era, 1970), 219.

<sup>5</sup> Annie Ernaux, «Discurso íntegro de Annie Ernaux ante la Academia Sueca», *El País*, 7 de diciembre de 2022, traducción de Lydia Vázquez Jiménez, acceso 10 de diciembre de 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-12-07/annie-ernaux-en-su-discurso-del-nobel-hay-hombres-para-quienes-los-libros-escritos-por-mujeres-no-existen.html>

del libro se vuelve, en cierta forma, transparente, de suerte que el del lector o el de la lectora ocupen su lugar. Si ese Yo es, en suma, transpersonal». El yo, en la literatura, es una entidad discursiva, por tanto, una voz del texto, lírico o narrativo, que debe ser asumido como escritura.

A quienes leemos literatura nos apasiona el lenguaje del texto, al periodismo de las revistas del corazón, en cambio, le subyuga el chismerío sobre la vida de quienes escriben. Yo escribí *Pubis equinoccial* para realizar una exploración literaria sobre la sexualidad humana en diferentes situaciones vitales; en este cuentario, hay un trabajo extenuante de lenguaje: me propuse nominar lo sexual —explotado sin límites por la pornografía— con palabra diferente y diferenciadora<sup>6</sup>. Siempre es liberador desmontar un tabú. Por eso, cuando me preguntaban si había descrito vivencias personales en los cuentos de dicho libro respondía, como suelo decir desde hace años: *mi escritura es mentirosamente autobiográfica*.

---

<sup>6</sup> Penguin Colombia, Raúl Vallejo - Pubis equinoccial

## CORTÁZAR, REVOLÚ-CRONOPIO-NARIO



Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría.

Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, 1973.

Dijo que Julio Cortázar parecía un niño grande y que, políticamente, era un ingenuo<sup>1</sup>. En La Cueva había mucha gente entusiasmada por escuchar las historias que el grupo de Barranquilla protagonizó en aquel mítico bar. Con ese sonsonete del que encubre con la fachada de chisme de vecindario lo que, en realidad, es pura y simple mala fe política, Plinio Apuleyo Mendoza comentó que los cubanos siempre utilizaron a Cortázar. En seguida, añadió que alguna vez este le contó —e imitó, con un tono bobalicón, la pronunciación afrancesada de aquel— que no entendía por qué los diplomáticos cubanos no le quisieron recibir una ropita vieja que él mismo había llevado a la embajada de Cuba en París<sup>2</sup>. En medio del ambiente carnavalesco que envolvía a La Cueva, el relato de Plinio Apuleyo rezuma una perversidad política bien calculada que se esconde tras la mascarada del cuentero de anécdotas de las que, supuestamente, ha sido testigo. Así, en el relato de Mendoza, con esa tergiversación profesional de los anticomunistas de la posguerra fría, Cortázar queda reducido a un ignorante político que actúa como una marioneta manejada por los comunistas cubanos.

Además del escritor de la experimentación permanente del texto, de la visión siempre diferente sobre los vericuetos de la realidad, de la búsqueda de *todos los lenguajes, el lenguaje*, Julio Cortázar también fue un escritor altamente politizado, activista de la lucha antiimperialista de los pueblos, y de aquellos que tomaron partido por el socialismo, desde la ética y sin miedo a las críticas de los *ebúrneos*, según su propia

<sup>1</sup> Al conmemorarse los cien años del natalicio de Julio Cortázar (1914-1984), este ensayo pasa revista a la función política que él desarrolló en los textos de ficción (*Libro de Manuel*, *Fantomas contra las transnacionales*, etc.), en las reflexiones políticas (la antológica entrevista en la revista *Life*, en español) y en su militancia social. Apareció originalmente en *Casa de las Américas*, No. 278 (2015): 10-26.

<sup>2</sup> Versión libre de la conversación que Plinio Apuleyo Mendoza sostuvo con Mauricio Vargas, dentro de la programación del *VIII Carnaval de las Artes*, Barranquilla, el viernes 14 de febrero de 2014.

denominación. Pero, como era de esperarse, su actuación política nunca fue la de un dogmático sino la de alguien que, como buen *cronopio*, desde la sensibilidad cotidiana que está en su obra literaria y sin desdeñar la ironía ni el sentido del humor, se comprometió con el ser humano al que consideró siempre por encima del capital y el liberalismo burgués. Un auténtico *revolú-cronopio-nario*.

#### DESCREIMIENTO DE LA DEMOCRACIA BURGUESA

En 1969, Julio Cortázar concedió una entrevista a la revista *Life, en Español*, que este transformó en un texto reflexivo y que se ha convertido en un documento relevante al momento de escrutar sus ideas políticas y estéticas.<sup>3</sup> El texto es una incursión en territorio ideológicamente minado, la revista *Life*, que Cortázar aprovecha para desenmascarar y, al mismo tiempo, para decir todo aquello que, en otra circunstancia o con otro personaje, no lo habría publicado dicha revista. En términos estrictos no se trata de una respuesta a una situación coyuntural sino una crítica estructural al sistema capitalista que requiere de las empresas periodísticas para la reproducción ideológica del mismo sistema. De entrada, Cortázar deja sentada las diferencias ideológicas insalvables que lo separan a él de la prensa liberal y de cómo no se engaña frente a las veleidades democráticas de dicha prensa:

No solamente desconfío de las publicaciones norteamericanas del tipo de *LIFE*, en cualquier idioma que aparezcan y muy especialmente en español, sino que tengo el convencimiento de que todas ellas, por más democráticas y avanzadas que pretendan ser, han servido, sirven y servirán la causa del imperialismo norteamericano, que a su vez sirve por todos los medios la causa del capitalismo.<sup>4</sup>

Cortázar consigue transformar un cuestionario para una entrevista, en un artículo en el que la pauta de lo que se dice está marcada no por la urgencia de la pregunta sino por la meditación de la prosa reflexiva del entrevistado. Se trata de un acto político profundo: Cortázar no cuestiona al campo ideológico contrario desde alguna idea más o menos problemática, sino que pone en cuestión su existencia misma desde la estructura de poder económico que sostiene a la prensa liberal. La desconstrucción que, en términos semióticos, realiza Cortázar al comienzo de su texto es de un contenido altamente subversivo aunque, de manera paradójica, esté limitado en sus efectos por aparecer, justamente, en la revista que es objeto de dicho análisis:

A mí me basta una ojeada a cualquier de sus números para adivinar el verdadero rostro que se oculta tras la máscara; consulten los lectores, por ejemplo, el número del 11 de marzo de 1968: en la cubierta, soldados norvietnameses ilustran una loable voluntad de información objetiva; en el interior, Jorge Luis Borges habla larga

<sup>3</sup> Julio Cortázar (entrevistado por Rita Guibert), «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad», *Life, en español*, (New York) v. XXXIII, n. 7 (7 abril 1969): 43-55.

<sup>4</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 45.

y bellamente de su vida y de su obra; en la contratapa, por fin, asoma la verdadera cara: un anuncio de Coca – Cola. Variante divertida en el número del 17 de junio del mismo año: Ho Chi Min en la tapa, y los cigarrillos Chesterfield en la contratapa. Simbólicamente, psicoanalíticamente, capitalísticamente, *LIFE* entrega las claves: la tapa es la máscara, la contratapa el verdadero rostro mirando hacia América Latina.<sup>5</sup>

Cortázar no se queda en la crítica estructural al sistema capitalista y a la prensa liberal como unos de sus instrumentos de propaganda ideológica y cultural sino que, con un lenguaje conversacional y sin poses de politólogo, avanza propositivamente hacia definiciones concretas respecto de su postura política y aclara que su «idea del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana»<sup>6</sup>. Cortázar sostiene que esta última —estamos en 1969—, se expresa en la revolución cubana y en figuras como Fidel Castro y el Che Guevara. Aclara que su idea del socialismo «no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia» ni acepta la alienación intrínseca que requiere el capitalismo para reproducirse ni la que se deriva de la obediencia burocrática. Y, como parte de su actitud lúdica desde la literatura, concluye: «parafraseando el famoso verso de Mallarmé sobre Poe (me regocija el horror de los literatos puros que lean esto) creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo»<sup>7</sup>.

En esa entrevista, Cortázar deja sentada varias razones por las que es solidario con la revolución cubana, pero sobre todo porque considera que la lucha revolucionaria de Cuba nace de «la primera gran tentativa *en profundidad* para rescatar a América Latina del colonialismo y del subdesarrollo» y que desde Cuba se proyecta «la lucha contra el imperialismo en todos los planos materiales y mentales»<sup>8</sup>. Asimismo, define los motivos de su «sentimiento antiyanqui» desde una crítica que cuestiona la máscara de la democracia liberal. La respuesta de Cortázar, nuevamente, apunta a la médula de la columna vertebral de la dominación neocolonial:

[...] si cualquier sistema imperialista me es odioso, el neocolonialismo norteamericano disfrazado de ayuda al tercer mundo, alianza para el progreso, decenio para el desarrollo y otras boinas verdes de esa calaña me es todavía más odioso porque *miente* en cada etapa, finge la democracia que niega cotidianamente a sus ciudadanos negros, gasta millones en una política cultural y artísticas destinada a fabricar una imagen paternal y generosa en la imaginación de las masas desposeídas e ingenuas.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 45.

<sup>6</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 45.

<sup>7</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 46.

<sup>8</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 46.

<sup>9</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 48.

Y, hacia el final de esta sección de la entrevista, señala que en la conferencia de la UNCTAD, a comienzos de 1968, en Nueva Delhi, un informe oficial indicó que, en 1959, los Estados Unidos obtuvieron ganancias en Latinoamérica por 775 millones de dólares, de los que reinvirtieron 200. Pero no se piense que Cortázar fue un *antiyanqui* sectario y fanático. Como siempre tuvo claridad de qué es lo que un intelectual revolucionario tenía que combatir, a renglón seguido hace una distinción entre el capitalismo norteamericano y los valores de Lincoln, de Poe y de Whitman, y concluye: «amo en los Estados Unidos todo aquello que un día será la fuerza de su revolución, [...] cuando la voz los Estados Unidos dentro y fuera de sus fronteras sea, simbólicamente, la voz de Bob Dylan y no la de Robert McNamara»<sup>10</sup>.

#### CORTÁZAR Y LA SITUACIÓN DEL INTELLECTUAL LATINOAMERICANO

La relación de Cortázar con Roberto Fernández Retamar y la Casa de las Américas fue la de una amistad sólida en lo personal y nunca complaciente en la esfera de lo político, que comenzó en 1963, en los años iniciales del proceso revolucionario cubano. Existen dos cartas, en medio de la copiosa correspondencia entre Cortázar y Retamar, que he considerado emblemáticas para ejemplificar el compromiso solidario de Cortázar con Cuba y el socialismo, así como para entender su posición política despojada de sectarismo y expresada siempre con sentido lúdico.

La primera carta es del 10 de mayo de 1967 y fue publicada en la revista *Casa* en ese mismo año. Cortázar la incluyó en el tomo II de *Último round* (1969) con una nota que explicaba la incorporación de la carta bajo el título «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», «puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano»<sup>11</sup>. Lo primero que hace Cortázar es quitarle solemnidad al tono de lo que implica el tratamiento de tal asunto volviéndolo coloquial y ubica su propio lugar de enunciación, que es el de un escritor de ficción y no el de un teórico de la política: «... me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal». Casi enseguida, ensaya una primera definición del asunto que sintetiza en esta frase: «En última instancia, tú y yo sabemos de sobra que el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social».

En la carta, Cortázar desarrolla el tema del desarraigo del escritor. Reconoce, desde un inicio, la dificultad que entraña para él hablar sobre el intelectual latinoamericano toda vez que se marchó de Argentina en 1951 y que ha hecho de Francia su casa. Cortázar dice que en Francia, lugar con el que se siente plenamente identificado

<sup>10</sup> «Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad»..., 49.

<sup>11</sup> Julio Cortázar, «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo de 1967, en *Último round*, t. 2, [1967] (México D.F.: Siglo XXI Editores, 2009), 265-280. A esta carta se refiere una nota en la contratapa del tomo 1, de la que hablaré más adelante.

para vivir, escribir y envejecer dado su temperamento, descubrió el sentido de lo latinoamericano. «De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad». Cortázar reconoce que sus dos viajes a Cuba, que fueron su retorno a Latinoamérica, al mismo tiempo, marcaron su adhesión final al socialismo:

Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre.<sup>12</sup>

En esta carta a Retamar, y dado su tono coloquial, Cortázar se muestra reacio a definiciones cerradas y prefiere evidenciar sus dudas personales en lo que se refiere a su propia militancia. Esta actitud de duda permanente, de búsqueda de sus propias contradicciones, de evitar frases solemnes, es un testimonio de la sencillez de Cortázar al momento de enfrentar temas complejos. No obstante, al momento de afirmar su compromiso político deja en claro lo que significa su acción personal y lo que tiene que ver con su escritura. No está de acuerdo con «el arte al servicio de las masas» pero, al mismo tiempo, considera que todo escritor debe ser *testigo de su tiempo*. Sobre esta dicotomía están asentadas sus definiciones ética y estética. Esta postura es resumida así:

Por una parte, mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil. Por otra parte, mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y que ocurre en tu tierra) [«Reunión»] lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio históricos [62 *Modelo para armar*].<sup>13</sup>

Cortázar, en nombre de la libertad de creación literaria, no renuncia a los textos experimentales y, por esa misma libertad, tampoco renuncia a la inclusión de asuntos explícitamente políticos en sus textos. Al final de la carta, cita las declaraciones de Robert McNamara, secretario de Defensa, difundidas por la UPI, quien especula sobre la explosión de «un número relativamente pequeño de ojivas nucleares» destinadas a destruir cincuenta urbes de China para acabar con la mitad de la población

<sup>12</sup> Cortázar, «Acerca de la situación...», 272.

<sup>13</sup> Cortázar, «Acerca de la situación...», 274-275.



urbana (algo así como cincuenta millones de personas), sus dirigentes, sus técnicos y obreros especializados. Cortázar concluye, en términos éticos, que «un escritor digno de tal nombre no puede volver a sus libros como si no hubiera pasado nada, no puede seguir escribiendo con el confortable sentimiento de que su misión se cumple en el mero ejercicio de una vocación de novelista, de poeta o de dramaturgo»<sup>14</sup>.

Claro está, Cortázar propone una ética para los escritores que quieren comprometerse con el ser humano y la construcción de una sociedad justa y solidaria. Esta cuestión tal vez resulta inentendible hoy en que los escritores están obsesionados con el mercado editorial, con aparecer en la lista de los libros más vendidos, y con la idea de ser partícipes de la serie de premios literarios amañados para promover la *carrera literaria* de algún elegido, un concepto que a nuestro cronopio le es extraño. En la entrevista de *Life*, él mismo se encarga de resaltar su actitud de aficionado: «La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro»<sup>15</sup>.

La segunda carta, fechada en París el 29 de octubre de 1967, responde a un acontecimiento luctuoso para el movimiento revolucionario como fue la ejecución del Che en Bolivia, el 9 de aquel mes y año. Se trata de un texto íntimo, en el que Cortázar expresa toda la carga de dolor que lleva encima tras conocer la noticia sobre la muerte del Che y de qué manera la escritura se vuelve una dificultad frente a la fatalidad de los hechos. Después de contar que ha vuelto de Argel, donde ha leído una y otra vez la noticia en los diarios sin querer aceptarla como verdad, y que ha recibido el mensaje para que escriba un texto sobre el suceso, Cortázar le responde a Retamar con una reflexión cargada de profunda tristeza: «La verdad es que la escritura, hoy frente a esto, me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, la sustitución de lo insustituible. El Che ha muerto y a mí no me queda más que el silencio, hasta quién sabe cuándo»<sup>16</sup>. Cortázar le cuenta que no ha podido cumplir con el pedido de Lisandro Otero de escribir 150 palabras para Cuba, «como si uno pudiera sacarse las palabras del bolsillo, como monedas», y que en Argel, en la oficina del organismo internacional donde estaba trabajando, «me encerré una y otra vez en el baño para llorar». Al final, le envía el texto que fue capaz de escribir, «esto que nació como un poema y que quiere que tengas y que guardes para que estemos más juntos», y que transcribo completo dado su valor histórico y literario:

<sup>14</sup> Cortázar, «Acerca de la situación...», 280.

<sup>15</sup> «Julio Cortázar: Un gran escritor y su soledad»..., 49.

<sup>16</sup> Julio Cortázar, «Carta a Roberto Fernández Retamar, 29 de octubre de 1967», en *Casa de las Américas*, No. 145-146 (Julio-Octubre 1984), 76-77.

Che  
Yo tuve un hermano.  
No nos vimos nunca  
pero no importaba.

Yo tuve un hermano  
que iba por los montes  
mientras yo dormía.

Lo quise a mi modo  
le tomé su voz  
libre como el agua,  
caminé de a ratos  
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca  
pero no importaba,  
mi hermano despierto  
mientras yo dormía,  
mi hermano mostrándome  
detrás de la noche  
su estrella elegida.<sup>17</sup>

Otro texto que ratifica el compromiso de Cortázar con el proceso revolucionario cubano se dio durante el así llamado “caso Padilla”, un episodio tristemente célebre que sirvió de pretexto para que muchos intelectuales rompieran con Cuba y su revolución. El caso Padilla, a la distancia, es un ejemplo de la intolerancia y las exclusiones que se presentan durante un proceso revolucionario, y dado que el socialismo está pensando como un sistema liberador del neocolonialismo, tanto económico como ideológico, un episodio como aquel constituye un hecho que enajena la libertad del individuo y refuerza el poder represivo del Estado sobre el individuo. Pero este suceso que hizo que muchos intelectuales se espantaran del proceso cubano, tuvo en Cortázar a un escritor crítico y autocrítico que se mantuvo solidario con Cuba, a contracorriente del mundillo cultural, pues entendió que los procesos revolucionarios son hechos por seres humanos y no por ángeles incapaces de contaminarse. A Vargas Llosa, por el contrario, el “caso Padilla” le sirvió para romper no solo con Cuba sino con el socialismo. Desde entonces, el camino político de Vargas Llosa lo ha llevado a convertirse en un intelectual orgánico de los banqueros latinoamericanos y en un propagandista del capitalismo, como el sistema ideal que marca el fin de la historia.

---

<sup>17</sup> Cortázar, «Carta a Roberto Fernández Retamar...», 76-77. El poema en la voz de Julio Cortázar: [http://youtu.be/udfvoE\\_Yyjk](http://youtu.be/udfvoE_Yyjk)

Adjunto a una nota dirigida a Haydée Santamaría, fechada en París el 23 de mayo de 1971, Cortázar le envía el texto titulado «Policrítica en la hora de los chacales», que, según sus propias palabras, «no es una carta, ni un ensayo, ni un documento político bien razonado; es lo que nace de mí en una hora muy amarga pero en la que hay sin embargo una plena confianza en muchas cosas, y sobre todo en la Revolución»<sup>18</sup>. El texto es una toma de partido por la Revolución Cubana en el momento más complejo de su relación con los intelectuales. Su lenguaje es combativo, sin ambages, indignado; y su crítica está centrada contra la tergiversación de los hechos difundida por las agencias transnacionales de la información como parte de la propaganda anticubana, y contra la idea liberal del escritor en tanto espíritu solitario y comprometido únicamente consigo mismo. Y, al mismo tiempo, su crítica va dirigida a la manera cómo el Estado cubano asumió el “caso Padilla”.

El texto se abre con una frase provocadora: «De qué sirve escribir buena prosa, / [...] si al otro día los periódicos, los consejeros, las agencias, / los policías disfrazados, / los asesores del gorila, los abogados de los trusts / se encargarán de la versión más adecuada para consumo de inocentes o de crápulas»<sup>19</sup>. El tono del texto rezuma indignación debido a la manipulación que la prensa capitalista hizo del “caso Padilla”, tergiversando, por ejemplo, la posición del propio Cortázar frente al hecho y que este cita<sup>20</sup>: «No me excuso de nada, y sobre todo / no me excuso de este lenguaje, / es la hora del Chacal, de los chacales y de sus obedientes: / los mando a todos a la reputa madre que los parió, / y digo lo que vivo y lo que siento y lo que sufro y lo que espero». El lenguaje indignado, más bien raro en él, que Cortázar utiliza en el texto y las sutilezas de su análisis político concreto de la realidad concreta que le ha tocado, dan cuenta de una posición que se esgrime desde el más profundo convencimiento político.

Cortázar cuestiona la noción misma del escritor en tanto un individuo que está más preocupado por su nombre y su carrera literaria, antes que por el desarrollo de los procesos sociales de su tiempo, buscando una comprensión todos los complejos conflictos que estos conllevan, toda vez que son obras de seres humanos y no de ángeles: «Todo escritor, Narciso, se masturba / defendiendo su nombre, el Occidente / lo ha llamado de orgullo solitario. ¿quién soy yo / frente a pueblos que luchan por la sal y la vida, / con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y opiniones personales?». Cortázar, en todo caso, no asume la posición moralista de quien critica a los demás sino que se asume como parte de ese universo de escritores que carecen de la dimensión política y humana para comprender las contradicciones de los procesos

<sup>18</sup> Julio Cortázar, «Carta a Haydée Santamaría, 23 de mayo de 1971», en *Casa de las Américas*, No. 145-146, (Julio-Octubre 1984), 125.

<sup>19</sup> Julio Cortázar, «Policrítica en la hora de los chacales», en *Casa de las Américas*, No. 145-146 (Julio-Octubre 1984), 126-132.

<sup>20</sup> «Un solo ejemplo: “Padilla recuperó la libertad después de una declaración autocrítica en que confesó haber proporcionado informes secretos a Cortázar... etc.” (cable de UPI, París, 12/5/71, publicado en *El Andino*, periódico de Argentina)», nota al pie de la página 127.

revolucionarios, es decir, asume esa mala conciencia pequeño burguesa, que nos carcome a casi todos los escritores y artistas, en toda la extensión: «y si hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firmas los virtuosos textos / por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te, /no me creo excepción, soy como ellos, qué habré hecho por Cuba más allá del amor, / qué habré dado por Cuba más allá de un deseo, una esperanza».

La solidaridad de Cortázar es una adhesión crítica: «Nadie espere de mí el elogio fácil, / pero hoy es más que nunca tiempo de decisión y de aguas claras: / diálogo pido, encuentra en las borrascas, policríticas diaria», que, inclusive, cuestiona aquello que hay que cuestionar en el momento coyuntural que el proceso cubano estaba viviendo: «no acepto la repetición de humillaciones torpes, / no acepto confesiones que llegan siempre demasiado tarde, / no acepto risas de los fariseos convencidos de que todo anda bien después de cada ejemplo, / no acepto la intimidación ni la vergüenza». El discurso de Cortázar es complejo en la medida en que intenta abarcar todas las aristas del problema y rehúye el maniqueísmo liberal de los que encontraron en el “caso Padilla” un suceso intolerable para su liberalismo ideológico, de ahí que, a renglón seguido señala: «Y es por eso que acepto / la crítica de veras, la que viene de aquel que aguanta en el timón [...] y reconozco la torpeza de pretender saberlo todo desde un mero escritorio». En la parte final del texto, Cortázar reafirma, en medio de todos los problemas que pudiesen presentarse, su identificación con el proceso cubano desde su personal y contradictoria posición de intelectual comprometido: «Revolución hecha de hombres, / llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y ausencias / [...] yo soy esta palabra mano a mano como otros son tus ojos o tus músculos, / todos juntos iremos a la zafra futura, / al azúcar de un tiempo si imperios ni esclavos».

#### AQUELLO QUE HORRORIZA A LOS EBÚRNEOS

Una primera noticia del cuento «Reunión», que forma parte del libro *Todos los fuegos, el fuego* (1966), la encontramos en una carta de Cortázar a Roberto Fernández Retamar, fechada en París, el 24 de diciembre de 1965: «Me emocionó todo lo que me dices del Che, porque lo comparto plenamente. En marzo saldrá en Buenos Aires un nuevo tomo de cuentos míos, donde irá naturalmente el que escribí después de leer las páginas del Che sobre el desembarco con Fidel». Y continúa con su tono burlón, consciente de cuánto molestará el cuento a los ebúrneos: «No sabes lo que me alegra que ese cuento se edite en la Argentina, donde le arañará los ojos a tanta gente que sigue lamentando lo que llaman mi “entrega”. En cuanto al Che, comprendo de sobra que su destino se sigue cumpliendo como debe ser, como él quiere que sea»<sup>21</sup>. En la ya citada entrevista para *Life*, Cortázar habla de ciertas reacciones de gente que

<sup>21</sup> Julio Cortázar, «Carta a Roberto Fernández Retamar, 24 de diciembre de 1965», en *Casa de las Américas*, No. 145-146 (Julio-Octubre 1984), 25-26.

lo felicitaba por el libro pero que lamentaban la aparición del cuento «Reunión», «cuyos personajes eran transparentemente el Che y Fidel»<sup>22</sup>. Su concepción sobre la función política de la literatura es mucho más amplia que la defensa coyuntural de su propio cuento:

Los ebúrneos, en cambio, se dicen que los temas de la historia contemporánea suelen desgastarse o descalificarse rápidamente y, por ejemplo, nunca dejan de mencionar en este contexto ciertos poemas del *Canto general*, de Neruda; no parecen darse cuenta de que aún equivocándose históricamente, Neruda era el poeta de siempre, y que la imposibilidad de aceptar hoy en día sus elogios de Stalin no altera para nada el hecho de que haya sido sincero al escribirlos. [...] Para lo ebúrneos, en efecto, *esos no son temas literarios*.<sup>23</sup>

La anécdota de «Reunión» recrea el desembarco de los del Gramma en Cuba para iniciar la guerra de guerrillas contra la dictadura de Batista, aunque sin nombrar ningún lugar o personaje de la realidad histórica. Su intriga está dada por la imperiosa necesidad que dos grupos de insurgentes, perdidos el uno del otro por unos días, tienen de encontrarse y de saber que el líder de uno de los grupos, Luis, «(que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día)»<sup>24</sup>, debe vivir para que la causa política triunfe. La tensión está dada por las dificultades que se generan para este encuentro, pues la voz narrativa, primera persona protagonista, pertenece a uno de los miembros del grupo que no sabe por dónde anda Luis.

El cuento se abre con un exergo del Che, quien, en el momento más duro del desembarco, recuerda «un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista apoyado en un troco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida»<sup>25</sup>. Por su parte, el narrador protagonista del cuento, que puede ser asumido sin dificultades como el propio Che, recuerda un tema de Mozart, que es el movimiento inicial del cuarteto para cuerdas No. 17, K 458, *La caza*. A partir de este paralelismo con el texto del Che, Cortázar construye, desde la música de Mozart, el símbolo de la lucha en la que se encuentra los protagonistas de «Reunión», que son, a su vez y al momento de la publicación del libro, los protagonistas de la Revolución Cubana. Este, es tal vez, el más claro homenaje que un escritor e intelectual puede hacer a dos guerreros y estadistas y, al mismo tiempo, es la declaración más sentida de un compromiso político con un proceso revolucionario en marcha:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido

<sup>22</sup> «Julio Cortázar: Un gran escritor y su soledad»..., 52.

<sup>23</sup> «Julio Cortázar: Un gran escritor y su soledad»..., 52.

<sup>24</sup> Julio Cortázar, «Reunión», en *Cuentos completos / 1* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 537.

<sup>25</sup> Cortázar, «Reunión»..., 537.

trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como al restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese allego final que sucede al adagio como un encuentro de luz. Lo que se divertiría Luis si supiera que en ese momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que trabará amistad con la copa de los árboles, con la tierra de vuelta a sus hijos.<sup>26</sup>

Tres años después, en 1969, el texto que abre *Último round* es «Sílaba viva», un lúdico homenaje al Che, que arranca con una expresión que dialoga con el título del tango «Qué vachaché», de Santos Discépolo. Si la letra del tango, como tantas de Discépolín, es una descarnada visión del culto al dinero que acosa al siglo, el poema de Cortázar es una experiencia lúdica del lenguaje que, sobreponiéndose a la muerte del Che, rezuma esperanza en la permanencia simbólica del guerrillero. El texto, como se verá, es una muestra de cómo Cortázar se resiste a la obviedad del *mensaje* pero, al mismo tiempo, de cómo Cortázar quiere expresar, desde la experiencia literaria, una posición política contestataria y claramente comprometida, luego de la muerte de la Che.

Qué vachaché, está aunque no lo quieran,  
 está en la noche, está en la leche,  
 en cada coche y cada bache y cada boche  
 está, le largarán los perros y lo mismo estará  
 aunque lo acechen, lo buscarán a troche y moche  
 y él estará en el que luce y el que espiche  
 y en todo el que se agrande y se repeche  
 él estará, me cachendió.<sup>27</sup>

La cuestión política también fue abordada de manera explícita por Cortázar en otros textos literarios. En «Apocalipsis de Solentiname», Cortázar logra una mezcla de elementos realistas y fantásticos con la que consigue, tras el sorprendente desenlace del cuento, una dimensión política que rebasa las expectativas del lector. Cortázar narra su ingreso clandestino a Nicaragua, en marzo de 1976, en compañía de Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez y Óscar Castillo desde Costa Rica, en una avioneta *Piper Aztec*; y, luego, en el jeep del poeta José Coronel Urtecho hasta la hacienda «Las brisas» y, de ahí en lancha, hasta llegar a la isla Macarrón, del archipiélago de Solentiname, donde queda la comunidad fundada por Cardenal. Una de las visiones que tiene el personaje, ya en su casa en París, proyectando las diapositivas de las fotos

<sup>26</sup> Cortázar, «Reunión»..., 541.

<sup>27</sup> Julio Cortázar, «Sílaba viva», en *Último round*, t. I, [1969] (México D.F.: Siglo XXI Editores, 1986), 8.

que había tomado en Solentiname, es la de la ejecución de Roque Dalton en medio de otras fotos de la represión de las dictaduras latinoamericanas que irrumpen sin explicación lógica en la proyección que el narrador, Cortázar, está revisando en la soledad de su estudio. Lo interesante es que la muerte de Dalton no fue a manos de la dictadura salvadoreña sino por causa del sectarismo de sus propios compañeros de guerrilla. Así, Cortázar reafirma la actitud política crítica que lo acompañó toda la vida:

Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el trono del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte...<sup>28</sup>

Los registros que utiliza Cortázar para introducir la política en su literatura son variados. El cuento «Graffiti», al contrario de «Apocalipsis de Solentiname», desarrolla su intriga desde lo no dicho, desde la insinuación como estrategia narrativa, y, en el marco de espacio y tiempo realistas, logra su desenlace a partir de un elemento simbólico que determina el carácter monstruoso de la represión dictatorial en el cono sur. Lo que comienza como una comunicación amorosa entre dos enamorados clandestinos termina siendo considerado un acto subversivo por la dictadura: Cortázar consigue crear la atmósfera de terror estatal en una ciudad sitiada por la dictadura, y en medio de aquella represión, el amor se impone como un acto subversivo por sí mismo. Durante el desarrollo del cuento, la policía arresta a ella y él sabe, como todos en la ciudad, lo que ocurre con los detenidos. Después de buscarla durante un tiempo, él ve, junto a su dibujo, el dibujo de ella que, con pocos trazos, refleja el inmenso horror de la tortura. Al final del relato, en un giro cortazariano, descubierto por el lector que ella es quien narra el relato, leemos conmovidos:

Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Julio Cortázar, «Apocalipsis de Solentiname», en *Cuentos completos / 2* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 159. El cuento está en *Alguien que anda por ahí* (1977).

<sup>29</sup> Julio Cortázar, «Graffiti», en *Cuentos completos / 2* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 400. El cuento está en *Queremos tanto a Glenda* (1980).

Entre los textos literarios políticamente explícitos está la novela *Libro de Manuel* (1973) que, aquellos críticos que quieren olvidar esta parte de la producción literaria de Cortázar, pasan rápidamente como “una obra menor”, muy a pesar de que la novela ganara, en 1974, el prestigioso Premio *Médicis étranger*. Se trata de una novela política de corte experimental, construida como un gran *collage* que utiliza recortes de periódicos, transcripción de entrevistas, télex, cuadros estadísticos, y poemas; una novela con múltiples voces narrativas que, con humor y chanza, construyen el discurso político de unos revolucionarios anarquistas, empeñados en atentar contra la estabilidad burguesa y los símbolos del capitalismo.

La novela está armada como el libro que el grupo revolucionario elabora para Manuel, el hijo de Susana y Patricio, una pareja del grupo en cuya casa se reúnen para discutir sobre la política mundial y planificar sus acciones subversivas, destinadas a alterar la paz burguesa de la sociedad de consumo, como actos simbólicos en contra del capitalismo. Así:

[...] Susana va consiguiendo recortes que pega pedagógicamente, es decir, alternando lo útil y lo agradable, de manera que cuando llegue el día Manuel lea el álbum con el mismo interés con que Patricio y ella leían en su tiempo *El tesoro de la juventud* o el *Billiken*, [...] y qué carajo, dice Patricio, hacés bien, vieja, vos pegoteale nuestro propio presente y también otras cosas, así tendrá para elegir, sabrá lo que fueron nuestras catacumbas y a lo mejor el pibe alcanza a comerse estas uvas tan verdes que miramos desde tan abajo.<sup>30</sup>

No es una novela condescendiente con la izquierda latinoamericana pues en el texto quedan al descubierto todas las contradicciones de quienes quieren transformar la realidad social pero viven sumidos en las prácticas ideológicas de las relaciones de poder patriarcales. El sentido político que se desprende de la novela, es que se trata de llegar a una revolución que abarque la totalidad de lo humano, empezando por lo sexual y las relaciones de poder en la pareja, y no solo lo político o lo social. Al mismo tiempo, el sentido del humor y el tono de chanza logran desacralizar las discusiones ideológicas y políticas, de tal forma que los diálogos quedan alivianados y exentos de cualquier tono discursivamente panfletario: «Qué querés, a mí lo que siempre me gustó en el rusito es que realmente vino a meter espada, agarró a Galilea y la dio vuelta como un panqueque, no fue culpa de él si después le fabricaron una iglesia, como tampoco a Lenin le vas a reprochar la Unión de escritores soviéticos, no te parece»<sup>31</sup>.

*Libro de Manuel* —cuyas regalías fueron donadas por su autor para la atención de los presos políticos en Argentina—, generó más de un escozor en los lectores de Cortázar que estaban acostumbrados a su literatura fantástica o al genio existencial de *Rayuela*. En esta novela la distancia entre realidad y ficción es transgredida a medida

<sup>30</sup> Julio Cortázar, *Libro de Manuel* [1973] (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), 264.

<sup>31</sup> Cortázar, *Libro de Manuel...*, 206.



que la escritura va dando cuerpo al propio texto: los sucesos de la novela van coincidiendo con los hechos de la realidad, que en forma de texto, están organizados para el lector que, al final, resulta el Manuel para quien va dirigido un libro que, muy a pesar de estar pensado para el futuro, se realiza en el presente de la lectura: «Manuel comprenderá —le dije—, Manuel comprenderá algún día»<sup>32</sup>. Los únicos que todavía no comprenden la función política de la literatura son los ebúrneos de siempre.

#### LA LUDOPOLÍTICA CORTAZARIANA

En enero de 1975, se reunió en Bruselas el Tribunal Russell II del que Julio Cortázar fue uno de sus miembros y García Márquez uno de sus vicepresidentes. El objetivo del Tribunal fue investigar las violaciones a los derechos humanos individuales y colectivos en América Latina cometidos por las diferentes dictaduras que entonces asolaban al continente. A propósito de las deliberaciones del Tribunal, Cortázar utiliza al personaje de Fantomas, *la amenaza elegante*, para escribir un texto lúdico en el que los niveles de ficción y realidad, como en toda su obra, se trasladan de un campo a otro movidos por la reflexión política.

La revista de Fantomas escogida para este juego literario transgenérico es *La inteligencia en llamas*<sup>33</sup>, que había circulado un mes después de la reunión del Tribunal. En esta aventura, Fantomas se enfrenta a una secta que ha decidido quemar los libros y las bibliotecas del mundo por considerar que no hay libros buenos y que son una invención del diablo. En su investigación para dar con los fanáticos, Fantomas habla con algunos escritores: Susan Sontag, que ha sufrido un atentado por condenar esa *ola de terror cultural*; Alberto Moravia, amenazado de muerte; Octavio Paz, a cuya casa han intentado incendiar; y llama también a Julio Cortázar, a quien la secta le ha dicho que si escribe una novela más, lo degüellan.

El relato de Cortázar se titula *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y la portada nos muestra a Fantomas en acción, saltando sobre una hoguera de libros; tiene un llamado, como si fuera la portada del comic, que dice: «Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar». El relato comienza con el regreso del narrador de Bruselas a París, luego de una semana de trabajo en las escuchas de testigos y deliberaciones del Tribunal Russell II; en el puesto de revistas de la estación del tren, el narrador compra la revista de Fantomas y comienza a leerla durante el viaje. Desde el comienzo, la narración nunca mantiene un humorístico tono que desacraliza a cada instante la posible solemnidad del discurso político, dado el tema que atraviesa el relato:

<sup>32</sup> Cortázar, *Libro de Manuel...*, 385.

<sup>33</sup> Fantomas, *la amenaza elegante*, *La inteligencia en llamas*, argumento de Gonzalo Martré y dibujos de Víctor Cruz, (México, editorial Novaro) No. 201 (18 de febrero de 1975).

[...] parecía casi idiota abrir una revistita llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra, sin hablar de que en el ángulo inferior derecho había un avisito de la Pepsi-Cola. [...] Pero las revisas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda, se te van ganando y entonces *FANTOMAS*, *La amenaza elegante*, presenta,

LA INTELIGENCIA EN LLAMAS

—Boletos —dijo el guardia.

*Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!*

“¿Quiénes serán?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en la red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer que todo zorro viejo conoce y acata, un poco a la fuerza es cosa de decirlo.<sup>34</sup>

Cortázar es la voz narrativa en primera persona del texto. Mientras lee la revista de *Fantomas*, descubre que él es uno de los “grandes escritores contemporáneos”, a los que se refiere el editor del texto que introduce las notas al pie de página frente a los parlamentos de *Fantomas*. Cortázar, mediante la descripción y reproducción de algunas páginas del comic, va leyendo la revista junto al lector de su texto y, al mismo tiempo, comparte con este sus reflexiones sobre el trabajo realizado en el Tribunal. Haciendo de la hibridez una forma de narrar, Cortázar —asumido plenamente como el narrador de la historia— cuenta lo que sucede en el vagón con los otros pasajeros, los hechos del comic que está leyendo y cómo él mismo ve el efecto práctico del trabajo del Tribunal, cuestión que, con el pesimismo crítico que caracteriza a Cortázar, le provoca cierta desazón:

[...] qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una condena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución; el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de Cascos Azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero, entre Víctor Jara y sus verdugos.<sup>35</sup>

Entonces viene la sorprendente fusión de los niveles de realidad, en una típica vuelta de tuerca cortazariana. El narrador, ya en su departamento de París, recibe una llamada de Susan Sontag, llamada que fusiona los planos de los diferentes niveles de la realidad literaria: Sontag, personaje de la ficción de *Fantomas*, se encarna como persona de otra ficción: la que está escribiendo Cortázar y, entonces, ocurre la mezcla de lo fantástico y lo real, aunque ambos discursos pertenezcan al campo de la literatura, es decir, al de la ficción. No obstante, la narración de Cortázar está anclada a

<sup>34</sup> Julio Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México D.F.: Excélsior, 1975), 13-14.

<sup>35</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 21.

un hecho real: las sesiones del Tribunal Russell y sus deliberaciones que, en forma de apéndice, forman parte del texto de Cortázar que estamos leyendo:

—Estás enterado, claro —dijo Susan.

—¿De qué? ¿De dónde me hablas? ¿Por qué tengo la impresión de que te pasa algo malo y eso que no soy télépata ni vidente?

—Lo mío no interesa —dijo Susan—, pero después que me rompieron las piernas tuve tiempo para pensar que...

—¿Las piernas?

—Ah, entonces *no* estás enterado. ¿Pero cómo puedes no estar enterado si Fantomas te llamó por teléfono antes que a mí?<sup>36</sup>

Cortázar continúa con la lectura del comic que dejó inconclusa durante el viaje. Lectura del comic y realidad de la ficción que está escribiendo son todo y uno al momento de la lectura que estamos haciendo. A partir de este momento, los niveles de la realidad se mezclarán completamente. Cuando Cortázar termina de leer la revista, aparece Fantomas como personaje de la historia de la que el mismo Cortázar es narrador y, entonces, la aventura contra la secta que quemaba libros se convierte en la aventura contra “los vampiros multinacionales”, que sostienen a las dictaduras latinoamericanas.

Así, junto a Cortázar y Fantomas,—debido a un recorte que Osvaldo Soriano ha enviado a Fantomas dese Buenos Aires— nos enteramos de la existencia de una empresa privada que, en Estados Unidos, vende equipos para asesinar y que se los ofreció a un agente del Departamento de Justicia; también asistimos al develamiento del mapa de golpes de Estado organizados por la CIA en todo el mundo y del apoyo de las multinacionales, particularmente, al golpe en Chile que derrocó al presidente Salvador Allende. De la ITT aparece el facsímil de una carta, personal y confidencial, fechada el 17 de septiembre de 1970, que al hablar de Chile dice: «Por ejemplo, una solución constitucional podría nacer de desórdenes internos masivos, huelgas, y guerrilla urbana y rural. Esto justificaría moralmente una intervención de las fuerzas armadas por un período indefinido»<sup>37</sup>. El narrador le completa el panorama a Fantomas y le muestra una carta de la Química Hoechst, filial de Chile, que escribe a su central en Alemania, el 2 de octubre de 1973: «...una acción preparada hasta el último detalle y realizada brillantemente... El gobierno de Allende ha encontrado el final que merecía... Chile será en el futuro un mercado cada vez más interesante para los productos Hoechst»<sup>38</sup>. Información que hace que Fantomas, que ya había hinchado el pecho hasta casi reventar la camiseta cuando leyó el oficio de la ITT, interviniera así: «—Que las aspirinas se les queden atravesadas en el culo —dijo amablemente Fantomas»<sup>39</sup>. *La*

<sup>36</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 25.

<sup>37</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 49.

<sup>38</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 50.

<sup>39</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 50.

*amenaza elegante*, entonces, decide emprender su acción de héroe solitario contra las multinacionales que, como es de esperarse, está llena de pequeños éxitos individuales y un gran fracaso en términos colectivos. Al final de la aventura, Fantomas vuelve a reunirse con Cortázar, a quien le admite: «—Me pregunto si no tenían razón, intelectuales de mierda, —dijo Fantomas—, días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado»<sup>40</sup>.

*Fantomas contra los vampiros multinacionales* —cuyas regalías fueron donadas por el autor al Tribunal Russell II—, es un texto transgenérico, un espacio lúdico en el que los lectores asisten a un juego literario donde los niveles de ficción y realidad están amalgamados con la política. Este texto es un singular ejemplo del compromiso político de Cortázar y, al mismo tiempo, de su búsqueda estética en los productos de la cultura popular y la permanencia de esa perspectiva desacralizadora que caracteriza a su obra literaria.

#### UN CRONOPIO SOLIDARIO Y PEQUEÑO BURGUEÉS

En enero de 1984, Julio Cortázar estuvo en Nicaragua. En esa oportunidad, el poeta y ministro de Cultura, Ernesto Cardenal, su amigo con quien había ingresado clandestinamente a Solentiname, en 1976, le impuso la Orden de Independencia Cultural Rubén Darío. El año anterior, Cortázar había publicado *Nicaragua, tan violentamente dulce*, un libro políticamente solidario con el proceso revolucionario sandinista.<sup>41</sup> En este libro, Cortázar recoge una serie de textos que poetizan, narran, reflexionan, analizan, dialogan sobre la situación política en la Nicaragua sandinista amenazada por la administración Reagan y la CIA que apoyaba a la “Contra”. La actitud que animó a Cortázar para escribir este libro puede ser resumida en una carta a su madre, del 17 de enero de 1982, en donde le cuenta su activismo político a favor de la revolución sandinista y reitera su dilema ético entre el tiempo dedicado a la literatura y el tiempo entregado a la acción política:

[...] dedico muchos esfuerzos a Nicaragua, que tan admirablemente lucha por mantener su soberanía frente a los Estados Unidos que quisieran aplastarla. Supongo que los diarios que lees te dan una idea completamente opuesta a lo que te digo, pero aquí sabemos que luchar por Nicaragua y sobre todo por El Salvador es en estos momentos luchar por el destino de la humanidad entera. Como te imaginás, esto supone continuas ocupaciones, desplazamientos, reuniones... No me queda mucho tiempo para escribir, pero siento que a veces llega el momento en que alguien como yo tiene que escribir con actos más que con palabras.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Cortázar, *Fantomas...*, 64-65.

<sup>41</sup> En 1984, aparece una nueva edición que incluye, entre otros textos, el discurso de recepción de la condecoración que el dio el gobierno sandinista.

<sup>42</sup> Aurora Bernárdez y Carles Álvarez, editores, *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico* (Bogotá: Alfaguara, 2014), 193.

Al recibir el premio Rubén Darío, y con todo el testimonio ético de su práctica política solidaria, Cortázar insiste en la libertad del arte y del artista. En «Apuntes al margen de una relectura de 1984», uno de los textos del libro sobre Nicaragua, Cortázar vuelve a ser crítico del “caso Padilla”, al tiempo que enmarca sus posiciones en la ratificación de su compromiso por el socialismo. Cortázar siempre bregó por la libertad de creación artística, al mismo tiempo que expresó su militancia política sin peros de ninguna especie. En el discurso de recepción del premio, un mes antes de morir de leucemia, Cortázar expone una bella metáfora sobre aquel asunto, largamente tratado en su obra:

La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; la bandada es siempre la misma, pero a cada instante su dibujo, el orden de sus componentes, el ritmo del vuelo van cambiando, la bandada asciende y desciende, traza sus curvas en el espacio, inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua.<sup>43</sup>

Cortázar nunca dejó a un lado la función lúdica de la literatura y menos en el terreno de la política, como ya lo vimos. Por eso, el subversivo sentido del humor de sus *collages* está expuesto en la contratapa de *Último round*. En la esquina inferior derecha, un pequeño anuncio actúa con la fuerza simbólica de la ironía: el título es «Las grandes biografías de nuestro tiempo» y el texto firmado por Ramiro de Casabellas, aparecido en *Primera plana*, en junio de 1969, dice: «...el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas». Una nota entre paréntesis<sup>44</sup> nos llevará al artículo «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», ya comentado. Y, por esa recurrencia de lo cíclico que utiliza Cortázar en su obra, regreso a la entrevista para *Life* en la que en su párrafo final —develando, con el sentido de anticipación que encontramos en su obra y en su vida, la perversidad militante de Apuleyo Mendoza—, reafirma Julio Cortázar su visión política de la literatura: «El verbo solo será realmente nuestro el día en que también lo sean nuestras tierras y nuestros pueblos»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Julio Cortázar, «Discurso de recepción de la orden Rubén Darío», en *Nicaragua, tan violentamente dulce* (Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984), 51.

<sup>44</sup> (Para más detalles, véase p. 265 ss., tomo 2)

<sup>45</sup> «Julio Cortázar: Un escritor y su soledad»..., 55.

III  
DIVAGACIONES  
DEL CRITERIO



## SIETE FRAGMENTOS ALREDEDOR DEL NEO-ROMANTICISMO ECLÉCTICO



### 1

Dijeron que la vida personal y la cotidianidad del autor no le interesaba al arte literario. Dijeron que el nuevo escenario tenía que ser urbano. Dijeron que la heroicidad de ahora es opaca y carece de pasión. Dijeron que había llegado el fin de la historia. Pero, contra la hegemonía del pensamiento único, estamos en un tiempo de diversidad de saberes y de un canon que se construye desde tradiciones propias; un momento de reivindicaciones políticas inéditas que implican la convivencia con la otredad; una ruptura con la modernidad cartesiana que nos lleva a la superación de la dicotomía entre cultura y naturaleza. También estamos en el tiempo de autorretratos, de las *selfies* que se multiplican en las redes sociales, de las confesiones reprimidas por las convenciones sociales que afloran como salidas de un baúl que se abre ya sin miedo; del reconocimiento de la naturaleza como un ente vivo y con derechos; de la emergencia de los feminismos y de los derechos de la población LGBTI; del protagonismo de personas que sobreviven a la violencia y el ascenso del neofascismo. Vivimos la continuidad de la historia desde la construcción de un nuevo yo y la lucha por nuevas libertades.

### 2

Nos enseñaron que no había que confundir al Narrador con el Autor; que lo único que debía considerar la crítica era el texto; y, sin embargo, hoy vemos de cuántas diversas maneras se funden la voz autoral con la voz narrativa y las formas confesionales de una voz que, siendo narrativa y autoral a la vez, las ha convertido en escritura para darnos ese objeto del deseo llamado texto. El enunciado Rousseau en *Las confesiones* podría ser la poética de una literatura confesional que da cuenta del yo en la complejidad de su situación espiritual e histórica: «Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y es hombre seré yo. Solo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres [...] Si no soy mejor, a lo menos soy distinto

de ellos»<sup>1</sup>. No toda experiencia de vida puede convertirse en literatura; finalmente, la cotidianidad anodina de la especie humana carece de intriga y sucesos capaces de desautomatizar la visión cotidiana del mundo. Pero sí, toda experiencia de vida puede ser literatura, no por las anécdotas sobre su existencia sino por la contemplación de los intersticios del alma de aquella vida en la materialización que conlleva la escritura destinada a entusiasmo estético, la escritura capaz de convertir la experiencia de un alma en la conmoción espiritual del ser humano.

## 3

El mundo agitado por las antiguas *t tormenta y pasión* está testimoniado en dos libros de una narrativa cargada de poesía. El uno es *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire: novela en la que la escena del mundo rural andino reemplaza a la campiña del gótico de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX; el castillo de Otranto da paso a la casa solitaria, de resonancias lúgubres y el fanatismo religioso, tanto el ancestral como el sincrético, se ha instalado como un ente sobrenatural en los corazones de los personajes. Desde similar orilla, el cuentario *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, recupera la tradición oral popular de la ruralidad andina mediante la reelaboración poética de los mitos, en el marco del sincretismo religioso y cultural del mundo indígena y mestizo. Estos cuentos de Ojeda se inscriben en esa tradición de voces rumorosas que entretengan los sentidos de la vida y de la muerte, que descubren el horror y lo místico; la tradición oral popular y los saberes ancestrales y la crueldad del mundo: todo aquellos a lo quienes leemos nos asomamos desde el sublime terror de vernos confrontados con la muerte. Las historias y los personajes de ambos libros habitan el universo de un neogótico incrustado en los Andes.

## 4

La preeminencia del Yo, herencia romántica por excelencia, es una característica de *Los cielos de marzo*, de Andrea Crespo Granda, una novela de prosa lírica que estremece, y que, desde el tono confesional, abraza un neo-romanticismo, formalmente ecléctico, que narra una conmovedora historia de amor contrariado resuelta con la inmolación de la heroína. La novela es una desgarradora novela lírica que está estructurada con formas libres; su protagonista es una memorable heroína romántica, y su escritura, envuelta en el sentido irónico del arte y en una conmovedora expresión poética, recupera el paisaje de la naturaleza en función del espíritu. Asimismo, en el registro del Yo confesional, *Estancias*, de Alicia Ortega (Guayaquil, 1964), es una estremecedora práctica de escritura andrógina que nos permite transitar, desde la cotidianidad de la autora, en nuestra propia experiencia de vida. Alicia Ortega escribe sus meditaciones iluminando lo que ha vivido y las convierte en filosofía de lo cotidiano y sus gestos. Este texto andrógino es escritura del Yo, pero no desde el narcisismo sino

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones* [1782] (México: W.M. Jackson, Inc., 1973), 1.



desde la mirada cómplice de la sororidad, que transita en los espacios del duelo y la fiesta. Escritura andrógina que se sitúa entre el testimonio autobiográfico y el ensayo, entre la auto ficción y la filosofía, entre el diario de viaje y la cartografía personal. Tanto la novela de Crespo como la auto ficción andrógina de Ortega son textos que se inscriben en la estética del Yo neo-romántico libre, confesional, experimental, que deviene en el tiempo del Yo confesional que se autorretrata en la escritura, ya sea a través del personaje o de la propia autora.

## 5

Dos cuentarios escritos en clave opuesta se inscriben en el terror de lo real y en la presencia inquietante de lo fantástico en la realidad. En *De un mundo raro*, Solange Rodríguez Pappe construye sus relatos extraordinarios —en el tono del horror fantástico de la tradición de Poe— a partir de la libertad de la imaginación, como otra aproximación que tiene el conocimiento para desentrañar los niveles ocultos de lo real en una atmósfera gótica del trópico: el mundo de ultratumba es parte del mundo de los vivos y las premoniciones apocalípticas son reelaboraciones de la destrucción a la que el mal somete al mundo. Este es un cuentario que, a partir de la ironía y el humor para enfrentar la muerte y los miedos a lo sobrenatural, destruye la dicotomía racional entre lo real y lo fantástico construyendo un mundo que los contiene a ambos en lo cotidiano sin solución de continuidad entre sus bordes; un libro en el que algunas de sus historias suceden en tiempos apocalípticos y mundos distópicos como para decirnos que vivimos la era de un apocalipsis permanente; un libro que incorpora la oralidad del folklore en el rito solitario que integra la escritura y la lectura. En el otro extremo, en un tono hiperrealista, el cuentario *Sacrificios humanos*, de María Fernanda Ampuero, desarrolla el horror de lo abyecto del ser humano en cada cuento y asistimos al espectáculo de una galería asfixiante de monstruos sin posibilidad de redención a partir de una imaginación libérrima. Son historias que, en la tradición de Mary Shelley, E.T.A. Hoffman y Horacio Quiroga, incorporan los elementos que se desprenden del gótico del romanticismo del siglo XIX en historias y escenarios contemporáneos: la casa tenebrosa acompañada de la violencia intrafamiliar; la recuperación de la oralidad popular para potenciar el terror y lo sobrenatural; la presencia de seres de ultratumba en combinación con seres violentos en el mundo patriarcal de los vivos; todo ello, en medio de personajes que luchan dentro de sí mismos contra sentimientos depresivos, angustiantes, morbosos. En ambos cuentarios, la heroína rebelde se enfrenta a la violencia del patriarcado, lucha contra de las convenciones y disfruta de su sexualidad libre.

## 6

Desde la confrontación del Yo con la muerte y la redención de ese mismo yo a partir de una heroicidad cotidiana estos dos poemarios están envueltos por la atmósfera del neo-romanticismo ecléctico. *Labor de duelo*, de María Paulina Briones, poemario

de verso deslumbrante, está alimentado de lo onírico y la terrorífica cotidianidad de la muerte. En él, la poeta medita sobre la vida atravesada por el duelo y, en su verso, recupera el sentido del dolor para continuar la vida con la sabiduría del ser que ha purgado la pérdida. El poema, en este sentido, ha transgredido el terreno sonámbulo de la muerte. Victoria Vaccaro García, en *Breve mitología del cuerpo original*, convierte en poesía la transición de un cuerpo, que nace varón, y la génesis de la mujer que lo habita; su escritura evoca a la naturaleza para volverla compañera de los diversos estadios del espíritu. El poemario se construye desde la textualidad ceremonial de un tránsito que es, al mismo tiempo, corporal y del espíritu.

y, 7

El neo-romanticismo ecléctico es una escritura que puede observarse en la literatura ecuatoriana de comienzos del siglo XXI y que, con amplia libertad de formas y preocupaciones temáticas, reelabora ciertos conceptos del romanticismo decimonónico a partir de un yo con identidad de género, la construcción de nuevas formas de relación con la naturaleza, la asimilación de variadas estéticas de la escritura, una visión crítica del mundo marcada por la diversidad sexual y étnica y el rechazo al canon patriarcal dominante. Vivimos un tiempo en el que recobra vigencia, desde perspectivas contemporáneas, el *entusiasmo* enfrentado al fanatismo. Ya lo señaló Madame de Staël: «El fanatismo es una pasión exclusiva, cuyo objeto es una opinión; el entusiasmo se repliega a la armonía universal: es el amor de lo bello, la elevación del alma, la alegría del sacrificio, reunidos en un mismo sentimiento lleno de grandeza y de serenidad»<sup>2</sup>. La amplitud que ha ganado para el arte y la literatura la definición de lo bello, el entendimiento del alma en unidad indisoluble del cuerpo ya que toda persona es un cuerpo con historia, el entendimiento del yo como un yo escindido y diverso, las nuevas libertades por las cuales se lucha, el acercamiento a la naturaleza y la relación de respeto que se establece entre el ser humano y la vida son características de un *nuevo entusiasmo*. La ironía del distanciamiento que se establece entre quien escribe y la escritura; el entendimiento de la literatura como un artificio ecléctico y un espacio para la problematización de la rebeldía son los cimientos de un neo-romanticismo que deconstruye las convenciones patriarcales, supera las ilusiones del liberalismo económico y concentra la mirada en el ser humano por sobre el capital. Finalmente, desde la experiencia de formas experimentales, envuelta la literatura en nuevas prácticas signadas por la vieja formulación de *tormenta e ímpetu*, esta tendencia neo-romántica ejerce, desde el eclecticismo textual, el sentido liberador de la escritura.

<sup>2</sup> Madame de Staël, *Alemania* [1810] (Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral # 184, 1991), 187.

## PETRÓLEO, J. J. Y UTOPIÁS: CUENTO ECUATORIANO DE LOS 70 HASTA LOS 90<sup>1</sup>



Es que había tantas cosas de qué hablar. Empezando por la misma ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás. Ni beatas, ni callejuelas, ni plazoletas adoquinadas. Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel, las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al Sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores sicodélicos; en esos mismos colores que relampagueaban por la noche en las nuevas discotecas al son de los ritmos desenfundados de baterías en las melenas y los peinados afro de las chicas y los chicos que saludaban desde las ventanas de sus automóviles con el pulgar levantado, apuntando al cielo, como diciendo “todo va para arriba”, porque en efecto todo iba para arriba, y no solamente los edificios y los negocios de todo tipo, sino además, lo que Santiago llamaba el cúmulo de las “experiencias vitales” de las gentes. “Es el petróleo”, decía Andrés soltando suavemente las palabras y como envolviéndolas en las grandes volutas de humo de sus cigarrillos negros.<sup>2</sup>

En este pasaje de «Ciudad de invierno», Abdón Ubidia<sup>3</sup> disecciona no solo el contexto económico en el que se inscribe la nueva narrativa ecuatoriana —que es heredera de dos vertientes—<sup>4</sup> el petróleo como agente de transformación del Estado, como el

<sup>1</sup> Publicado en *Kipus, Revista Andina de Letras*, No. 4 (1995-1996): 15-32. El título original decía «hasta hoy»; lo he modificado para evitar confusiones. Las fichas bibliográficas están actualizadas hasta 2010. Con J. J. me refiero a Julio Jaramillo, cantante popular ecuatoriano, que nació en Guayaquil el 1 de octubre de 1935 y murió el 7 de febrero de 1978, a las 21h20. El 1 de octubre fue declarado, en 1993, como el Día del Pasillo Ecuatoriano. J. J. grabó aproximadamente 400 discos L.P. Sus restos fueron velados durante tres días en Radio Cristal, en el Salón de Honor del Municipio de Guayaquil y en el coliseo Voltaire Paladines Polo. Su sepelio, el sábado 11, convocó a más de 200.000 personas.

<sup>2</sup> Abdón Ubidia, «Ciudad de invierno», en *Bajo el mismo extraño cielo* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1978), 64-65.

<sup>3</sup> Abdón Ubidia, (Quito, 1944): *Bajo el mismo extraño cielo* (cuentos, 1979); *Sueño de lobos* (novela, 1986); *Divertimentos* (cuentos, 1989); *El palacio de los espejos* (cuento, 1996); *La madriguera* (novela, 2004); *La escala humana* (cuentos, 2008).

<sup>4</sup> La llamada Generación del 30 irrumpió en la vida literaria del país a partir del cuento. El libro *Los que se van*, colección de cuentos (1930), de Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981),

instrumento que posibilita el advenimiento de la modernidad; sino también la transformación de la gente de la capital que, con un barril de ese petróleo que bordeaba los cuarenta dólares en el mercado internacional y que sirvió para financiar el desarrollo urbano de Quito en los años 70, empezó a formar parte de una cotidianidad que dejó de ser conventual y a mirar la vida de otra manera.<sup>5</sup>

La ciudad que se estaba constituyendo en esos años como una «ciudad nueva» es el espacio donde sus habitantes pasarán a formar parte de un proceso de construcción de un sujeto urbano moderno en el que los absolutos habrán desaparecido y todo su nuevo mundo será construido a partir del «no creer más» en éstos —como si las utopías políticas ya se hubiesen estado desmoronando en la conciencia de esos personajes antes de su debacle real, diez años después—, tal como se expresa el narrador de «Ciudad de invierno» al referirse a sus amigos y las palabras:

[...] a quienes miraba en verdad con una distancia crítica cercana al desprecio, sin que supiera exactamente por qué, y sin que “crítica” y “desprecio” fuesen de otra parte las palabras correctas porque ellas, como tantas otras, como la palabra valor o la palabra cobardía, como la palabra bien y la palabra mal, en las que un día creyó y que en cierta forma lo constituyeron, ya no eran a sus oídos sino sonidos huecos, vacíos de toda significación.<sup>6</sup>

---

y Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), es una suerte de manifiesto del realismo social en nuestro país y ha generado, durante décadas, toda clase de textos epigonales. A estos nombres habría que añadir el de José de la Cuadra (1903-1940) quien con *Los Sangurimas* estructura una vertiente estética de largo aliento. La aparición en 1927 de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio (1906-1947), marcará la otra vertiente de la narrativa ecuatoriana en lo que va del siglo, más ligada al movimiento vanguardista, cuyo empate se dio, de manera general, que no generalizada, en los narradores de la década de 1970. Existe, sin embargo, la polémica acerca de la naturaleza de la narrativa de Palacio, pues mientras unos lo ubican como un escritor con una propuesta estética que configura una forma adelantada de algunas de las características de la narrativa actual, otros lo sitúan como parte tardía del vanguardismo latinoamericano; polémica que, en este trabajo, únicamente me interesa situar. En la una posición está Miguel Donoso Pareja, quien seleccionó y prologó para la serie «Valoración múltiple», la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio* (La Habana: Casa de las Américas, 1987); en la otra posición está Agustín Cueva, en el artículo «Collage tardío de L'affaire' Palacio», en *Literatura y conciencia histórica en América Latina* (Quito: Planeta, 1993).

<sup>5</sup> Podemos decir que la década de 1970 empieza con el fin del quinto velasquismo y el ascenso de los militares al poder, en 1972, dispuestos a fortalecer un Estado que de pronto se vio rico con el apareamiento del petróleo. En esta dirección, la caída de Velasco Ibarra no es solamente el fin de un caudillo sino también el final de un tipo de Estado débil económicamente, así como el ascenso de Rodríguez Lara no es únicamente el advenimiento de un nuevo dictador sino el nacimiento de un Estado que, por primera vez, es más poderoso que los grupos económicamente fuertes del país. Los cambios sufridos en distintas esferas de la vida social a raíz del *boom petrolero* podrían ser sintetizados así: se inició un proceso de industrialización que, si bien es cierto, no nos convirtió en un país industrializado, sí no abrió las puertas al consumismo; los sectores medios *ascendieron* y pudieron adquirir sin dificultad casa, carro y electrodomésticos; aquel ascenso implicó también una demanda de *artículos culturales*; las ciudades grandes como Quito y Guayaquil se modernizaron; los medios de comunicación, sobre todo la televisión, empezaron a mostrar un mundo antes nunca visto; las costumbres se liberalizaron y se ejerció, desde entonces, una mayor libertad sexual.

<sup>6</sup> Ubidia, «Ciudad de invierno»...,116.

Estos habitantes no solo no tienen absolutos en qué creer, sino que carecen de sentimientos solidarios: se han convertido en islas que luchan por su propia sobrevivencia y que, por ejemplo, no dudan en *ayudar a bien morir* cuando el resultado final de esa muerte es la recuperación de la propia felicidad en la medida en que la persona que muere es la causa de la desdicha. Así sucede con el personaje femenino de «La piedad», de Ubidia, que ayuda a su marido alcohólico y débil a pegarse un tiro luego de descubrir en ella que su relación conyugal la está destruyendo de a poco:

Una mañana, sentada frente a la peinadora y con el niño dormido en sus brazos, ella vio con un espanto helado a la mujer desarreglada y triste que la miraba absorta desde el espejo. El pelo revuelto, el rostro amargo untado con descuido de cold-crema, la salida de cama sucia y con un encaje desgarrado [...] Curiosamente no tuvo pena por sí misma, sino por la otra, la que solo existía ya como un recuerdo perdido en medio de su memoria confundida y negligente.<sup>7</sup>

Esa ciudad que se transforma genera también individuos que se resisten a ser asimilados por *lo nuevo*. Si en Ubidia la *nueva ciudad* se presenta transformada y transformando a sus habitantes, en Javier Vásquez<sup>8</sup> es presentada desde la resistencia de aquellos que saben que van, fatalmente, a desaparecer junto a la «ciudad vieja». El ambiente de la aristocracia que contempla sus restos es explicitado en «Eva, la luna y la ciudad», donde el Quito que envuelve la historia debe dar paso a la modernidad. Esa imposibilidad de asimilarse a lo nuevo conduce a los personajes a una suerte de nostalgia incurable y un anhelo de permanecer siempre en el pasado sin aceptar la realidad nueva que les toca vivir y despreciando a quienes rinden culto a «lo moderno»:

De Eva no he vuelto a saber nada a partir de aquel día en que pretendí abandonar la ciudad vieja para internarme, sin propósito alguno, en los vericuetos de la nueva [...] Fuera de estas paredes, ¿qué ocurre? Una ciudad despiadada, informal, fenicia ha crecido con abundancia. Una ciudad donde ahora se ha refugiado todo el mundo.<sup>9</sup>

En las historias de Vásquez sucede que «en esa ciudad, pequeña y provinciana, las personas suelen tener un aire culpable y rencoroso»<sup>10</sup>. Esta concepción de sus habitantes es una visión entre amarga y desilusionada de lo que es el espacio en donde habitan seres que, al parecer, no tienen futuros esperanzadores, sino rutinas agobiadoras y que

<sup>7</sup> Ubidia, «La piedad»..., 51-52.

<sup>8</sup> Javier Vásquez, (Quito, 1946): *Ciudad lejana* (cuentos, 1982); *El hombre de la mirada oblicua* (cuentos, 1989); *Café concert* (un cuento, 1994); *El secreto* (novela corta, 1996); *El viajero de Praga* (novela, 1996); *La sombra del apostador* (novela, 1999); *Invitados de honor* (relato, 2004); *El retorno de las moscas* (novela, 2005); *Jardín Capelo* (novela, 2007).

<sup>9</sup> Javier Vásquez, «Eva, la luna y la ciudad», en *Ciudad lejana* (Quito: Editorial El Conejo, 1982), 123.

<sup>10</sup> Javier Vásquez, «La carta inconclusa», en *El hombre de la mirada oblicua* (Quito: Ediciones Libri Mundi, 1989), 51.

parecerían estar viviendo en un *spleen* sin salida. En «La carta inconclusa» —texto deslumbrante escrito con mucha pasión y profundidad— Vásconez recrea a un personaje del *Quito de antes*, llamado Anita, la torera, y, en esa recreación, concentra la obsesión por retener un pasado lleno de experiencias vitales frente a un futuro lleno —desde esa perspectiva desencantada ante una realidad nueva a la que no se puede detener— de sentimientos fosilizados. Anita es auténtica y pertenece al pasado; en cambio, aquello que pertenece al hoy es concebido o como lo no-auténtico o como lo incierto. Cuando Anita en el apogeo de su *lúcida locura*, condena a una dama de alta sociedad a través de una estación de radio y es obligada a callarse para siempre, el final ha llegado para esa leyenda que ya no admite ser vivida por la modernidad, época que creará sus propios mitos y terrores:

Sus habitantes debieron asistir al derrumbamiento de una leyenda entre dos épocas, entre dos formas de entender el mundo. La una acaba con la condena de una dama, inquebrantable hasta el último momento. Una vida loca y errabunda, destinada a perderse en el vacío. ¿La otra comienza con el oro negro de los alquimistas?<sup>11</sup>

Pero no solamente Quito es literaturizada en su proceso de modernización. Guayaquil, el otro polo de desarrollo del país, que durante los mismos años tiene otro crecimiento que ha estado tergiversado por la tugurización de su centro urbano y la conformación de extensos cordones de miseria, se presenta no como la capital con su tendencia a la vida de una burocracia dorada sino como el espacio en el que irrumpen las migraciones de los sectores empobrecidos del campo y otras provincias del país, con lo que la ciudad se convierte en un caldero de ebullición de los sectores marginales.

La novela sobre este asunto es *El Rincón de los Justos*, de Jorge Velasco Mackenzie,<sup>12</sup> uno de los textos de más sabrosa lectura de la narrativa ecuatoriana de la década de 1980. Guayaquil se expresa a través de un barrio del centro llamado Matavilela que es tugurizado y que será movido hacia las zonas suburbanas, protagonista de ese otro-orden que se enfrenta permanentemente a la convención social de una ciudad que lo está agrediendo siempre, reconociéndolo de manera vergonzante, pero, al mismo tiempo, con unas enormes ganas de expulsarlo de sí. Dentro de Matavilela, el salón de bebidas «El Rincón de los Justos» es el microcosmos en donde se concentran la mayoría de los conflictos humanos del barrio. Esa cantina ya había aparecido en otro cuento de Velasco Mackenzie —«Caballos por el fondo de los ojos»— en donde

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>12</sup> Jorge Velasco Mackenzie, (Guayaquil, 1949-2021): *Aeropuerto* (cuentos, 1974); *De vuelta al paraíso* (cuentos, 1975); *Como gato en tempestad* (cuentos, 1977); *Raymundo y la creación del mundo* (cuentos, 1979); *Algunos tambores que suenan así* (poesía, 1981); *En esta casa de enfermos* (teatro, 1981); *El rincón de los justos* (novela, 1986); *Tambores para una canción perdida* (novela, 1986); *Músicos y amaneceres* (cuentos, 1983); *Clown y otros cuentos* (cuentos, 1988); *El ladrón de levita* (novela corta, 1990); *Desde una oscura vigilia* (cuentos, 1992); *En nombre de un amor imaginario* (novela, 1996); *Río de sombras* (novela, 2003); *La mejor edad para morir* (cuentos, 2006); *Tatuaje de naufragos* (novela, 2009).

los personajes básicos de la novela hacen su primera aparición. Se trata de seres marginales —prostitutas, cantineros y borrachos— que viven en una ciudad, Guayaquil, que venera a beatas y cantantes de rockola y que también está convulsionada por la agitación callejera:

Pero mientras la otra fue Virgen de Dios a los 20, tú fuiste Puta del Diablo a los 17. Al Sebas y a mí no nos importaba que te llamaras Narcisa porque para todos seguiste siendo la Virgen Loca y no la Sufrida del Rincón de los Justos como les decía tu abuela a los policías. Así me lo dijiste cuando fuimos a verla un día que las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos.<sup>13</sup>

#### LAS HABLAS DEL DESPRESTIGIO

Esta literaturización de lo marginal lleva también a una apropiación de esos niveles del habla que, desde el *desprestigio*, están enfrentados a la llamada *lengua del prestigio*. Como una forma de integración de lo marginal a un discurso cultural más amplio, la jerga es incorporada al texto literario y diversas expresiones culturales marginales —el fútbol, Julio Jaramillo, los barrios bajos— son integradas a un objeto artístico plural. Algunos de esos elementos son encontrados en «Segundo tiempo», de Carlos Béjar Portilla<sup>14</sup>, en donde se asume un narrador en segunda persona que está contando, ante un auditorio, un partido de fútbol, del que —por la actitud de ese mismo narrador— nos queda la duda de su veracidad, duda que, por otra parte, contribuye a formarnos la imagen de ese héroe contemporáneo incapaz de conseguir grandes éxitos en el sentido ideológico que la palabra éxito tiene para la ideología del capital, y del que hablaremos más adelante:

Eso mismo le digo. Si a “Cascarita” se le ocurre cruzarla por la izquierda así, en forma total, era seguro que yo la agarraba de chanfle, pero el otro aflojó y tuvo miedo de driblar en la línea del corner y para no perder el cuero prefirió, el menso, tocar los botines del back centro y los hizo refugiarse en el tiro de esquina.<sup>15</sup>

No solo se incorpora la jerga de los barrios bajos, sino también —como en el lenguaje coloquial asumido en «Anónimo», de Marco Antonio Rodríguez—,<sup>16</sup> la jerga de

<sup>13</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Caballo por el fondo de los ojos», en *Raymundo y la creación del mundo*, (Babahoyo: Departamento de Letras de la Universidad Técnica de Babahoyo, 1979).

<sup>14</sup> Carlos Béjar Portilla, (Ambato, 1938): *Simón, el mago* (cuentos, 1970); *Osa mayor* (cuentos, 1970); *Samballah* (cuentos, 1971); *Tribu sí* (novela, 1981); *Puerto de luna* (cuentos, 1986); *La rosa de Singapur* (novela corta, 1990); *Mar abierto* (novela, 1997); *Plumas* (poesía, 1997).

<sup>15</sup> Carlos Béjar Portilla, «Segundo tiempo», en *Samballah* (Guayaquil; Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1971), 13.

<sup>16</sup> Marco Antonio Rodríguez, (Quito, 1941): *Rostros de la actual poesía ecuatoriana* (ensayo, 1962); *Benjamín Carrión y Miguel Ángel Zambrano* (ensayo, 1967); *Isaac J. Barrera, el hombre y su obra* (ensayo, 1970); *Cuentos del rincón* (cuentos, 1972); *Historia de un intruso* (cuentos, 1976); *Un delfín y la luna* (cuentos, 1985); *Jaula* (cuen-

los jóvenes de clase alta que por sus estilos de vida también son marginales frente a los valores de su propia clase social, como aquella jovencita que escribe una carta a su profesor:

Pero oígame, por muy hombre que usted sea, Daniela le va a correr, a darle el vire, ¿A dónde voy, Pablo Andrés? Dígame ¿A dónde voy? ... Por favor. ¿Sabe? Quizá decida las Europas. Artes tal vez. No sé. Ahora voy a una fiestecita y el fin de semana es super tupido. Creo que es posible amistarnos. Podría decirme si eso ocurre, ¿a dónde voy con todo esto...? ¿A dónde...?<sup>17</sup>

#### HÉROES SIN TRIUNFOS

Así es como decimos que el personaje del nuevo cuento ya no es más el héroe triunfante clásico. Surge la figura del antihéroe, ese personaje común, de todos los días que nunca consigue triunfar totalmente a pesar de sus luchas. En este punto, por ejemplo, mucho hay de antecedente en la narrativa de Pablo Palacio, básicamente en la ironía de cuentos como «El cuento», o «Señora». Esto permite dejar a un lado el maniqueísmo y, por lo tanto, acercar los personajes a una identidad más humana. Es entonces cuando aparece la noción del *marginal*, es decir, de aquel que, por algún motivo, social o psicológico, no tiene acceso a los cánones victoriosos del sistema, del que está *al margen, afuera*. Es, por ejemplo, el payaso traicionado por su mujer en «Ellos que antes se miraban en el agua, ahora no se reconocen en el espejo», de Iván Egüez,<sup>18</sup> que reflexiona así: «Mientras él rondaba la pista, yo he admitido que en el amor no hay culpables sino hacedores y he dicho que, si bien el amor se posa donde uno menos lo piensa, se queda donde más lo calientan»<sup>19</sup>. O también, el protagonista aterrado de «Reconstituciones del caos», de Francisco Proaño Arandi,<sup>20</sup> que trata de huir vanamente de sus recuerdos:

Yo corría, pero también las paredes se deslizaban, crecía el agua, insectos fantasmales abatían mis ojos. Crucé ante la mirada desorbitada de Freddy. Podía ver, a

tos, 1991); *Cuentos breves* (cuentos, 1999); *Palabra e imagen* (1999).

<sup>17</sup> Marco Antonio Rodríguez, «Anónimo», en *Un delfín y la luna* (Quito: Editorial Planeta, 1985), 100-101.

<sup>18</sup> Iván Egüez, (Quito, 1944): *Calibre catapulta* (poesía, 1969); *La arena pública y Loquera es lo-que-era* (poesía, 1972); *Buscavida rifamuerte* (poesía, 1975); *La Linares* (novela premio "Aurelio Espinosa Pólit, 1975); *El triple salto* (cuentos, 1981); *Pájara la memoria* (novela, 1984); *El poder del gran señor* (novela, 1985); *Poemar* (poesía, 1987); *Anima pávora* (cuentos, 1989); *El olvidador* (poesía, 1992); *Historias leves* (cuentos, 1994); *Cuentos inocentes* (cuentos, 1996); *Cuentos fantásticos* (cuentos, 1997); *Cuentos gitanos* (cuentos, 1997); *Libre amor* (poesía, 1999); *Sonata para sordos* (novela corta, 1999); *Tragedias portátiles* (cuentos, 2003); *Letra para salsa con final cortante* (novela, 2005); *Imago* (novela, 2008).

<sup>19</sup> Iván Egüez, «Ellos que antes se miraban en el agua, ahora no se reconocen en el espejo», en *El triple salto* (Quito: Editorial El Conejo, 1981), 53.

<sup>20</sup> Francisco Proaño Arandi, (Quito, 1944): *Poesías* (1961); *Historia de disecadores* (cuentos, 1972); *Antiguas caras en el espejo* (novela, 1984); *Oposición a la magia* (cuentos, 1986); *La doblez* (cuentos, 1987); *El otro lado de las cosas* (novela, 1993); *Historia del país fingido* (cuentos, 2003); *La razón y el presagio* (novela, 2003); *Tratado del amor clandestino* (novela, 2009).



mis espaldas, la ciudad cambiante, gelatinosa, horriblemente próxima, despierta en un pavoroso bramido, en un aullido que semejaba venía de lejos, pero que estaba allí, allí mismo, una sirena aguda, ululante, los perfiles siniestros de las cosas como fieras reconstituidas del caos, detrás de mí dislocadas figuras, Freddy, la vieja, voces similares a grietas o fauces en la noche llameante, el vértigo, la percepción de una soledad más amplia, más sólida, una sinuosidad telúrica desde los muros, el miedo, la descomposición, el dedo oscuro del espanto.<sup>21</sup>

Y también es el personaje desconcertado por lo insólito y el azar que, a partir de armar algunos fragmentos del mundo y su acontecer, va construyendo una teoría acerca de la invención y la verdad, como el narrador de «De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota», de Miguel Donoso Pareja<sup>22</sup>, quien en *Todo lo que inventamos es cierto* se ubica en la asunción de la narrativa desde una perspectiva actual y en la que propone, deliberadamente, la apropiación de todo texto como parte de un gran texto que es la obra literaria; donde lo experimental y la crítica de las conductas éticas se amalgaman. Una narrativa que, en un sentido de permanente enfrentamiento de la verdad literaria con la verdad de la vida, empieza a plantear una visión novedosa y experimental, desde nuevas formulaciones basadas en una visión de la realidad como fragmentos que se sostienen unos con otros, de la escritura narrativa:

A **yo** le pasan siempre cosas raras. Por ejemplo, llega a Toronto, Canadá, y se encuentra con que han arrestado a un jugador de béisbol por matar una gaviota. Según los diarios, las cosas estaban así: “Un abogado de Ontario le pedirá a un juez que desestime la acusación de crueldad contra los animales que pesa contra el jugador de los Yanquis de Nueva York, Davie Winfield, por habar matado a una gaviota durante el juego de anoche en esta ciudad” (Toronto, *of course*). [...]

**Yo** no se enteró del desenlace, pero recordó, eso sí, cuando en Guayaquil le hicieron la autopsia a un caimán creyendo que era el cadáver de un naufrago [...]

Todo lo anterior tiene un solo objetivo: hacer saber al mundo que **yo** cree en el azar.<sup>23</sup>

#### EVIDENCIA DE LA DIFICULTAD

En este sentido ya no se trata de una *literatura comprometida* con una causa política como se podía entender el *compromiso* en la década del sesenta, sino de una literatura que se plantea asumir como objeto una realidad vista desde una perspectiva mucho

<sup>21</sup> Francisco Proaño Arandi, «Reconstituciones del caos», en *La doblez* (Quito: Editorial Planeta, 1986), 19-20.

<sup>22</sup> Miguel Donoso Pareja, (Guayaquil, 1931): *La mutación del hombre* (poesía, 1957); *Los invencibles* (poesía, 1961); *Krelko* (cuentos, 1962); *Primera canción del exilado* (poesía, 1966); *El hombre que mataba a sus hijos* (cuentos, 1968); *Henry Black* (novela, 1969); *Día tras día* (novela, 1976); *Cantos para celebrar una muerte* (poesía, 1977); *Nunca más el mar* (novela, 1981); *Los grandes de la década del 30* (ensayo, 1985); *Lo mismo que el olvido* (cuentos, 1986); *Todo lo que inventamos es cierto* (cuentos, 1990); *Última canción del exiliado* (poesía, 1994); *Hoy empiezo a acordarme* (novela, 1995); *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (ensayo, 1998); *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona* (novela, 2001); *Leonor* (novela, 2006).

<sup>23</sup> Miguel Donoso Pareja, «De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota», en *Cuentos completos* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2014), 285. (Nota de 2023).

más compleja, en donde *la dificultad estética* suele plantearse como el primer dilema a la hora de la escritura.<sup>24</sup> El tema de *la dificultad* replantea el hacer literario como un hacer que empieza a convertirse en un hacer profesional, vaciado, hasta cierto punto, de las preferencias políticas del autor. Este reconocimiento de *la dificultad* logra ser literaturizado por cuanto existe una conciencia del acto creativo y del sentido que tiene la literatura como ficción en su proceso de constitución de un mundo autónomo que *re-crea la realidad real*. Así es como en la década de 1980, la mayoría de una nueva hornada de escritores y escritoras asume su trabajo a partir de los talleres literarios —desarrollados en el país por Miguel Donoso Pareja al regreso de su largo exilio en México (1964-1982)— preocupados sobre todo por el desafío de la creación partiendo de la disección del texto y alejados de discusiones ideológicas no pertinentes al acto de la escritura de ficción.

Autores y autoras saben que están conformando un mundo con sus propias leyes y literaturizan ya no solo el proceso subjetivo del acto creativo —como en el cuento «La gillette», de Ubidia<sup>25</sup>—, sino que, además, ponen en evidencian la estructura de lo creado, como en «Luisa Paijós», de Gilda Holst<sup>26</sup>:

Mi personaje se llama Luisa Paijós, y si bien es cierto que conozco a una persona con ese nombre no quiere decir que sea ella. Sin embargo, quisiera que se le pareciera, quisiera robar una particularidad extraordinaria de ella sin que se diera cuenta, sin que siquiera lo sospeche. A esta dificultad (sin sospechas), añádase la particularidad misma: su tono de voz, o tal vez debería decir, sus infinitas tonalidades. ¿Cómo captar y luego transmitir a ustedes lo anterior? Admitirán conmigo que es difícil.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Los escritores que en el Ecuador de los años 60 tuvieron una militancia política radical, modificaron su perspectiva y cambiaron, hacia los 70, la militancia política por una *militancia cultural* que privilegiaba el sentido libre de la creación artística. La década del 70, una vez delimitada la relación entre arte y política, superada la etapa del *parricidio*, produce una nueva actitud frente al hecho literario: desplazados por el ascenso del movimiento de masas en la escena política —ya el escritor no es el que guía la redención del pueblo—, por la especialización de las ciencias sociales —ya el escritor no tiene por qué actuar como sociólogo, historiador o antropólogo—, y por la derrota de los movimientos guerrilleros —ya el escritor no tiene que optar entre el fusil y la máquina de escribir—, parte de la intelectualidad tzántzica modificará su punto de vista. El primer número de la revista *La bufanda del sol*, aparecido en enero de 1972, es revelador de este cambio; a propósito de la revista, la nota editorial dice: «...tendrá carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura».

<sup>25</sup> «El hombre está sentado frente a la máquina de escribir. Observa casi con desdén el teclado, los resortes y láminas de acero, aquel inextricable mecanismo que se deja ver entre el tejido de las barras de los tipos [...] Tiene algo dentro del pecho que le impide trabajar [...] Sus ideas no se ordenan en su cabeza y él no hace mucho por ordenarlas. Y es como una angustia postergada, algo como un fracaso para más tarde, lo que lo retiene allí, dudando entre levantarse del asiento y largarse para cualquier parte o de una vez, empezar a llenar con desgano en verdad, la blanca página que tiene ante sí». Ubidia, «La gillette», en *Bajo el mismo extraño cielo...*, 153,

<sup>26</sup> Gilda Holst, (Guayaquil 1952): *Más sin nombre que nunca* (cuentos, 1988); *Turba de signos* (cuentos, 1994); *Bumerán* (cuentos, 2006).

<sup>27</sup> Gilda Holst, «Luisa Paijós», en *Más sin nombre que nunca* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1989), 71.

## ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Esto conlleva también la posibilidad de formular, dentro del lenguaje de la narración, elementos *líricos*, como en el caso del comienzo de «Las vendas», de Raúl Pérez Torres:<sup>28</sup>

Yo no sé Juanita por qué gladiadores caminos, por qué vastas soledades, por qué encabellados entuertos, por qué laberintos de múltiple pobreza vinimos a dar a esta noche de espanto, a este espantajo de noche, donde te fuiste sacando las vendas ante el ojo perplejo y destartalado de una ventana de hotel y ante el patajo furor de este corazón que ya no suena.<sup>29</sup>

O, en el del comienzo de «En el lago», de Iván Egüez:

Ahora que estás así dormida como una muñeca, es decir sin cerrar los ojos del todo y sin rizarte las pestañas, respirando muerta para que yo no te vea desmaquillada, sin una brisa ni un pájaro pensamiento que te vuele, me he acordado del lago y su transparencia sin fondo, de la pareja que fuimos a sus orillas y del silencio que nos rodeó como una membrana helada, por ajena.<sup>30</sup>

La preocupación por el lenguaje implica también una profundización de los sentidos del texto. El narrador ha dejado de ser esa voz que todo lo sabía sobre los pensamientos y acciones de sus personajes. En el nuevo cuento, por lo general, el narrador no conoce más allá de lo que el lector sabe. La duda es el reconocimiento de la finitud no solo del héroe, del que ya hablamos, sino de la imposibilidad de abarcar el todo a partir de la mirada del propio narrador. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en «Un cuarto lleno de luciérnagas», de Carlos Carrión<sup>31</sup>:

Sería la una serían las dos serían las tres, qué horas serían Dios mío, pero eran siglos allí estirada y solita en esa terrible oscuridad, trabajando horrorosa y, conjuntamente, con semejante dolor, una cosa que ya no le cabía en el cuerpo y sin tener siquiera el consuelo de poder gritar.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Raúl Pérez Torres, (Quito, 1941): *Da llevando* (cuentos, 1970); *Manual para mover las fichas* (cuentos, 1973); *Micaela y otros cuentos* (cuentos, 1976, Premio Nacional de Cuento Universidad Central del Ecuador); *Musiquero joven, musiquero viejo* (cuentos, 1977, Premio Nacional de Cuento «José de la Cuadra»); *Ana la pelota humana* (cuentos, 1978); *En la noche y en la niebla* (cuentos, 1980, Premio Casa de las Américas); *La dama de rojo* (teatro, 1983); *Teoría del desencanto* (novela, 1985); *Un saco de alacranes* (cuentos, 1989); *Poemas para tocar* (poesía, 1994) *Solo cenizas hallarás* (un cuento, 1995, Premio Juan Rulfo y Premio Julio Cortázar); *Los últimos hijos del bolero* (cuentos, 1997).

<sup>29</sup> Raúl Pérez Torres, «Las vendas», en *Ana la pelota humana* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1978), 157.

<sup>30</sup> Egüez, «En el lago», en *El triple salto...*, 133.

<sup>31</sup> Carlos Carrión, (Malacatos, 1944): *Porque me da la gana* (cuentos, 1969); *La mano izquierda y la derecha enamoradas* (poesía, 1972); *Los potros desnudos* (cuentos, 1979); *Ella sigue moviendo las caderas* (cuentos, 1979); *El más hermoso animal nocturno* (cuentos, 1982, premio «José de la Cuadra»); *Una muchacha a solas con el viento* (cuentos, 1985); *El deseo que lleva tu nombre* (novela, 1990); *El corazón es un animal en celo* (cuentos, 1995); *Una guerra con nombre de mujer* (novela, 1995); *¿Quién me ayuda a matar a mi mujer?* (novela, 2006).

<sup>32</sup> Carlos Carrión, «Un cuarto lleno de luciérnagas», en *El más hermoso animal nocturno* (Quito: Editorial El Conejo, 1982), 29.

O, también, en «Desimaginaciones», de Francisco Proaño Arandi:

¿Existió Iriarte? ¿Existe, o es solo una invención de Evelio, tu primo? ¿Una incursión del sueño en lo real? Hemos pedido a Evelio que no diga cómo es Iriarte, pero no logra fijar los rasgos, le parece —nos dice— que su cara es de esas que uno en cuanto vuelves la espalda, como si una niebla abrupta cayese sobre ellas.<sup>33</sup>

Las técnicas narrativas utilizadas recurren al lenguaje cinematográfico, al cambio de perspectiva en la narración, al tratamiento libre del tiempo y del espacio de lo narrado. Este cambio de perspectiva nos quiere mostrar la complejidad de un mundo que ya no es visto más como una contradicción en blanco y negro, ni siquiera como una expresión de lo cartesiano. Jorge Dávila Vázquez utiliza el cambio de perspectiva de la narración<sup>34</sup>; por ejemplo, en «El sobrino», para lograr mayor espesor en la historia y evitar opiniones maniqueas:

Las grandes cacatúas bullaban y bullaban cuando él intentó cazar una libélula azul y zumbadora, entrada por quién sabe qué resquicio y venida de algún jardín remoto de aguas estancadas.

(Educamos al chico, hicimos lo que pudimos por el Ricardito, nadie nos podrá reprochar nunca nada, nada, estamos educando al niño, lo cuidamos, verdad que sí Concha)

Viernes, llega el Villegas, toma el café a las cuatro, conversan, las tres guacamayas verde-chillón ruidean y ruidean...<sup>35</sup>

En un plano todavía más experimental y no exento de humor, cosa, en términos generales, rara en la literatura ecuatoriana, está la propuesta narrativa de Huilo Ruales<sup>36</sup> en «el evangelio según san-yo II: lovstori», microrrelato que transcribo completo:

<sup>33</sup> Francisco Proaño Arandi, «Desimaginaciones», en *La doblez...*, 37.

<sup>34</sup> Jorge Dávila Vázquez, (Cuenca, 1947): *El caudillo anochece* (teatro, 1968); *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* (poesía, 1975); *María Joaquina en la vida y en lamuerte* (novela, 1976, premio “Aurelio Espinosa Pólit”); *El círculo vicioso* (cuentos, 1977); *Los tiempos del olvido* (cuentos 1977); *Este mundo es el camino* (cuentos, 1980); *Con gusto a muerte* (teatro, 1981); *Cuentos de cualquier día* (cuentos, 1983); *Las criaturas de la noche* (cuentos, 1985); *De rumores y sombras* (tres novelas cortas, 1991); *Cuentos leves y fantásticos* (cuentos, 1994); *Acerca de los ángeles* (cuentos, 1995); *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio* (ensayo, 1998); *La vida secreta* (novela breve, 1999); *Memoria de la poesía* (1999); *Pipiripao* (novela breve, 2000); *Historias para volar, Entrañables, Libro de los sueños* (cuentos, 2001); *Arte de la brevedad* (cuentos, 2001); *Río de la memoria* (poesía, 2004); *Minimalia, cien historias cortas* (cuentos, 2005); *Árbol aéreo* (poesía, 2008); *Diccionario inocente* (2008).

<sup>35</sup> Jorge Dávila Vázquez, «El sobrino», en *El círculo vicioso* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay, 1977), 33.

<sup>36</sup> Huilo Ruales, (Ibarra, 1947): *Y todo este rollo a mí también me jode* (cuentos, 1984); *Nuaycielo comuel dekito* (cuentos, 1985); *Loca para loca la loca* (cuentos para despeñarse la cara) (cuentos, 1989); *Fetiché y fantoché* (cuentos, 1994, premio “Aurelio Espinosa Pólit”); *Historias de la ciudad prohibida* (cuentos, 1997); *El ángel de la gasolina* (poesía, 1998); *Maldejojo* (novela, 1998); *Cuentos para niños perversos* (cuentos, 2005); *Vivir mata* (poemas y microficciones, 2005); *Pabellón B* (poesía, 2006); *Esmog, 100 grageas para morir de pie* (novela, 2006).

levántate lázaro. lázaro inerte. una dos cinco veces: lázaro levántate. solamente cuando un viscoso epíteto resbala en su oreja de parafina lázaro con una mueca infantil empieza a moverse. desde la penumbra de la cocina, anaflor prosigue con su consabido vituperio: faltaban pocos minutos para las nueve de la mañana, era la última vez que lo resucitaba<sup>37</sup>

#### TRATAMIENTOS DEL PERSONAJE FEMENINO

La ciudad, que se ha modernizado, ha generado también una visión en movimiento del personaje femenino que aparece —sobre todo en los textos de los escritores de más edad— con la siguiente tipificación señalada por Carlos Carrión: «satisfactora de necesidades elementales, carencia de libertad, falta de ensoñación o ensoñación miserable, adecuación a las circunstancias, destrucción de su personalidad síquico o física»<sup>38</sup>. Aunque Carrión señala estas características para un personaje de un cuento en particular («Micaela», de Pérez Torres), es posible admitirlas como constante. Por ejemplo, la chiquilla pobre, arribista, soñadora, repleta de lugares comunes, que oculta su verdadera condición, en «Gabriel Garboso», de Iván Egüez: «Y ella: tengo diecinueve años, estudio Bussines Administration en la Universidad, sueño con conocer Acapulco y Miami, mi mayor ambición: graduarme y tener una empresa propia. Vivo sola, mis papis están en Europa»<sup>39</sup>. O, la provinciana hipócrita en «Perla», de Jorge Dávila Vázquez, que prefiere vivir en las apariencias antes que en la verdad:

[...] yo sé que si nos volvemos a encontrar en un tecito de esos con mantelito blanco y pristiñitos y pan hecho por la dueña de la casita vieja consabida, del santo empolvado y el patio y el perro y la mata de ruda y el gato y las conversaciones plagadas de mentiras y los muchas gracias los ay qué rico, y las macetas con el geranio fuccia y las exageraciones, te has de hacer la que no me has visto y cuando me ponga delante me has de decir: “Hola licenciado, ¿cómo está? Hace tiempos que no le veo, ¿Cómo va su mamacita, ya se mejoró del reumatismo? y su hermana Conchita ya dio a luz y su cuñado el senador Palacios, todavía esperando el pobre que se acabe la dictadura y y y ...” Y yo te juro por Dios, que te mando a la mierda.<sup>40</sup>

Esta visión se modifica en los y las escritores/as de menor edad, para quienes la mujer empieza a asumir la historia desde su propio punto de vista, y los personajes mujeres deben hablar desde sus propias aspiraciones vitales. Otra vez, la irrupción de lo marginal, en este caso desde la perspectiva del género, está presente como parte de la problematización de lo moderno. Como ha señalado Cecilia Ansaldo: «[...] “Los borradores de Adriana Piel” es otra historia de fracaso amoroso, en la que caben todos

<sup>37</sup> Huilo Ruales, «el evangelio según san-yo II: lovstori», en *Loca para loca la loca. Cuentos para despeinarse la cara* (Quito: Eskeletra Editorial, 1989), 74.

<sup>38</sup> Este apartado se llamó originalmente «Irupción de la mujer», pero creo que el nuevo título «Tratamientos del personaje femenino» responde mejor al asunto que desarrollo en él. (Nota de 2023).

<sup>39</sup> Egüez, «Gabriel Garboso», en *El triple salto...*, 86.

<sup>40</sup> Dávila Vázquez, «Perla», en *El círculo vicioso...*, 14.

los rasgos de la unión matrimonial de hoy: pasionalidad temprana, embarazo imprevisto, pareja instalada en una rutina desigual para la mujer que trabaja la típica doble jornada, la salida a las decepciones mutuas en la rápida infidelidad. En el intento de analizar la existencia compartida, el balance que hace Adriana es muy lúcido [...]»<sup>41</sup>. En el diálogo final, siguiendo el comentario de Ansaldo, el hombre que ha venido contando la historia toma conciencia de que no es él quien escribe la historia, sino que solo ha sido un personaje-pretexo de la mujer quien se adueña de los borradores:

C: Me has arrojado de mi propia historia.

AP: Solo has sido un pretexo para que yo pudiera escribir la nuestra. [...]

C: Éramos felices, Adriana; no lo niegues.

AP: Claro que sí. Pero tú querías tu libertad solo. Yo quería ser libre contigo.<sup>42</sup>

Profundizando aún más en esta línea, un grupo de escritoras de las últimas hornadas, a pesar de tener un solo libro publicado hasta la fecha<sup>43</sup> y de que su narrativa todavía no se configura con propuestas estéticas y éticas de aliento profundo, han irrumpido en la nueva narrativa para darnos una visión de los personajes femeninos desde la visión de la mujer y problematizar dicha cuestión desde una perspectiva novedosa: ya no *el objeto amado*, sino *el sujeto que ama*, ya no el objeto del que se habla, sino el sujeto que habla no solo desde su punto de vista sino desde su propio tono de voz. La cosificación y el entrapamiento de la mujer en su rutina de trabajo que un día, vieja ya, se ve arrojada de su propia existencia como un ramo de rosas marchitas, contada, a través de una historia con un particular manejo del tiempo de lo narrado, en «Rosas rojas para mi secretaria», de Livina Santos:

Bueno, yo primero estaba por la liberación femenina, por la igualdad de derechos y todo eso [...] Pero después vino el trabajo y me comenzaron a tratar como a una dama [...] Me daba cuenta de que cedía, que aceptaba las cosas, pero también me daba pereza profundizar en el asunto [...] Sin embargo, un día me quedé fría. Nos habían regalado un ramo de rosas para el día de las secretarías y nos reunieron a su alrededor para tomarnos una foto [...] Como a los diez días de llegado el ramo vino el chico de la limpieza y sin ninguna consideración lo cogió, lo echó en un tacho y se lo llevó. Sentí deseos de caerle encima, de arañarlo y de exigirle más respeto [...] Nadie objetó lo de mi jubilación, pero tuve que quedarme quince días más enseñándole el trabajo a una florecita linda, fresquita, a quien seguramente, a estas alturas, se le estarán cayendo sus primeros pétalos.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Cecilia Ansaldo Briones, «Eros y escritura en la narrativa de Raúl Vallejo», *Memorias del VII Encuentro sobre literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla* (Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 2000), 36. (Modificación de la cita 2023).

<sup>42</sup> Raúl Vallejo, «Los borradores de Adriana Piel», en *Solo de palabras* (Quito: Editorial El Conejo, 1988), 26-27.

<sup>43</sup> La validez de este comentario corre hasta diciembre de 1994, pues todas las nombradas, a excepción de Aminta Buenaño, había publicado recién su primer libro.

<sup>44</sup> Livina Santos, «Rosas rojas para mi secretaria», en *Una noche frente al espejo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1988), 11-15.

El enfrentamiento a la permanente seducción o al acoso sexual masculino —tema este último que es inédito en nuestra literatura—, por parte de una mujer es problematizado en «Palabreo», de Gilda Holst, a través de una conversación conceptual sobre *el problema de la mujer*, en la que ella, cuando el hombre —aparentemente liberal— le hace la propuesta de ir a la cama, le responde que no y él queda al descubierto en su falsía. Al estar narrado en una segunda persona masculina destinataria, el cuento acentúa la arremetida irónica y despiadada contra el machismo:

Le expusiste con seriedad toda la problemática femenina latinoamericana para ayudarle a tomar conciencia. [...] le decías que la lucha de la mujer burguesa casi siempre se concretaba en la relación de los sexos [...] Y como repetías un tanto angustiado que los resultados de la encuesta Hite no podían aplicarse en Latinoamérica te respondió que tal vez tuvieras razón, y bajaste tu mano por su brazo, cogiste su mano con ternura y te molestó un poquito que se comiera las uñas [...] le dijiste quita esa cara mujer y te decidiste con voz muy ronca y muy baja a preguntarle si quería ir a la cama contigo; cuando contestó que no, tú, te sorprendiste.<sup>45</sup>

La búsqueda de la propia libertad por parte de la mujer es un tópico que las escritoras están desarrollando; incorporando esa marginalidad que durante una época perteneció de manera casi exclusiva a los personajes populares como Julio Jaramillo. Un ejemplo de esto lo podemos leer en la historia de la mujer que recorre la ciudad en “De calles y maquetas”, de Marcela Vintimilla.<sup>46</sup>

#### UNA VISIÓN DE LA INFANCIA

No se ha tratado con frecuencia la visión infantil acerca del mundo en la nueva narrativa, aunque encontramos un fresco ejemplo en dos cuentarios: *El día de las puertas cerradas*, de Oswaldo Encalada Vázquez,<sup>47</sup> situado en la simplicidad de la vida rural de niños y niñas que perciben a su manera el juego, la leyenda, el descubrimiento del mundo adulto, y *Siempre se mira al cielo*, de Eliécer Cárdenas<sup>48</sup>, donde se trata de una

<sup>45</sup> Holst, «Palabreo», en *Más sin nombre que nunca...*, 37-38.

<sup>46</sup> También hay que considerar el trabajo de Liliana Miraglia y María Eugenia Paz y Miño.

<sup>47</sup> Oswaldo Encalada Vázquez, (Cañar, 1955): *Los juegos tardíos* (cuentos, 1980); *La muerte por agua* (cuentos, 1980); *El día de las puertas cerradas* (cuentos, 1988); *Diccionario para melancólicos* (1999); *Crisálida* (2000); *Diccionario de toponimia ecuatoriana* (5 tomos, 2002); *Bestiario razonado e historia natural* (2002); *Diccionario de la artesanía ecuatoriana* (2003); *El jurupí encantado* (literatura para niños, 2004); *La fiesta popular en el Ecuador* (2005); *La casita de nuez* (cuento infantil, 2007); *Diccionario de la vista gorda* (2007).

<sup>48</sup> Eliécer Cárdenas, (Cañar, 1950): *Hoy, el general* (cuentos, 1971); *El ejercicio* (cuento, 1971); *Juego de mártires* (novela, 1976); *Polvo y ceniza* (novela, 1979); *El silencio profundo* (novela, 1979); *Háblanos Bolívar* (novela, 1983); *Las humanas certezas* (novela, 1986); *Morir en Vilcabamba* (teatro, 1987, Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”); *Siempre se mira al cielo* (cuentos, 1988); *Los diamantes y los hombres de provecho* (novela, 1989); *Diario de un idólatra* (1990); *Que te perdona el viento* (novela, 1991); *Una silla para Dios* (novela, 1997); *La incompleta hermosura* (cuentos, 1997); *La ranita que le cantaba a la luna* (cuento infantil, 1998, Premio “Darío Guevara”); *El oscuro final de El Porvenir* (novela, 2000); *El viaje de Padre Trinidad* (novela, 2005); *El pinar de Segismundo* (novela, 2008).

infancia que se recupera con nostalgia, que se ha vivido con sufrimiento, que guarda en sí la magia de la inocencia, del deslumbramiento. Ese destello que aparece en la vida del narrador de «La puñalada dulce» cuando se abraza por primera vez con su tío Antonio, el extraño:

Que debía cantar bonito y tocar guitarra por lo menos tan bien como papá, pensé mientras duraba el abrazo de ese extraño que era mi tío Antonio; el perdido, el viajero, el que salió mala cabeza, el hombre que robó todas las aventuras que estaban a la familia deparadas. Tal vez por eso papá era tan triste, tan fríamente sedentario.<sup>49</sup>

#### LA COMPLEJA SEXUALIDAD

Como consecuencia del conflicto permanente en que se encuentran los personajes, la sexualidad es tratada como parte del complejo esquema de relaciones y vivencias de los seres humanos. No hay temor ni mojigatería en presentar lo que tiene que ver con la sexualidad de manera explícita. Pero no es una sexualidad que se vislumbra en la fiesta, sino en el sufrimiento; es como si los seres que acceden a la ciudad moderna no supieran qué hacer con esa libertad sexual que de pronto tienen entre sus manos, es como si el descubrimiento de los cuerpos de los seres que no pertenecen a nadie solo causara dolor.

En «Un delfín y la luna», de Marco Antonio Rodríguez, la escena sexual que presentamos como ejemplo, lleva en sí una crítica social a una forma de ver la sexualidad:

Entonces, mediante un semi carpado tuve en mis manos a Matilde. La sorprendí con un abrazo a lo Brutus y la besé frenético en la mata de pelo hecho casi una sopa, mientras ella no se esforzaba mayormente por zafarse de mis musculosos brazos y el rudo aunque natural fregoteo. Así estábamos, cuando el momento menos pensado me vine, figurando ridiculeces entre el abuelo y Hortensia, sin siquiera haber desvainado mi sota de bastos —construcción vernácula de mi abuelo que hizo furor entre los latinos de allá— (Tengo propensión a terminar seminalmente rápido. El Doctor Shermann aducía a corrientes profundas de vitalismo heredado). Producido el espasmo aflojé a Matilde que a paso ligero, no corrió, se alejó de mí riéndose de modo contenido pero naturalmente irónico.<sup>50</sup>

Aminta Buenaño<sup>51</sup> explora desde otra orilla la sexualidad y nos presenta a mujeres que descubren el lenguaje de la piel, asumiendo su propio deseo, desde una conciencia femenina que impugna la visión masculina de lo sexual. Un ejemplo de cómo se está incursionando en ese nuevo tópico es esa primera persona de «Un fulgor en la

<sup>49</sup> Eliécer Cárdenas, «La puñalada dulce», en *Siempre se mira al cielo* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 1986), 84.

<sup>50</sup> Rodríguez, «Un delfín y la luna», en *Un delfín y la luna...*, 30-31.

<sup>51</sup> Aminta Buenaño, (Santa Lucía, 1958): *La mansión de los sueños* (cuentos, 1985); *Un fulgor en la oscuridad* (cuentos); *La otra piel* (cuentos, 1992); *Mujeres divinas* (testimonio, 2006).



oscuridad», desde donde la voz narrativa femenina asume el placer y la frustración de una relación adúltera con un hombre más joven:

Puedes estar seguro que en mi memoria tu imagen nunca libraré la batalla de los años; ni se apagarán, cuando los vientos corran, tus sueños; nada despojará tu juvenil esencia. Todo está en su lugar, querido mío. Todo igual y cierto. Indescribiblemente hermoso y lleno de misterios, como una fugaz aventura que sembró en mí aquel extraño signo de la vida...<sup>52</sup>

La cuestión homosexual es abordada con crudeza por Javier Vásconez en su deslumbrante «Angelote, amor mío», a partir de la muerte de un homosexual, famoso en los altos círculos sociales de la capital, que es recordado por su amante:

De golpe apareces tú, Ángel violador, tú que nunca lograste penetrar en los recovecos de la miseria, ya que siempre hubo un amorcillo hambriento, un querubín desolado que te flagelará, que tu pene porfiado entrara, que empujara con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar, tu rosa de los vientos con los aromas de pedos, tu brújula pidiendo, exigiendo, clamando a gritos por una torre mayor en los atrios de los conventos, en los baños públicos, en los zaguanes húmedos del centro, en los parques, en las escribanías, en esos hoteluchos que sin duda frecuentabas portando el bastón, sombrero y bufanda de seda blanca para resguardarte de las miradas indiscretas.<sup>53</sup>

Según el criterio de Jorge Dávila Vázquez, el protagonista de «Los paseos alucinados del profesor Reina», cuento de Raúl Vallejo «sobre la homosexualidad y la decadencia, es un ser terrible en medio de su bajeza disfrazada de soledad, esteticismo y devoción; una especie de demonio corruptor que contamina lo que toca, pero el narrador-personaje lo trata de un modo hondamente comprensivo que refleja la actitud general del autor frente a la condición humana, tan atormentada y abismal a veces»<sup>54</sup>.

Esta presencia de la homosexualidad y de personajes homosexuales que buscan su propia conciencia es también producto de una modernidad que, al mismo tiempo que desarrolla prácticas más libres, crea los mecanismos para la censura y la marginación de aquello que haga ruido en un modelo económico liberal que requiere de una ideología ultraconservadora y a ratos fundamentalista para sus prácticas éticas. La nueva ciudad alberga como parte de los marginales a esos seres que la pueblan de escándalos, ubicándose en la mitad de una conciencia que nace y otra que muere.

<sup>52</sup> Aminta Buenaño, «Un fulgor en la oscuridad», en *La otra piel* (Quito: Abrapalabra Editores, 1992), 21.

<sup>53</sup> Javier Vásconez, «Angelote, amor mío», en *Ciudad lejana* (Quito: Editorial El Conejo, 1984), 66.

<sup>54</sup> Jorge Dávila Vázquez, «Fiesta de solitarios, libro de Raúl Vallejo», en *Libroteca*, No. 11, (agosto-setiembre 1992): 8.

## UTOPIÁS Y SABORES DISTINTOS

En los últimos años una nueva vertiente está abriéndose espacio. Se trata de textos que introducen el elemento fantástico, que evidencian los elementos absurdos de la vida cotidiana hasta convertirlos en partes de una realidad-otra que, narrada desde esa esfera no-real del mundo, nos permiten una mirada profunda, paradójicamente, sobre la realidad concreta que en el relato se nos volvió distinta y distante. La utopía arriba a la narrativa, entonces, como una manera de expresar las múltiples posibilidades de lo moderno.

Un libro pionero de esta propuesta es *Divertinventos (libro de fantasías y utopías)*, de Abdón Ubidia<sup>55</sup>: una fábrica de verdades que tiene que alterar el tiempo y el espacio para complacer a sus clientes, relojes que marcan el tiempo al revés de tal forma que el dueño ve como se acerca la hora de su muerte, espejos que perpetúan ese instante prohibido de cada uno, ciudades diminutas con seres humanos diminutos, seguros contra robos de automóviles que destruyen sin piedad a los ladrones, libros comestibles, etc. En él, Ubidia, abrió un camino y retomó un ámbito más para la libertad de escritura, y también hizo evidente que los espacios para las grandes problematizaciones parecen cerrados de momento, y entonces las narraciones breves y leves nos pueden ser propicias para reinventar un mundo caracterizado por la fragmentación.

Jorge Dávila Vázquez también ha transitado con éxito por este camino en su libro *Cuentos breves y fantásticos*<sup>56</sup>: mundos inventados con sus propios habitantes, ciudades, mitos, dioses y héroes; una zoología fantástica; la recreación de los antiguos mitos griegos, una visión nueva sobre las realidades de siempre que nos deja un sabor extraño, en el sentido de haber visitado otra esfera de la realidad después de su lectura, etc. Algunos de los textos de Liliana Miraglia en *La vida que parece* («Una carta para Ivonne», «El infierno», o «La venta del solar») también están sumergidos en atmósferas que rompen la lógica de la realidad cotidiana.<sup>57</sup> Y, si queremos buscar antecedentes, dentro del período los podemos encontrar en las anticipaciones y distopías de Carlos Béjar Portilla.<sup>58</sup>

Al parecer, la percepción de la ciudad moderna nos ha permitido desbordar las ideas viejas que sobre la realidad real hemos tenido hasta hoy. Estamos paladeando nuevas constituciones de esa modernidad que, finalmente, desarticuló al sujeto imbuido en prácticas de respuesta inmediata a los problemas del mundo. La narrativa ecuatoriana de los setenta a nuestros días da cuenta de un proceso en donde la modernidad fundada por el apareamiento explosivo del petróleo ha dado paso al fragmentarismo de fin de siglo, en el que los sujetos marginales se están reacomodando,

<sup>55</sup> Abdón Ubidia, *Divertinventos* (Quito: Editorial Grijalbo, 1989).

<sup>56</sup> Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (Quito: Editorial El Conejo, 1994).

<sup>57</sup> Liliana Miraglia (Guayaquil, 1950); *La vida que parece* (cuentos, 1989).

<sup>58</sup> Carlos Béjar Portilla, *Simón el mago* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1970).

luchando por ver y ser vistos, y en donde utopías, también fragmentarias, empiezan a ser construidas con cierta timidez pero, al mismo tiempo, con la convicción de un nuevo decir.

## AURELIO ESPINOSA PÓLIT, S.I.: CRÍTICO LITERARIO

*¿Qué importa, en efecto, lo que ha sido vislumbrado o insinuado o dicho antes, si lo único que sobrevive o permanece, es lo que se dijo después?*

Aurelio Espinosa Pólit, «Semblanza» [de Francis Thompson], 1948.

### INTRODUCCIÓN

El P. Aurelio Espinosa Pólit, S.I.<sup>1</sup>, nació en Quito el 11 de julio de 1894 y murió —según anota uno de sus biógrafos—<sup>2</sup> a las 22h47 del 21 de enero de 1961. Autor de una obra abundante (cerca de diez mil páginas sin contar colaboraciones en revistas, cartas ni obras inéditas) desarrolló su labor en diversos terrenos: traductor del catalán, francés, inglés, italiano, griego y latín, especialista en Virgilio, pedagogo e innovador de la didáctica en literatura, biógrafo, divulgador y defensor de la fe católica y promotor de importantes empresas culturales como la Biblioteca de Autores Ecuatorianos, que hoy lleva su nombre. De formación francesa en su niñez, estudió también en Suiza, Bélgica e Inglaterra; entró en la Compañía de Jesús en Granada y estudió Teología en Barcelona para, finalmente, ordenarse de sacerdote en Sarlat, Francia. Antes de regresar al país siguió estudios clásicos en la Universidad de Cambridge.

Entre sus obras principales, reducidas al campo de la crítica literaria, podemos anotar: *Estudios Virgilianos*, en colaboración, (1931); *Dieciocho clases de literatura*, (1947); traducción de *El lebril del cielo*, de Francis Thompson, (1948); *Lírica Horaciana*, (1953); traducción de *Antígona*, de Sófocles, edición crítica (1954); *Olmedo en la historia y en las letras*, (1955); y *Síntesis Virgiliana*, (1960).

Hernán Rodríguez Castelo en la columna *Micro Ensayo*, que por muchos años mantuvo en el diario *El Tiempo*, escribió un artículo titulado «Aurelio Espinosa Pólit en el cuadro de la estilística del siglo XX», en donde señaló la posición completamente antagónica del P. Espinosa Pólit al método positivista y lo situó en la «corrientes renovadoras de la estilística, al sentar como base de su trabajo la autonomía de la obra literaria»<sup>3</sup>, ubicándolo en la tendencia crítica de Spitzer al señalar que «el jesuita

<sup>1</sup> Este ensayo apareció como un recuadro en la *Historia de las literaturas del Ecuador*, t. 5 (Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2007), 255-258. La presente versión está revisada por mí.

<sup>2</sup> P. Oswaldo Romero Arteta, S.I., *Bibliografía de Aurelio Espinosa Pólit S.I.* (Quito: Don Bosco, 1961), 4 y 5. También existe la biografía escrita por el P. Francisco Javier Miranda, S.I.

<sup>3</sup> Hernán Rodríguez Castelo, «Aurelio Espinosa Pólit en el panorama de la estilística del siglo XX», *El Tiempo*, (recorte lastimosamente sin fecha).

entendió cada obra sobre la que trabajó —y especialísimo la *Eneida*— como un todo orgánico».<sup>4</sup>

A diez días de su muerte, el diario *ABC*, de Madrid, rendía tributo al notable erudito ecuatoriano y señalaba su obra crítica sobre Virgilio como «uno de los mejores tributos modernos al poeta del sentimiento y la ternura»<sup>5</sup>. El presente ensayo es un primer acercamiento a la obra que, como crítico literario, desarrolló el P. Espinosa Pólit. Esta limitación no me excusa más que en la ampliación de los temas tratados por él. En cuanto a la escrupulosidad para explicar su pensamiento, este trabajo expone de manera sistemática las principales ideas del P. Espinosa Pólit acerca de la crítica, la teoría, el fin y la naturaleza del espacio literario.

#### POSTURA ESTÉTICA

Para el P. Espinosa Pólit, el arte, en general, juega un papel de primer orden en la formación de la conciencia nacional que él llama «tradición asimilada por cada uno y convertida en fuerza psicológica unificadora»<sup>6</sup>, llegando a la conclusión de que el arte «recoge, interpreta, idealiza y transfigura, amalgama y sintetiza, da vida concreta imperecedera a todos los aspectos característicos de la vida nacional»<sup>7</sup>.

De aquí que el arte se convierte en el alma de la historia, y, en concreto, la poesía, según lo plantea en uno de sus estudios sobre Olmedo: «Dar un alma a la obra de Augusto, dar un alma a la obra de Bolívar: obra propia de poetas, que no de guerreros y legisladores»<sup>8</sup>. Este planteamiento ya había sido ejemplificado en una de sus dieciocho clases con respecto al conocimiento de griegos y romanos que nos ha llegado frente al conocimiento de cartagineses y persas, estos últimos, «pueblos muertos porque no han tenido literatura, no han tenido alma»<sup>9</sup>. De esta manera, el poeta puede ser apremiado por la historia; la inspiración —en la que cree— aparece ante «el apremio violento de sucesos extraordinarios, y con el concurso también extraordinario de circunstancias propicias para tal actuación»<sup>10</sup>, por ello, la obra artística —en el caso de Olmedo, la poética— está completamente integrada, imbricada al proceso histórico como un elemento más de dicho proceso que requiere de batallas y también de poesía:

No se llegará a valorar la grandeza histórica de Olmedo sino cuando se comprenda que su Canto, es parte integrante de la gesta libertadora de América, que es tan

<sup>4</sup> Rodríguez Castelo, «Aurelio Espinosa Pólit...».

<sup>5</sup> *ABC*, de Madrid, del 1 de febrero de 1961.

<sup>6</sup> Aurelio Espinosa Pólit, S.I., «La tradición nacional en el arte religioso ecuatoriano», en *Temas Ecuatorianos* (Quito: Editorial Clásica, 1954), 179.

<sup>7</sup> AEP, «La tradición nacional...», 179-180.

<sup>8</sup> Aurelio Espinosa Pólit, S.I., *Olmedo en la historia y en las letras* (Quito: Editorial Clásica, 1955), 88.

<sup>9</sup> Aurelio Espinosa Pólit, S.I., *Dieciocho clases de Literatura* (Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1947), 24.

<sup>10</sup> AEP, *Olmedo...*, 99.

transcendente, tan lleno de consecuencias duraderas como cualquiera de las victorias que se ganaron en los campos de batalla.<sup>11</sup>

Con este planteamiento, no solo que está señalando, sin esquivarlo, el efecto del proceso histórico sobre la producción artística, la íntima relación de determinadas obras de arte con determinados momentos históricos, sino que está dotando al texto literario del valor autónomo y señalando su carácter específico, cuestión que trataré más adelante en el espacio dedicado a sus formulaciones críticas.

Espinosa Pólit es un sacerdote católico y como tal desarrolla en sus planteamientos como crítico la necesidad de buscar a Dios en el arte. Así lo plantea en la conclusión de uno de sus trabajos acerca de Virgilio y su creación de belleza: «Esa belleza debía ser encausada hacia Dios, debía ser ofrecida a Dios»<sup>12</sup>. Por ello, luego de analizar con rigor «las exquisiteces del plano estético», «la gravedad de lo histórico», «el maravilloso ahondamiento psicológico», concluye que de lo que está satisfecho es de haber evidenciado que lo más excelso de Virgilio reside en la «heroica fidelidad y sinceridad con que perseveró en la búsqueda del secreto final de la vida»<sup>13</sup>. Así también lo señala al referirse a los grandes clásicos, en general, quienes «no se preocupaban de cumplir reglas, sino de pintar trozos palpitantes de la vida humana»<sup>14</sup>, al indicar que la excepcional importancia de *El lebril del cielo*, de Francis Thompson, radica en «la valentía y hondura con que afronta el problema supremo...saber lo que significa la vida del hombre».<sup>15</sup>

Es así como encontramos la insistencia en la importancia que tiene la espiritualidad en el arte. Referido al poema de Francis, dice que en él hay «dos supremas bellezas, la de la poesía y la de la efusión espiritual»<sup>16</sup>. Y esto es lo que explica su posición frente a la poesía religiosa, para la que señala una necesaria e imprescindible identificación entre el artista y su obra: «la poesía religiosa genuina es la de aquellos que viven en puridad e integridad sus convicciones y sentimientos religiosos». Espinosa Pólit, siguiendo este planteamiento, defiende la moralidad de Olmedo, de quien no se ha averiguado «sino un solo desliz, pero anterior en más de siete años a su matrimonio»<sup>17</sup> y se esfuerza por señalar la conversión del mismo Olmedo de la masonería al catolicismo<sup>18</sup>. Esta exigencia moral al artista y su obra lo lleva a afirmar que mira con simpatía a Horacio porque «no hay en él maldad deliberada, ni perversión cons-

<sup>11</sup> AEP, *Olmedo...*, 87.

<sup>12</sup> Aurelio Espinosa Pólit, S.I., *Síntesis Virgiliana* (Quito: La Unión Católica, 1960), 166.

<sup>13</sup> AEP, *Síntesis...*, 166.

<sup>14</sup> AEP, *Olmedo...*, 112.

<sup>15</sup> Aurelio Espinosa Pólit, S.I., *El lebril del cielo, de Francis Thompson*, semblanza, versión poética y comentario (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1948), 43.

<sup>16</sup> AEP, *El lebril...*, 9.

<sup>17</sup> AEP, *Olmedo...*, 8.

<sup>18</sup> En *Olmedo* le dedica un ensayo titulado «La muerte cristiana de Olmedo».

ciente»<sup>19</sup>. De lo afirmado, sin embargo, nadie puede deducir que Espinosa Pólit reduzca groseramente la literatura a la propaganda religiosa o a la militancia católica. De ninguna manera; para Espinosa Pólit, por sobre las consideraciones morales, como aquella de que la literatura tiene que revelar valores humanos, está la afirmación del crítico:

No es esto insinuar que se pueda prescindir en la crítica ni del examen de la circunstancia histórica que sitúan al poeta en su ambiente real, ni menos de la apreciación del valor del valor estético de su obra. Esto es, en cualquier caso, condición previa decisiva para la supervivencia de la misma y, consecuentemente, para la acción y eficacia de los valores superiores que contenga. Podrán estos ser todo lo importante que se quiera, si no tienen para transmitirse sino una poesía que, por imperfecta e inválida, esté condenada a parecer, con ella caerán inevitable olvido.<sup>20</sup>

Finalmente, en cuanto educador que también fue, Espinosa Pólit señala para la literatura una función educativa-formativa. Habla de la *prelección* que consiste en «poner ante los ojos del alumno, vivificándolo, el trozo de vida humana retratado en la obra, enseñarle a “verlo” [y sacar lecciones que] le iluminen y eduquen para saber juzgar casos iguales y parecidos, y para saber comportarse en ellos»<sup>21</sup>. Así señala el diferente tipo de héroe creado por los genios del clasicismo grecolatino; el de Homero «el tipo pagano del héroe épico», y el de Virgilio, «el heroísmo de la abnegación... del hombre que abraza una misión superior, pero distinta de la que anhelarían sus inclinaciones personales»<sup>22</sup> e indica claramente que la importancia para el estudio de los jóvenes que tiene la *Eneida* radica en que es «en todo rigor, un estudio de la vida humana».<sup>23</sup>

#### LOS CONCEPTOS LITERARIOS

Espinosa Pólit define la belleza como «aquella cualidad percibida intelectualmente, que nos atrae en las cosas, por el placer desinteresado que produce en nosotros»<sup>24</sup> y añade «la belleza es algo intrínseco y está identificado con la cosa»<sup>25</sup>. Esta definición está presente en su método crítico: la belleza radica en el texto y no en otro sitio y el hombre —el lector, el crítico— accede a la belleza intelectualmente, es decir accede «viéndola» mediante la *prelección*.

<sup>19</sup> AEP, *Lírica Horaciana*, (Quito: Editorial Clásica, 1953), 11.

<sup>20</sup> AEP, *Síntesis*, 13.

<sup>21</sup> AEP, *Antígona* (traducción) (Quito: Editorial Clásica, 1955), 72.

<sup>22</sup> AEP, *Olmedo...*, 11.

<sup>23</sup> AEP, *Síntesis...*, 25.

<sup>24</sup> AEP, *Dieciocho clases*, 48.

<sup>25</sup> AEP, *Dieciocho clases*, 48.

Para definir la poesía tiene más dificultad y no la oculta. Lo primero que señala es que «no hay identidad entere verso y poesía»<sup>26</sup> para luego, mientras señala la superioridad de la poesía sobre la prosa, dejar marcado el carácter metafísico de la poesía:

[...] el rigor intelectual y las fuerzas psíquicas que bastan para redactar excelente prosa, no bastan para producir poesía: que ésta es la quintaesencia del alma en sus vuelos supremos, cuando, al impulso de una fuerza superior inexplicable, es levantada por encima de todas las alturas que alcanza el solo entendimiento discursivo.<sup>27</sup>

Asimismo, deja marcada la continuidad de la poesía en el tiempo: «solo la poesía es capaz de perdurar inmarcesible, vencedora de los siglos»<sup>28</sup>, puesto que «la poesía es o no es»<sup>29</sup>. Siguiendo esta línea de pensamiento, «la poesía, supremo revuelo del espíritu humano que, se exterioriza y se entrega, debe interpretarnos nuestro destino».<sup>30</sup>

Siendo la poesía un don venido desde lo alto, la inspiración es completamente indispensable para la creación poética, es el punto de partida del poema y «es cosa ordinaria que causen los poetas, mientras actúa, ciertos trastornos»<sup>31</sup>. De aquí que «el poeta no es dueño absoluto de su don poético, no puede ejercitarlo a voluntad»<sup>32</sup>. Por ello «lo que más puede hacer el poeta es ponerse al alcance de la inspiración»<sup>33</sup>. Esta inspiración es lo que vuelve auténtica la poesía, sin ella los versos resultan falseados. Esto no significa que Espinosa Pólit esté en contra o minimice el trabajo que implica el oficio del escritor. La inspiración no es exactamente la que dicta el poema, sino la que inculca el alma, el aliento y el trabajo poético, que tiene que formularla en términos correctos porque «la síntesis de la inspiración espontánea y profunda con la forma impecable es lo que constituye los poemas perfectos».<sup>34</sup>

Espinosa Pólit sigue a Horacio, en su *Arte poética*, en lo referido a la unidad: «siempre toda obra de arte forme estricta unidad»<sup>35</sup>. Por eso, él critica a quienes han señalado que el problema del *Canto* de Olmedo reside en su plan, es decir en el tema, o en el fondo, «como si el valor de una poesía dependiese principalmente del plan y no de la alteza de la ejecución»<sup>36</sup>. En realidad, no existe en la obra artística la tal división entre *forma* y *fondo*, sino que toda ella responde a una unidad indivisible. Así lo afirma al comentar *El lebrél del cielo*:

<sup>26</sup> AEP, *Dieciocho clases*, 66

<sup>27</sup> AEP, *El lebrél...*, 36.

<sup>28</sup> AEP, *Olmedo...*, 33.

<sup>29</sup> AEP, *Olmedo...*, 115.

<sup>30</sup> AEP, *Síntesis...*, 22-23.

<sup>31</sup> AEP, *Olmedo...*, 104.

<sup>32</sup> AEP, *Dieciocho clases...*, 69.

<sup>33</sup> AEP, *Dieciocho clases...*, 69.

<sup>34</sup> AEP, *Dieciocho clases...*, 80-81.

<sup>35</sup> Citado por AEP en *Olmedo...*, 112.

<sup>36</sup> AEP, *Olmedo...*, 106-107.



[...] por una parte la belleza moral y ascética no desarrolla su plena fuerza de atracción sino a través del poema en cuento poema, esto es, dentro del habla de la fascinadora poesía; y, por otra, la elevación sublime de esta poesía incomparable solo se apodera del alma que sea capaz de gustar la hondura sobrenatural y el transporte del amor, médula viva de la que el verso grandioso es apenas superficial corteza.<sup>37</sup>

Finalmente, este estudioso del arte clásico y traductor de griegos y latinos define el arte clásico como «el equilibrio perfecto de todas las facultades humanas»<sup>38</sup> y «esencialmente un arte de medida... de serenidad; [que] no solamente no busca, sino que por sistema rechaza las estridencias efectistas»<sup>39</sup>. Por ello, Espinosa Pólit insiste en recomendar el estudio de los clásicos para el desarrollo de nuestra literatura.

[...] para que, dentro de la natural y legítima evolución, vaciándose en los moldes nuevos que pide la sensibilidad moderna, cobre más vigor, más conciencia de su potencialidad, visión más clara de los rumbos por donde pueda perfeccionarse, ejecución más limpia, que emule y aun sobrepuje las obras que ya han conquistado el renombre de maestras.<sup>40</sup>

#### LA CRÍTICA

Espinosa Pólit, reclama para la crítica —justamente, por su postura ética y su fe religiosa— la búsqueda de los valores humanos de las obras y recalca la necesidad de no ir con juicios preconcebidos puesto que atentaría contra la posibilidad crítica, sino la obligación de ceñirse al texto como fuente de todo valor:

Estos valores supremos están en el campo humano, y ellos son los que importa descubrir, estudiar, desentrañar y calificar, no por procedimientos abstractos ni análisis ideológicos sino por inmersión en el texto, corriente poderosa en la que sigue bullendo vivo, después de tantos siglos, el espíritu del poeta.<sup>41</sup>

De ahí que el método del crítico sea el de la lectura textual —verso por verso, en el caso del *Lebrel*— señalando que las referencias no son más que eso, simples anécdotas y que, tomando en cuenta los aspectos literarios y poéticos al crítico deben importarle los poéticos puesto que «lo literario tiene modas; la poesía no»<sup>42</sup>. Así lo demuestra también en su traducción y edición crítica de las tragedias *Antígona* y *Edipo rey*.

El crítico, para Espinosa Pólit, «no es ni padre ni juez [...] no cabe en él la fría objetividad del juez preocupando ante todo de la imparcialidad, pues ésta, le impediría la plena comprensión; no cabe tampoco el cálido y ciego afecto paternal,

<sup>37</sup> AEP, *El lebré...*, 9-10.

<sup>38</sup> AEP, *Dieciocho clases...*, 121.

<sup>39</sup> AEP, *Dieciocho clases...*, 203.

<sup>40</sup> AEP, «Literatura ecuatoriana», en *Temas...*, 172.

<sup>41</sup> AEP, *Síntesis...*, 21.

<sup>42</sup> AEP, *Olmedo...*, 115.

que irremediablemente le encubriría los lunares de la realidad». <sup>43</sup> El crítico tiene que leer una obra poética con mentalidad poética <sup>44</sup>, tiene que vivir la literatura que critica, entrar en un proceso de identificación con el autor y su obra, buscando la realidad desde su mismo punto de vista, «y al mismo tiempo debe procurar no entregarse totalmente a estas impresiones que pierda la plena seguridad de juicio con que justipreciar el valor estético de la obra o del conjunto de obras que critica». <sup>45</sup> Así también señala la necesidad de mesura del crítico de la literatura nacional para juzgar las obras de su país, puesto que tiene que ubicarlas en lo que ya se ha hecho universalmente. Mesura que le impida perder la perspectiva del espectro estético.

Contra lo que algún prejuicio ideológico pudiera señalar, el P. Espinosa Pólit, deja bien en claro la importancia que tiene para el crítico evitar cualquier tipo de dogma, incluso aquel que, a pretexto de combatir un determinado dogma, termina por convertirse en el nuevo dogal de la conciencia. Discurriendo acerca de la diferencia entre Olmedo y Horacio en lo que tiene que ver con el carácter recitativo de la poesía del primero y de «lectura reposada» de la poesía del segundo, señala:

¿Es esto una inferioridad? Cuestión de gustos. Quien cuente como virtud primera y esencial de la poesía el brote espontáneo y cálido, quien tenga un flaco por la facilidad redundante y vistosa, por el boato ingénito a nuestra raza y a nuestra lengua, dirá sin duda que sí. Y dirá que no el artista de filiación parnasiana, el que busca en la poesía, no la embriaguez del entusiasmo pasajero, el arranque bullicioso y la conmoción irresistible, sino el goce callado, la vibración interna, la fascinación del diamante sin falla, indefectible en los chispazos de luz que despide cada faceta, el que aprecia en más la concentración fuente de infinitas sugerencias ulteriores que el pródigo derramarse de una poesía que todo lo deja dicho y sentido por el poeta, sin más trabajo para el lector que el dejarse arrullar y llevar por la dulce corriente. <sup>46</sup>

En este sentido marca un límite para el crítico. La necesidad de leer a cada autor tal como es y no como él quisiera que fuese, y además, la necesidad de leer todo texto en la búsqueda de la belleza que propone aún por sobre gustos personales: «Cada autor tiene derecho a ser tomado como es; y a sí mismo se castiga el crítico si por cerrarse en un solo criterio se priva de gozar de todo lo bueno que, cada uno a su modo, descubren los diversos autores». <sup>47</sup>

<sup>43</sup> AEP, «Literatura ecuatoriana», en *Temas...*, 172.

<sup>44</sup> AEP, *Antígona...*, 156.

<sup>45</sup> AEP, «Literatura ecuatoriana», en *Temas...*, 156.

<sup>46</sup> AEP, *Olmedo...*, 135.

<sup>47</sup> AEP, *Olmedo...*, 136-137.

## EN SÍNTESIS

El P. Aurelio Espinosa Pólit es un crítico para quien la literatura es el alma de la historia y siempre tiende a seguir, pintando la vida humana y sus valores, el camino hacia Dios, pero ante todo utilizando los elementos poéticos que son los únicos en el texto que le confieren valor. Para él la poesía es o no es, interpreta el destino de los hombres y se presenta con la inspiración. Junto a éste, el trabajo de la palabra logra el poema perfecto. Desarrollo temático y desarrollo poético constituyen una unidad indisoluble, aunque en ocasiones asiente el valor en la ejecución, pero no como la forma, sino como lo poético en sí. Finalmente, considera que la crítica debe buscar los valores humanos en la obra y limitarse al texto, de tal forma que solo importe lo poético. Ante el texto, el crítico no debe apadrinarlo ni cosificarlo, debe vivirlo con mesura y con mentalidad poética evitando a toda costa dogmatizar en cuestiones de gusto.

## JOSÉ DE LA CUADRA Y LA NOVELA MONTUVIA



En un tuit que respondía a uno mío, en el que enlazaba mi artículo «El montuvio ya se instaló con nombre propio en el Diccionario de la Lengua Española»<sup>1</sup>, la cuenta de la Real Academia Española explicó: «“Montubio” se registra en los diccionarios académicos, de acceso público, desde la edición del *Diccionario manual* de 1927 y la variante “montuvio” desde el *Diccionario de americanismos* de 2010».<sup>2</sup> Esta información confirma dos asuntos: a) Que, cuando los escritores del 30 escribían «montuvio», ni la Academia Ecuatoriana de la Lengua ni la RAE se enteraron; y b) que, si bien entró entre *americanismos* en 2010, la presencia plena de «montuvio», como dijimos en el artículo de marras, se da en el diccionario de 2014. En 1934, José de la Cuadra publicó *Los Sangurimas*, con el subtítulo: «novela montuvia ecuatoriana», en editorial Cenit, de Madrid. En esta novela, así como en «Banda del pueblo» y «La Tigra», encontramos la realización, en su narrativa, del concepto identitario *novela montuvia*, cuyas características están descritas en *El montuvio ecuatoriano*.

### EL MONTUVIO YA SE INSTALÓ CON NOMBRE PROPIO EN EL DLE

Al parecer, una *boutade* de Miguel Donoso Pareja se convirtió en una frase célebre. Él explicó en su prólogo a *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra,<sup>3</sup> que los escritores de la Generación del 30 escribieron «montuvio», con «v», en vez de «montubio», con «b», porque prefirieron la idea de *montuvio* = monte + vida, y no la de *montubio* = monte + biología. Esta formulación tiene dos debilidades: la primera, que *bio* significa, justamente, *vida* y no *biología* (que, además, para contradecir a Donoso, es *el estudio de la vida*); y, la segunda, que Donoso no investigó la tradición del uso de la palabra *montuvio* y se limitó a lanzar una *ocurrencia*. La palabra *montuvio*, con «v», tiene una

<sup>1</sup> Las dos partes de este ensayo fueron subido a mi blog *Acoso textual* el 13 y el 20 de julio de 2020.

<sup>2</sup> Real Academia Española (@RAEinforma), «#RAEconsultas «Montubio» se registra en los diccionarios académicos...», 17 de julio de 2020, 05h59, <https://twitter.com/RAEinforma/status/1284080215065604097?s=20>

<sup>3</sup> José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Colección Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador, prólogo de Miguel Donoso Pareja (Quito: Editorial El Conejo, 1984), 10.

tradición que puede rastrearse en el siglo XIX y recién, desde 2014, está aceptada por la RAE en la vigésimo tercera edición del Diccionario de la Lengua Española, DLE.

En *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Juan León Mera registra la palabra *montuvio*, *via*, como sinónimo de *montañés*, con la siguiente definición: «Dase en la costa el nombre de *montuvio* al habitante de los campos y selvas. Equivale al *chagra* de la sierra»<sup>4</sup>:

Yo le dije a una *montuvia*  
Que se dejara querer,  
Y, no sé por qué sería,  
No me quiso responder.

Paulo de Carvalho-Neto, en su *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*, mantiene las dos escrituras de la palabra, pero desarrolla su estudio bajo la forma *montuvio*. Para *montubio* anota: «Variante gráfica de **montuvio**», y añade: «Según [Justino] Cornejo, la grafía **b** fue fijada por la Academia de Madrid», aunque no dice cuándo. Carvalho-Neto cita la *Semántica o ensayo de lexicografía ecuatoriana* (1920), de Gustavo Lemos, que explica la etimología de *montubio*: «Seguramente se formó este vocablo del sustantivo **monte** y la partícula griega **bio**, que significa vida, cambiando únicamente en **u** la vocal de enlace **e**, tal por vez por eufonía. Montubio, equivaldría, pues, a **mont-u-bio**, esto es, que vive en el monte».<sup>5</sup>

Los escritores de la Generación del 30 establecieron en sus obras el uso de *montuvio*. Así, el subtítulo de *Los que se van* (1930), de Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, es «Cuentos del cholo i del montuvio»; José de la Cuadra subtitula *Los Sangurimas* como «novela montuvia ecuatoriana», y a su lúcido ensayo sobre la identidad cultural del campesino de la costa, lo llamó *El montuvio ecuatoriano* (1937). No se conoce que alguno de ellos haya explicado el porqué de la escritura *montuvio* con «v».

Hasta su vigésimo segunda edición (2001), el DLE, registraba *montubio* y lo definía así: **Montubio, bia.** adj. *Am.* Dicho de una persona: Montaraz, grosera. U.t.c.s. 2. m. y f. *Col. y Ecuad.* Campesino de la costa. Finalmente, en su vigésimo tercera edición (2014), actualizada en línea a 2019, el DLE tiene una nueva entrada: **Montuvio, via.** m. y f. *Ec.* Campesino de la costa. La inclusión de *montuvio* en el DLE, como de uso en Ecuador, se dio por solicitud de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, según lo cuenta en el artículo «Montubio, no: montuvio» la ensayista Susana Cordero de Espinosa, su actual directora: «Usted [Ángel Loor Giner] me habló con énfasis de esta preocupación [que, en el DLE, aparecía el vocablo *montubio*, con una connotación

<sup>4</sup> Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano* (Quito: Academia Ecuatoriana, 1892), 106, (en *cursiva*, en el original).

<sup>5</sup> Paulo de Carvalho-Neto, *Diccionario del Folklore Ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964), 298-299 (en **negrita**, en el original).

negativa, y no *montuvio*, con la definición que ahora consta en él] a la que pude dar curso personalmente, en calidad de coordinadora lingüística de nuestra Academia Ecuatoriana, en una de tantas reuniones a que asistí en Madrid o en otra capital de habla española».<sup>6</sup>

Finalmente, Humberto Robles, en el prólogo a su edición crítica de *El montuvio ecuatoriano*, plantea que el origen «quizás, remitía a una etimología latina igualmente persuasiva, y, a lo mejor, hasta aun más ilustrativa: monte y río (*fluvius*). Montuvio sería entonces el genuino habitante de esa “zona... de la costa del Ecuador regada por los grandes ríos y sus numerosos tributarios” [concluye, citando a De la Cuadra]»<sup>7</sup>. Una aproximación bastante más rigurosa que la *ocurrencia* de Miguel Donoso<sup>8</sup> que ha sido, y, de cuando en cuando, sigue siendo, desaprensivamente, repetida. Lo cierto es que el montuvio de la costa ecuatoriana llegó y se instaló con nombre propio en el DLE de la península ibérica.<sup>9</sup>

#### TRILOGÍA PARA ENTENDER LA NOVELA MONTUVIA

*Los Sangurimas* se abre con la «Teoría del matapalo»: «El matapalo es árbol montuvio. Recio, formidable, se hunde profundamente en el agro con sus raíces semejantes a garras. [...] El pueblo montuvio es así como el matapalo, que es una reunión de árboles, un consorcio de árboles, tantos como troncos»<sup>10</sup>. Para De la Cuadra, la estructura de la *novela montuvia* es como el matapalo, entendido lo real maravilloso y simbólico de la cultura montuvia: el tronco añoso, para referir la historia del patriarca Nicasio Sangurima; las ramas robustas, para hablar de los hijos que protagonizarán la novelina; torbellino en las hojas, para situar el conflicto entre hijas e hijos, nietos todos, de Ño Sangurima; y el epílogo «Palo abajo», para indicar la caída del matapalo. La tradición oral del pueblo montuvio se explicita en la canción del río de los Mameyes: «Esta canción la hacen sus aguas al rozar los pedruscos profundos»<sup>11</sup>. La novelina está cargada de decires; de esta forma, la verosimilitud es, al mismo tiempo, duda y afirmación: así, cuando se habla del engaño que Ño Sangurima hizo

<sup>6</sup> Susana Cordero de Espinosa, «Montubio, no: montuvio», *El Comercio*, 11 de enero de 2015, <https://www.elcomercio.com/opinion/columna-susanacorderodeespinosa-opinion-idioma-montubio.html>

<sup>7</sup> Humberto Robles, «Introducción», a José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, edición crítica de Humberto Robles (Quito, Libresa / UASB, 1996), IV-V.

<sup>8</sup> El propio Donoso Pareja, años más tarde, suprimió dicha *ocurrencia*, cuando reprodujo los doce prólogos de la Colección Joya literarias, ya citada, en *Novelas breves del Ecuador* (Quito: Editorial El Conejo, 2008). Lastimosamente, en esa edición, los editores se decidieron por el vocablo *montubio* en el texto de Donoso y, sin ningún criterio que lo respalde, también en las citas de la novela De la Cuadra.

<sup>9</sup> Este artículo puede ser reproducido de forma libre, total o parcialmente, siempre que se cite su fuente: Vallejo, Raúl. «El montuvio ya se instaló con nombre propio en el DLE». *Acoso textual* (blog). 12 de julio de 2020.

<sup>10</sup> José de la Cuadra, *Obras completas* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2003), 449. Los editores de esta lujosa edición, sin ninguna explicación y de manera desprolija, suprimieron el subtítulo original de *Los Sangurimas*: «novela montuvia ecuatoriana».

<sup>11</sup> De la Cuadra, *Obras...*, 464.

al diablo, al esconder el documento firmado con sangre de «doncella menstruada» en un cementerio donde el diablo no puede entrar, los montuvios sentencian: «—Pero Ño Sangurima está muerto por dentro, dicen. —Así ha de ser, seguro»<sup>12</sup>.

«Banda del pueblo», que apareció en *Horno* (1932)<sup>13</sup>, es una novelina<sup>14</sup> que prefigura el tipo de la *novela montuvia*. El relato se va armando de la misma manera como se va formando la banda del pueblo: a partir de las historias particulares de cada uno de los músicos, tal como se construyen los relatos orales montuvios. De la Cuadra asume en ella, *toda la realidad*: al contar la historia de los hermanos Alancay, por ejemplo, desenmascara la explotación económica y la opresión social del concertaje; al describir el repertorio de la banda nos ofrece una antología de música popular; y, al resolver el drama que atraviesa la banda, da cuenta de la celebración vital de la relación padre e hijo, a partir de la muerte del padre, y concluye con un homenaje a Ramón Piedrahita a través de la música.

La novelina que cierra esta *trilogía montuvia* es «La Tigra», que apareció en la segunda edición de *Horno*, la argentina de 1940. «La Tigra» también está contada desde la tendencia mítica de la oralidad montuvia: «Los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir —diré como en el aserto montuvio»<sup>15</sup>. El nacimiento de la Tigra se da mediante un hecho de sangre: ella ajusticia a los cinco asesinos de su papá y su mamá, la misma noche en que aquellos irrumpen en la casa familiar. El decir mítico de la oralidad montuvia se refuerza con la presencia de Masa Blanca, de quien los montuvios dicen que tiene tratos con “el Colorao”, aunque él aclara: «Yo soy médico de curar. Puedo dañar, claro; pero no daño. Así es»<sup>16</sup>. La Tigra es vista por los montuvios como una mujer económica, social y sexualmente poderosa: es una terrateniente, como ño Sangurima, que dispone de la vida y los cuerpos de los hombres que habitan su fundo, «Las tres hermanas». En esta novelina, De la Cuadra introduce paratextos como los telegramas, que le permiten narrar la historia *desde afuera*, en paralelo al desarrollo de la historia tal como se cuenta desde los decires montuvios.

En *El montuvio ecuatoriano* (1937) encontramos las reflexiones de José de la Cuadra sobre el mundo montuvio, a partir de sus propias observaciones, que antes las había escrito como ficción. «En la narrativa es donde la impulsión artística del montuvio alcanza expresiones insignes. Su innata tendencia mítica, que señalamos más adelante, halla aquí cauce amplio. [...] La tendencia mítica de nuestro campesino, sobre

<sup>12</sup> De la Cuadra, *Obras...*, 458.

<sup>13</sup> El título en *Horno* (1932) es «Banda del pueblo»; en ediciones posteriores, por descuido de los editores la «Banda del pueblo» se convirtió en una simple «Banda de pueblo». La edición de la Biblioteca Municipal de Guayaquil tampoco corrige este error que modifica el sentido que De la Cuadra le dio a su banda del pueblo: un editor prolijo hubiese cotejado el texto que quería publicar con la edición original.

<sup>14</sup> José de la Cuadra llama *novelina* a este tipo de narración. Lo hace en el exergo de «La Tigra»: «[...] se alojaron alguna vez en cierta casa-de-tejas, habitada por mujeres bravías y lascivas... Bien; esta es la novelina fugaz de esas mujeres», 419.

<sup>15</sup> De la Cuadra, *Obras...*, 419.

<sup>16</sup> De la Cuadra, *Obras...*, 444.

ser fuerte, es irrefrenable. De ahí su panteísmo. De ahí su constante fabricación de héroes»<sup>17</sup>. Esa tendencia mítica, —que ha sido estudiada a profundidad por Humberto Robles<sup>18</sup>— está presente en los textos comentados arriba: los cuentos de los montuvios sobre Nicasio Sangurima y su pacto con el diablo, su conversación con el difunto Ceferino, y el Génesis y Apocalipsis que, como en la tradición profética, pesan sobre «La Hondura», la hacienda de Ño Sangurima. Todo ellos son ejemplos de las formas narrativas de las que se alimenta la *novela montuvia*.

La *novela montuvia*, que entrelaza historias como se entrelazan las raíces que construyen el tronco del matapalo, está narrada de manera similar a como se articula la oralidad del pueblo montuvio. Las historias surgen desde lo real maravilloso de una realidad, contada a partir del amplio cauce narrativo de tendencia mítica de la cultura montuvia. En la *novela montuvia* se cumple lo que De la Cuadra pedía para la literatura de tendencia: «Solo la realidad, pero nada más que la realidad»<sup>19</sup>, tal como él mismo lo expresara en su silueta sobre Enrique Gil Gilbert.

---

<sup>17</sup> De la Cuadra, *El montuvio...*, 868 y 870.

<sup>18</sup> Humberto Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito: Casa de la Cultura, 1976.

<sup>19</sup> De la Cuadra, *Obras...*, 787.



## MARÍA JESÚS, LA NOVELINA MODERNISTA DEL AMOR ROMÁNTICO



### EL FLIRTEO EPISTOLAR ENTRE EL POETA SILVA Y UNA INCÓGNITA LECTORA<sup>1</sup>

He leído tu novela “María Jesús”, ¡qué bonita! Pero me ha puesto triste porque ha hecho revivir en mi corazón una herida que comenzaba a curar. He encontrado en la historia de tus amores mucha semejanza con la historia de los míos... También como tú, llevo el alma enferma por los recuerdos de un amor imposible, de un amor que nadie sabe, porque no ha tenido otros testigos que el agua y el cielo, pero no las aguas de un manso río como en el que se retrataban las estrellas que tu María Jesús quiso cojer [sic], sino el mar inmenso en el que solo se reflejaba el sol moribundo.<sup>2</sup>

Dos semanas después de la muerte de Medardo Ángel Silva, en su sección «Jueves literarios», *El Telégrafo* publicó la “carta de una incógnita”, bajo el título «El epistolario del poeta». Se trata de la confesión de una lectora, que firma como Atala, que se siente espiritualmente hermanada con la melancolía que le provoca la historia del amor frustrado de la campesina adolescente y el poeta personaje de la novelina *María Jesús*, que había aparecido en el diario, en cuatro entregas, del domingo 26 al miércoles 29 de febrero de 1919. Su carta empieza con una declaración de admiración, a la que el poeta autor no será indiferente en su respuesta: «No te conozco, pero desde que he leído tus versos, eres el poeta de mi predilección. Esos versos empapados de tristeza, que tantas veces me han hecho llorar. ¡Cómo fuera tu amiga, para pedirte que me dediques unos de esos versos tristes que tú haces!».

En su “carta a una incógnita”, que aparece a continuación de la de Atala, Silva responde: «Me llega vuestra carta, amable desconocida, en horas dolorosas de la más lacerante tristeza: leía mi Samain, en “*Aux flancs du Vase*”, al claror de esa luz

<sup>1</sup> Este ensayo, con motivo de conmemorarse el centenario del fallecimiento de Medardo Ángel Silva, apareció en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, No. 377 (2019): 233-242.

<sup>2</sup> «El epistolario del poeta. Carta de una incógnita. Carta a una incógnita», *El Telégrafo*, Jueves Literarios de *El Telégrafo*, 26 de junio de 1919, 4.

cenicienta de crepúsculo invernal, cuando recibo sus líneas ¡tan dulces, consoladoras y amicales!». La tristeza como estética; la tristeza como actitud vital; la tristeza como elemento que provoca la comunión de los espíritus; la tristeza que acongoja al poeta personaje de *María Jesús*, igual a la que envuelve al poeta Silva: «Su pobre amigo está más solo y triste que siempre; mi soledad y mi tristeza son, como un negro calabozo, y no tengo a mano por desgracia, a aquella cuya voz sea bálsamo piadoso y consuelo oportuno...».

Es la misma tristeza, mezcla de melancolía, desencanto y confrontación con una sociedad incapaz de entender la aristocrática sensibilidad del artista —muy en el espíritu modernista de los cuentos del Darío de *Azul* (1888)— que evoca el narrador de *María Jesús*, en las primeras líneas de la novelina, y que explica su fuga del bullicio de la ciudad hacia la bucólica serenidad del campo, en donde aspira a encontrar la sanación de su espíritu doliente: «Vuelvo a vosotros —campos de mi tierra— malherido del alma, huyendo al tumulto de la ciudad en que viven los malos hombres que nos hacen desconfiados y las malas mujeres que nos hacen tristes»<sup>3</sup>. La ciudad es un espacio donde el peso de la vida vuelve triste a las almas sensibles. El campo, en cambio, es un espacio al que el alma del poeta puede pedirle la bondad y la inocencia de los espíritus:

¡Bendita, verde tierra, que fuiste caricia para mis ojos y reposado y balsámico aceite para mi corazón! Dame la ingenua paz del espíritu, la santa sencillez del alma, la claridad de tus albas que sonrosan los cielos del color de las mejillas adolescentes, la transparencia de tu río que se enrosca a manera de musculoso brazo y te oprime besándote.<sup>4</sup>

El poeta de la novela es el esteta abrumado por su propio arte que busca refugio en la naturaleza y el mundo primitivo del campo para su *spleen*. Así, compartiría el sentimiento de los versos de Darío, en «Lo fatal»: «Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». El poeta, cargado de sus lecturas, descubre la verdad de la naturaleza envuelta en los versos cuando se asoma a la campiña de su tierra, cuando regresa, ahora adulto, a ese espacio de la inocencia que miró con ojos pueriles: «... unas rejas raboneaban, copiando en sus grandes ojos húmedos la calma de los campos, y, viéndolas, comprendí el sonante verso de Carducci: *il divino del pian silenzio verde...*»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Medardo Ángel Silva, «María Jesús. Breve novela campesina», en *Obras completas*, edición de Melvin Hoyos y Javier Váscquez (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004), 427.

<sup>4</sup> Silva, *María Jesús...*, 428.

<sup>5</sup> Silva, *María Jesús...*, 428. Giosué Carducci (1835 – 1907), Premio Nobel de Literatura 1906. El verso es del poema «El buey»: *...el divino de la llanura silencio verde*.

Ese poeta, cargado de sabiduría inútil y algo decadente, es también el que, perdida la ilusión del amor paradisiaco, se entrega al dolor en el marco del canon de la belleza elaborada del arte por sobre la inocencia de la naturaleza. Así, en esta tristeza la expresión espontánea del dolor debe ser reprimida en aras de una estética que todo, incluida las lágrimas, lo convierte en exquisita pieza de filigrana. En el «Envío», en las líneas finales de la novela *María Jesús*, el poeta asume su dolor por la amada muerta y lo concentra en un elemento natural, convertido en joya gracias al ímpetu metafórico de la expresión poética:

[...] yo, exquisito de un siglo refinado y complicado, que no puede llorar porque odia el gesto que desordena la armonía fácil y el grito que desdibuja los labios y el llanto que nubla los ojos; yo, que ahogo en risa el naciente sollozo y juego con mis dolores como un león con sus aros de papel, pongo en estas páginas, puras como el alma de la que les dio vida, la más noble y casta, la más bella piedra preciosa de mis cofres de rajá lírico: ¡la perla de una lágrima!<sup>6</sup>

Atala, la incógnita lectora, revela su incapacidad para escribir acerca de sus sentimientos y de su drama amoroso. Pero su incapacidad no está dada por el esteticismo decadente, sino por la ausencia del talento de la escritura literaria. Ella es la lectora que reconoce en la escritura del poeta, la expresión de su propia tristeza: «Si yo pudiera pensar lo que siento y escribirlo como tú lo haces, escribiría también una novela triste y te la dedicaría. ¿Pero cómo podría y retratar a mi amado como tú retratas a tu María Jesús?». En seguida, la incógnita lectora reconoce la maestría del poeta, esa capacidad de la poesía para hablar de los tormentos del ser humano: «¡Ah! ¡como se pudiera enseñar lo que tú sabes! Te buscaría de maestro para que me enseñaras a decir en verso la amargura de mi pena; en versos como los tuyos, que hacen doler el corazón y estremecer el alma».

Las palabras de Atala han calado en la sensibilidad exacerbada del poeta Silva. En su respuesta, al igual que el poeta personaje seduce a María Jesús en el campo, el poeta autor, esteta melancólico, tiene a la poesía de su lado para enamorar. Lanza el verso de Samain como una carnada y lo acompaña de una declaración: «L'amour inconnu est le meilleur amour... ¿Verdad que el amor desconocido es el mejor amor, como dice nuestro suspirante poeta? De mí, sé decir que mi amor, el gran amor de mi vida es hacia una Desconocida». El poeta Silva sucumbe al misterio del amor anónimo e implora la correspondencia que nunca sabremos si sucedió. El poeta Silva, al responder a su “incógnita lectora”, se asume personaje de una pasión amorosa en ciernes y se lanza a la aventura amorosa, arrebatado por la pasión que engendra la escritura en sí misma: «Hábleme de su vida; escríbame siempre, estoy solo, soy triste;

<sup>6</sup> Silva, *María Jesús...*, 440-441.

necesito de su compañía espiritual. Envíole mi pensamiento más puro y noble de este día: recíballo como quien recibe una rosa fresca».

#### LA NOVELINA LÍRICA

Al estudiar la obra de Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf, el académico norteamericano Ralph Freedman introdujo en la crítica literaria el término *novela lírica*<sup>7</sup>. Freedman señala que en este tipo de narración, que puede ser legítimamente vista como poesía, el énfasis en el protagonista como la máscara del poeta es inevitable puesto que se asienta en la analogía entre el “yo” lírico de la poesía y el héroe de la ficción. Años más tarde, Ricardo Gullón<sup>8</sup> y Darío Villanueva<sup>9</sup> aplicarán la noción de *novela lírica* al estudio de ciertos autores de la narrativa española. En su ensayo sobre la narrativa de Silva, la crítica Cecilia Ansaldo, siguiendo la definición de Gullón, ubicó a la novelina *María Jesús* en dicha definición:

Lo cierto es que «el carácter autobiográfico, el predominio del lenguaje poético, el viaje a través de la conciencia, la interiorización de la experiencia, el confinamiento del espacio mental» confirman la naturaleza de un relato hecho de la mano de una subjetividad, que prefiere fusionarse con el mundo exterior y no dar muestra de él como es la opción del *epos* narrativo.<sup>10</sup>

*María Jesús* es, entonces, una novelina lírica que se alimenta de la vida del propio poeta y sacrifica el desarrollo de la anécdota en beneficio del lenguaje poético. Una novelina que, desde una actitud lírica, privilegia el “yo” autobiográfico. El personaje de la novelina, como ya lo señalara Ansaldo en su ensayo, tiene características similares a las de la vida del poeta Silva: publica en los periódicos, toca piano, lee poesía, tiene una madre que vive sola, y ama intensamente. Al mismo tiempo, esta voz narrativa, que es la del poeta, suele privilegiar la mirada subjetiva sobre el territorio que lo circunda antes que la descripción realista del paisaje. En febrero de 1919, recién publicada la novelina, José Antonio Falconí Villagómez, en su juicio sobre *María Jesús*, señalaba aquellas características ya mencionadas:

Porque *María Jesús*, es esto último: deliciosa página autobiográfica narrada en amable confianza, con idioma comprensivo y tierno. Poema en prosa, de principio a fin, en el cual aparecen intercalados trozos de poesía pura, como aquellos de la anunciación del día y el otro, que podríamos llamar la canción del agua, a modo de maravillosos recursos eurítmicos que sirven de pretexto para burilar engarces impecables, con esa sabia adecuación del matiz al adjetivo, que nos viene como rica herencia de Bardey y Theófilo Gautier.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1963).

<sup>8</sup> Ricardo Gullón, *La novela lírica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984).

<sup>9</sup> Darío Villanueva, et. al., *La novela lírica* (Madrid: Taurus, 1983).

<sup>10</sup> Cecilia Ansaldo, «Medardo Ángel Silva, narrador», en *Obras completas*, 416.

<sup>11</sup> José Antonio Falconí Villagómez, «*María Jesús*. Juicio crítico», en *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, edición de Abel Romeo Castillo (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1966), 19.

La novelina está dividida en diez partes y un envío. ¿Capítulos? Cecilia Ansaldo las denomina directamente *estrofas*. Yo prefiero llamarlas *estancias*, denominación utilizada por el poeta para bautizar una serie de poemas que fueron numerados con romanos. En el primer párrafo de la estancia III está la “anunciación del día”, de la que habla Falconí Villagómez. No se trata de la descripción de una mañana en términos narrativos sino de una evocación en la que el narrador, que da cuenta de un paisaje idílico, es desplazado por la subjetividad del “yo poético” que se emociona con la mañana de una primavera que, por lo demás, no existe en el país del poeta:

Clarín del gallo anunciador del alba; sonrisa de oro del sol sobre el mugido patriarcal del buey en cándida evocación betlehemita; dulzor acariciante de la brisa mañanera; y las perlas del agua sobre el raso verdeante de la campiña; y la flauta del azulejo que cantaba, balanceándose en retorcido algarrobo; y los hombres rudos, con el machete en la cintura, en raudos potros de alegres relinchos; y la leche de azulada espuma tibia, olorosa a maternales ubres de la rejera que se acababa de ordeñar; y el mugido obstinado del ternero que pedía su lactación; y la mórbida, celosa blancura, con estrías de oro, del suche que decoraba mi ventana; y el sentir del alma como un nido de pájaros...

¡Oh, mañanas divinas del campo, en la primavera...!<sup>12</sup>

Falconí Villagómez también hace alusión a la estancia VI y sugiere para ella el título de «Canción del agua». Esta estancia de la novelina es, definitivamente, un poema en prosa. En ella, la función poética es preponderante y la sustancia narrativa ha sido eliminada casi del todo. El autor, aparentemente, se olvida de la intriga y le dedica un cántico al agua. No obstante, leída en el contexto de la línea de acontecimientos de la novelina, esta estancia es un poema que sugiere el momento de la comunión erótica de los amantes junto al río.

El “yo poético” habla del agua, idealizando su pureza y señalando un elemento de la intriga —la sombra de los amantes— que dejará en suspenso: «Diáfana, pura, casta, en tu espejo divino jamás se vieron las sombras entrelazadas de los amantes...». En la sección «Prosa poética», de las *Obras completas*, bajo el título «Agua dormida»<sup>13</sup> consta un texto que, con unas pocas palabras cambiadas y salvo por unas líneas omitidas, es el mismo texto que aparece en la novelina *María Jesús* como la estancia VI.

Son justamente esas líneas omitidas en la versión de la prosa poética «Agua dormida», y que sí constan en el párrafo siguiente de la estancia citada, aquellas en las que ese mismo “yo”, dirigiéndose al agua, invoca la excepcionalidad del acontecimiento. Ya han sucedido tres momentos cruciales en la línea de acontecimientos de

<sup>12</sup> Silva, *María Jesús...*, 429.

<sup>13</sup> «Agua dormida», en *Obras completas...*, 377. Lastimosamente sin ninguna referencia del lugar de donde fue tomado por parte de los editores.

la novelina: el encuentro del poeta con María Jesús, el enamoramiento de la pareja a través de la interpretación del Nocturno # 9, y el largo elogio poético de los pechos de María Jesús que hace el poeta durante un paseo vespertino: «Pero esa tarde, aquella tarde perenne en el recuerdo, tú viste cómo *temblaban nuestras sombras*, porque un largo escalofrío estremeció tu cabellera verde, en la hora crepuscular, como las cabelleras de las sirenas;...»<sup>14</sup>. En la prosa poética, la última frase está en párrafo aparte y aparece con el dramatismo de una exclamación que dramatiza la bondad del agua: «¡Agua dormida, agua triste y serena, inmóvil cristal que me hace soñar tanto!»<sup>15</sup>. En cambio, en la estancia VI, la última frase se añade luego de un punto y coma y su evocación tiene que ver con la complicidad del agua, ya serena, que ha sido testigo de, cómo, aquella tarde, *temblaban las sombras* de los amantes.

El lirismo de la novelina tiene momentos de enorme concentración poética. En la estancia V, durante un paseo por el campo, el poeta hace un elogio, como en una letanía de símiles, de «los senos duros como frutos verdes» de María Jesús. Es un diálogo lírico, un tanto forzado en términos de verosimilitud narrativa, pero que, desde la propuesta lírica de la escritura, contribuye al proceso de enamoramiento de los amantes y, en este momento de la trama, muestra la mirada de profunda sensualidad con la que el poeta erotiza a María Jesús, y que transcribo *in extenso*:

—Tus senos son como dos palomitas asustadas; y parecen dos pájaros friolentos; y son como dos lunas recién nacidas; como pompas de jabón; como lirios sin tallos; como rosas campánulas; como cálices invertidos; como pequeñas cúpulas de un templo consagrado a Anadyomena; como esféricos vasos de Tanagra, llenos de láctea miel...

[Y con la pequeña pausa del punto aparte, continúa:]

—Huelen a reseda; a piel macerada en perfumes; a carne virgen; a bucales olorosos; a limonero en flor real, que da vértigo y fiebre como la picadura de un reptil, que oprime las sienes; como es un aroma vivo, que turba, quema un aro de piedra, que es como el relente de ciertas noches en la selva, cuando respiran, abriendo los cálices ponzoñosos, las plantas maléficas...<sup>16</sup>

En esos campos el poeta vuelve a encontrarse con María Jesús, ya quinceañera, «voz musical de fresca resonancia», «ojos negros de mirar hondo y triste», «boca sensual» y «senos duros como frutos verdes». El deseo es una «fiebre maldita que se consume sin tregua, que arde inextinguible», hoguera alimentada por el propio corazón del poeta. La novelina hace gala de una mirada voluptuosa y sensual sobre la mujer amada. Ante esta cascada de imágenes destinadas a consolidar la conquista amorosa que ha recitado vehemente el poeta, la respuesta de María Jesús, no por sencilla menos intensa, cierra el ciclo de la seducción de manera tal que su

<sup>14</sup> Silva, *María Jesús...*, 433. [Énfasis añadido].

<sup>15</sup> Silva, «Agua dormida»..., 377.

<sup>16</sup> Silva, *María Jesús...*, 432.

aceptación tendrá plena consumación en la estancia siguiente: «Háblame siempre así —decíame palpitante»<sup>17</sup>.

Un momento poético sublime de esta novelina lírica es el «Envío», que tiene la función de una coda luego del desenlace fatal de la historia. En este momento se evidencia lo que ha sido la novela: una conjunción de la tradición romántica y el modernismo. La novelina dialoga con su antecedente romántico, que es *María*, de Isaacs, pues sus personajes la leen y la comentan; al tiempo que cultiva las referencias preciosistas de los émulos de Darío.

El propio sujeto del relato novelesco, que ha sido durante la novela tanto un *yo lírico* como una voz narrativa en primera persona, establece el diálogo intertextual con el texto predecesor. Al igual que en la novela del colombiano, en la que Efraín y María leen a Chateaubriand y sufren con el amor desventurado de Atala, el poeta y María Jesús leían la *María* de Isaacs, y en esa lectura, Silva construye una tradición de la que se siente heredero. Como buen modernista, él llevará hasta el extremo de la muerte la idea del alma romántica que todo lo envuelve en su llamarada apasionada:

—¿Recuerdas el jazmín con que señalaste una página de María, la historia de la virgen colombiana —cuyo nombre perennizó un romántico y enamorado poeta—, esa tarde en que me dijiste, sonriendo, que morirías como ella? ... Aquí está, ya seco, pero seco y fragante para mi adoración de amador de imposibles.<sup>18</sup>

Esa fusión de romanticismo y modernismo se expresa también en la descripción que el narrador protagonista hace de sí mismo como el de un héroe refinado, ligeramente decadente. El narrador es un poeta que regresa a los campos de su tierra, enfermo de melancolía, huyendo de la urbe; es un alma sensible y cargada de mundo, poética, que lee a Keats en inglés, evoca los versos del nobel italiano Carducci, interpreta al piano, con maestría seductora, el Nocturno # 9, de Chopin, bajo «la luna, desnuda como una blanca emperatriz»<sup>19</sup>; es un esteta que dice de sí mismo: «Yo, que he cantado en áureos versos las decadentes fantasías de Dukas, Debussy; que elogí las gracias malignas de las princesas legendarias, que mezclaban el perfume de la sangre al sabor de los besos y cuyas siluetas describían, en armoniosos suspiros rimados, como Breardaley o Dulac, dando a las estrofas colores de rosas perversas y sonidos desfallecientes de refinadas voluptuosidades...»<sup>20</sup>, y que sucumbe al alma sencilla y a la belleza campesina de María Jesús: «tú, por quien mi alma, triste de las faunas mundanas, se ungió de serenidad, en un baño en el lago de la pureza...»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Silva, *María Jesús...*, 432.

<sup>18</sup> Silva, *María Jesús...*, 440.

<sup>19</sup> Silva, *María Jesús...*, 431.

<sup>20</sup> Silva, *María Jesús...*, 440.

<sup>21</sup> Silva, *María Jesús...*, 439.

A menos de un mes de publicada la novela, Modesto Chávez Franco coincide con Falconí Villagómez al señalar el carácter nacional, *criollo*, de la novelina de Silva, que resulta «un idilio bucólico, netamente tropical». Falconí celebra que Silva haya ubicado en el campo nacional su novela y que, al mismo tiempo, mantenga un lenguaje «con verbo alado y centelleante» para su narración. Chávez Franco, en su crítica literaria dirá: «Silva nos da un cuadro con los nuevos tintes y los semitonos vagos pero sugerentes y expresivos de la moderna poesía, nacionalizándola, sembrándola, por decirlo así, en un pedazo escogido de su feraz tierra sub-ecuadórica [sic]»<sup>22</sup>.

#### EL FLIRTEO CON LA MUERTE

*María Jesús (breve novela campesina)*, de Medardo Ángel Silva, es una novelina en la que el espíritu romántico, la mirada hacia la naturaleza local, y la asunción de la belleza y el deseo desde el cuerpo de la mujer morena de nuestros trópicos, junto al cultivo refinado del arte, están en esta joya de prosa poética, esculpida en esplendente lenguaje modernista.

La incógnita lectora que se hacía llamar Atala se estremeció con el drama sentimental de la novelina y acude al poeta para compartir su pena de amor. El poeta es consciente de su tristeza esteticista y del poder seductor de las palabras. Ambos intuyen que el verso compartido habría de llevarlos a la comunión de las almas. Pero, al momento de publicación de las cartas, ya nada de lo dicho, de lo deseado, es posible y el flirteo epistolar resulta un ejercicio retórico: la exposición mediática de un intercambio de sentimientos privados, de revelaciones del espíritu que emergen alrededor de la emoción ante lo bello que provoca la palabra poética. No solo María Jesús ha muerto «por querer mirar de cerca las estrellas»; el poeta Silva también ha ofrendado «El rosal interior que se abre dulcemente... / La eternidad vivida en un solo segundo...»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Modesto Chávez Franco, «*María Jesús*. Juicio crítico», en *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, edición de Abel Romeo Castillo (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1966), 25.

<sup>23</sup> Silva, «Dulzura de los éxtasis de amor», en *Obras completas...*, 346.



## LA PALABRA INFLAMADA



«Día ha de llegar que asesine a ese bandido por quien he sufrido tanto»<sup>1</sup>, le comenta, con palabra impregnada de odio de varón humillado, a José Fuentes, su aprendiz de confianza. También se queja de su precaria situación económica en la pobre talabartería que ha montado en la calle baja de San Francisco, en Quito, donde trabaja sillas de montar, bridas y gruperas. Faustino Lemos Rayo —que habrá de hendir el machete ciego catorce veces sobre los últimos suspiros de vida de Gabriel García Moreno, el viernes 6 de agosto de 1875, a la una y media de la tarde—, con ira contenida, repite para sí «... por quien he sufrido tanto».<sup>2</sup>

Pero no solamente él sueña con la desaparición del gobernante. El 28 de octubre de 1874, Juan Montalvo, en un encendido opúsculo titulado *La dictadura perpetua*, dice: «García Moreno no se va todavía, la esfinge no se mueve: su castigo está madurando en el seno de la Providencia; mas yo pienso que se ha de ir cuando menos acordemos y sin ruido: ha de dar dos piruetas en el aire y se ha de desvanecer, dejando un fuerte olor de azufre en torno suyo»<sup>3</sup>. Es el mismo Montalvo que, el 16 de febrero de 1870, durante su exilio en Niza, escribe, con palabra apasionada y nobleza de espíritu tal como se entendía en su época, a una misteriosa Lida, la mujer que representa en su vida el encuentro fortuito con el amor y que le da fuerzas para soportar la soledad y la pobreza:

¡Ah!, no vengas, Lida, ¡no vengas! Es preciso que regreses a casa con tu pureza. [...] Si hemos resistido hasta ahora, no respondo más de mí ni de ti, si estamos solos y a nuestro agrado. [...] Yo soy hombre que estoy dispuesto a morir sea por la gloria, sea por el honor, hasta por un capricho. Pero tú Lidia, no pierdas tu vida, no te obligues a vivir deshonorada, perdida sin remedio [...esta sociedad...] perdona a menudo los crímenes de los malvados, pero jamás la falta de los buenos.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Benjamín Carrión, *García Moreno: el santo del patíbulo* (Quito: Editorial El Conejo, 1984), 700 y ss.

<sup>2</sup> Publicado en *Kipus. Revista andina de letras*, No.13 (II semestre 2001): 19-26.

<sup>3</sup> Citado por Carrión, *García Moreno...*, 700.

<sup>4</sup> Jorge Jácome Clavijo, editor, *Montalvo y Lida en Niza* (Ambato: I. Municipio de Ambato, sfe), 62.

Juanita Terrazas, sin ser escritora, aporta con su palabra de mujer templada en las sombras excitantes de la clandestinidad. Ella es la amante de Abelardo Moncayo, el teórico de la conspiración contra García Moreno y, a pedido del propio Moncayo, que luego será denigrado por ciertos historiadores conservadores por este motivo, accede a dejarse enamorar por el comandante Francisco Sánchez con el objetivo de que éste se comprometa con los conjurados y respalde el asesinato. Ella confesará con palabra perfumada de orgullo: «Yo lo hice todo con estas polleras y este cuerpo que se lo han de comer los gusanos»<sup>5</sup>.

Abelardo Moncayo fue jesuita. Él sabía exactamente el alcance de la empresa en que estaba metido y, con su verbo lleno de expresiones como *libertad*, *lucha contra el tirano*, *hombres de honor* va consiguiendo, uno a uno, adeptos para la causa que considera un imperativo ético: «El tirano me ha declarado la guerra prevalido de que es el dios del Ecuador y de que lo sostienen frailes, clérigos, nobles y soldados; pero juro que veré rodar por el suelo a este Júpiter tonante»<sup>6</sup>. La conspiración contra quien se aprestaba a juramentar como presidente reelecto estaba en marcha; pero no se trataba únicamente de la acción del terror. Abelardo Moncayo escribió con palabra de patriótico ímpetu juvenil: «Cuando, tirante la cuerda, / Gime un pueblo esclavizado, / Bajo la opresión inicua / De algún salvaje tirano; / Nunca al ingenio preguntes / Si vuela o va paso a paso / [...] / Sólo del terror las alas / Resuenan en el espacio: / No lo dudes, sepulcral / es la calma que gozamos!»<sup>7</sup>.

Por su lado, García Moreno también tenía su palabra encendida. En el «Mensaje al Congreso Constitucional de 1875», su convicción de ser un elegido mesiánico para la patria es lapidaria. Se trata del mismo país en el que, en 1873, él había apoyado la «Consagración de la República al Corazón de Jesús» mediante decreto oficial y pomposa solemnidad:

El Ecuador era antes un cuerpo del cual se retiraba la vida, y que se veía devorado por una plaga de insectos asquerosos que la libertad de la putrefacción hace siempre brotar en la oscuridad del sepulcro; pero hoy, a la voz soberana que mandó a Lázaro salir de su fétida tumba, se levanta de nuevo a la vida, si bien conservando en parte todavía las ataduras y ropaje de la muerte, es decir, las funestas reliquias de la miseria y corrupción en que yacíamos.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Carrión, *García Moreno...*, 714.

<sup>6</sup> Carrión, *García Moreno...*, 713.

<sup>7</sup> Abelardo Moncayo Jijón, «El bardo novel. Carta a Fabio», en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Poetas románticos y neoclásicos*, José Ignacio Burbano, ed. (Puebla: Editorial Cajica, 1960), 472.

<sup>8</sup> Gabriel García Moreno, «Mensaje al Congreso Constitucional de 1875», en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Escritores políticos*, seleccionado por Julio Tobar Donoso (Puebla: Editorial Cajica, 1960), 362. García Moreno no leyó el mensaje puesto que fue asesinado antes de la posesión presidencial.

Meses después del asesinato de García Moreno, el 28 de febrero de 1876, Mera termina su poema «El héroe mártir»; con palabra dolida e indignada exclama: «¡García ha muerto! ¡ha muerto un gran humano! / defensor de la fe, lampo de gloria / y orgullo a la par de la moderna historia [...] ¡Ay! Patria, ¡tu infortunio es cierto! / apagose tu sol: ¡García ha muerto!»<sup>9</sup>.

Es la palabra inflamada de nuestros románticos del siglo XIX. Es la palabra cargada de pasión de aquellos *escritores civiles* que cabalgaron siempre desde las letras, que los autorizaba en tanto personajes del pensamiento, hasta la política, que los convertía en personajes de la acción. La tarea del intelectual estaba unida a la consecución de sus utopías entendidas como el puerto al que navegaban las nacientes repúblicas.

Según el padre Berthe, religioso partidario de García Moreno, en un texto de 1892, en el momento del asesinato, el presidente, «tendido en el suelo, el cuerpo todo cubierto de sangre y la cabeza apoyada en el brazo, yacía moribundo sin movimiento» escucha impotente las imprecaciones de Rayo. Instantes atrás, Rayo había asesinado los machetazos mortales mientras gritaba: «Al fin te llegó tu día, bandido». Moribundo, «... el héroe cristiano murmuró por última vez: *Dios no muere*»<sup>10</sup>. Rayo había consumado su venganza personal en medio de una conjura política. Para él, Otelo del siglo XIX, el honor ultrajado por García Moreno que, según presumen historiadores poco afectos al presidente asesinado, había convertido en su amante a María Mercedes Carpio, esposa de Rayo, estaba limpio con la sangre del ofensor. Para García Moreno, su palabra final era la confirmación de su creencia de toda la vida: Dios es la eternidad y vence la ignominia de los traidores.

Frente al magnicidio, se ha atribuido a Montalvo la frase «mi pluma lo mató», aunque no existe artículo que la confirme ni prueba alguna de que la hubiera pronunciado. Inexplicablemente mágico que, en un siglo en el que la escritura es el espacio primero con el que las personas se autorizan, la frase de Montalvo hubiera remontado los siglos únicamente por la persistencia de la tradición oral. Sí dijo, en cambio: «...si García Moreno muriera en su cama, el pueblo ecuatoriano habría quedado señalado para siempre con la marca del esclavo; ha muerto a puñaladas [aunque lo exacto es que murió a machetazos] y sus víctimas poseen ya su título para la consideración de las naciones libres»<sup>11</sup>. Montalvo convirtió el magnicidio en una acción heroica movida por ese imperativo ético que encendía el *alma romántica*.

Pero el mismo García Moreno tenía conciencia poética tanto del propio encuentro con la finitud como el de los hombres que en el siglo XIX se dedicaron a esa vocación civil que los hermanaba aun cuando sus distancias estaban señaladas por

<sup>9</sup> Darío Guevara, *Juan León Mera o el hombre de las cimas*, 2da. ed. (Quito: Edición del autor, 1965), 169.

<sup>10</sup> Recuadro tomado de R.P.A. Berthe, *García Moreno*, Víctor Retaux a hijo, Libreros-Editores, París, 1892, incluido en Alfredo Pareja Diezcanseco, *Ecuador. Historia de la República*, t. 2 (Quito: Editorial El Conejo, 1984), 37.

<sup>11</sup> Pareja Diezcanseco, *Ecuador. Historia...*, 47.

un abismo ideológico. En su poema «A Fabio», concluye con palabra premonitoria: «Conozco, sí, la suerte que me aguarda: / présago, triste el pecho que me la anuncia / en sangrientas imágenes que en torno / siento girar en agitado sueño. / Conozco, sí, mi porvenir y cuantas / duras espinas herirán mi frente; / el cáliz del dolor, hasta agotarle, / al labio llevaré sin abatirme»<sup>12</sup>. Morir por la libertad de la patria es el anhelo de todos aquellos románticos del siglo XIX que llevan el sentido del deber hasta sus consecuencias extremas, aún a sabiendas de que la ingratitud es norma y la memoria excepción.

Recordando la persecución de la que fue objeto por parte de García Moreno debido a un juicio de imprenta que le ganara el 21 de mayo de 1861, el liberal Miguel Riofrío hace del lugar en donde vive su exilio un escenario para revivir la libertad arrebatada: «Aquí estás estupenda, allá, piadosa, / de vencedor y mártir una palma / le diste al trovador: ora ruidosa, / ora en silencio fecundaste su alma»<sup>13</sup>. Años después, luego del asesinato mediante el envenenamiento del vino del cáliz de José Ignacio Checa, arzobispo de Quito, durante el oficio de la misa del Viernes Santo del 30 de marzo de 1877, Juan León Mera, en su elegía «El martirio y la iniquidad» expuso su palabra indignada y dolida recordando también el asesinato de García Moreno:

Desahógate, musa... Ayer el brazo  
de negra iniquidad dio aleve muerte,  
de la mísera patria en el regazo,  
al varón generoso, sabio y fuerte,  
columna de ella, y gloria y esperanza;  
hoy de saña diabólica animado,  
busca otra presa, tiéndese y alcanza...  
alcanza... ¿a quién? ¡Dios mío!  
Al sacerdote manso, justo y pío,  
a nuestro padre amado,  
a tu siervo, Señor, en cuya diestra  
puso la tuya celestial cayado!<sup>14</sup>

Sin embargo, es el mismo Mera que el 23 de diciembre de 1868, en carta dirigida a García Moreno, justificaba con palabra pletórica de admiración la violencia del poder cuando se trata de ajusticiar a un enemigo político: «Francamente, yo por naturaleza [y por principio] soy enemigo del cadalso, yo no lo quisiera ni aun para Urvina, pero sí me agrada que usted mande aunque sepa fusilar, porque hay cosas que

<sup>12</sup> Gabriel García Moreno, «A Fabio», en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Poetas románticos y neoclásicos*, José Ignacio Burbano, ed. (Puebla: Editorial Cajica, 1960), 105-106.

<sup>13</sup> Miguel Riofrío, «Mi asilo», en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Poetas románticos y neoclásicos*, José Ignacio Burbano, ed. (Puebla: Editorial Cajica, 1960), 116.

<sup>14</sup> Juan León Mera, «El martirio y la iniquidad», en *Poesías* (Barcelona: Establecimiento Tipográfico Artes y Letras, 1892), 177.

valen más que la vida de un revolucionario, cuales son la Religión, la Moral, la Paz y los demás intereses comunes de [a] toda la nación»<sup>15</sup>.

No obstante, para una mejor comprensión histórica de las ideas de nuestros *escritores civiles* del siglo XIX, hay que entender que en aquel entonces el recurso de la pena capital aplicada al enemigo político era un patrimonio utilizado y querido por todos los bandos; por ejemplo, Juan Montalvo escribe en su «Duodécima Catilinaria»:

No le perdonara por desprecio [a Ignacio de Veintimilla], si cayera en mis manos; le condenara a muerte despreciable; la horca es honra para delincuentes así tan bajos y soeces. Bolívar no se desdeñó de ahorcar a Zuázola: la bala generosa, el noble acero no merecen la triste suerte de quitar la vida a los que la han manchado con las más viles acciones. Traición, robo, incesto, asesinato, perjurio, no son para la señoril espada ni el soberbio remington. Bolívar tuvo vergüenza de fusilar a Zuázola: le hizo ahorcar a vista y paciencia de los españoles encerrados en Puertocabello.<sup>16</sup>

Es más, el propio García Moreno, alrededor de 1843, «transformado en Jacobino, lideró un intento de asesinato al presidente Flores»<sup>17</sup>. Desde una imprenta clandestina, García Moreno publica su palabra ensonetada de rabia contra la tiranía:

¡Desdichado Ecuador, ningún consuelo  
esperar ya ni concebir te es dado,  
que el despotismo torpe de un soldado  
a sufrir siempre te condena el cielo  
[...]  
¿Faltará un genio que, con brazo fuerte,  
arroje para siempre y sin clemencia,  
de esta Roma afrentada al cruel Tarquino?»<sup>18</sup>

El discurso de los románticos del XIX está *cargado de corazón*; la palabra se sostiene en la vida que se juegan en cada acción encendida que rompe con la monotonía cotidiana. Para ellos, no existe palabra que no se sostenga en la acción ni acción que no obedezca al mandato de las ideas. Se trata de la política encendida, alumbrada por el fulgor del intelecto.

Mas la palabra no se circunscribe a la política. Está imbricada en cada esfera de la existencia y, por supuesto, resplandece exaltada en el amor. Recién llegado de Wiesbaden, Alemania, Juan Montalvo conoce a la Lida de la que ya hablamos, a fines de 1869. Ella es alemana y su rastro puede ser seguido en la *Geometría moral*, en donde,

<sup>15</sup> Citado de Luis Robalino Dávila, *García Moreno*, por Enrique Ayala Mora y Rafael Cordero Aguilar, «El período Garciano: panorama histórico 1860-1875», en *Nueva historia del Ecuador*, v. 7 (Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990), 235. Las palabras en corchete están en la cita hecha por Carrión, p. 667; asimismo, las palabras 'Religión', 'Moral' y 'Paz' están con mayúsculas en el original.

<sup>16</sup> Juan Montalvo, *Las Catilinas*, t. II, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 66, (Guayaquil: Ediciones Ariel, s.f.), 167.

<sup>17</sup> Ayala Mora y Cordero Aguilar, «El período Garciano...», 201.

<sup>18</sup> Roberto Andrade, *Montalvo y García Moreno*, [1925] (Quito: Editorial El Conejo, 1988), 73.

según la hipótesis de Jácome Clavijo, Montalvo se asume como Don Juan de Flor y Lida es ficcionalizada como la noble Laida Von Krelin.

En una carta del 19 de noviembre de 1869, Lida escribe a Montalvo: «Tú has cambiado totalmente mi fortaleza [pues ella se jactaba de no haber correspondido jamás a un hombre], rodeándome con tus miradas. Cuando te vi, te creí. No te encontré hermoso, pero cuando me atreví a mirar a tus ojos me estremecí»<sup>19</sup>. Y él responde el 24 de noviembre: «La vida, el mundo, la eternidad están ahora en el porvenir; y yo te veré en todas partes donde vayas, aún en el infierno [...] El amor nace de golpe; es un genio hecho de una pieza y por eso es fuerte, grande, superbo»<sup>20</sup>. Es la intensidad del amor romántico, el que vence al tiempo y permanece espíritu en el espíritu cuando los cuerpos se han separado.

Juan León Mera también imagina ese espíritu del amor que permanece espíritu. En 1854, crea un ideal de mujer al que llamó *Cemila* y a quien le dedica «Amor ideal»: «¡Oh Cemila, Cemila, cuánto puedes! / ¡Bendito el Numen que te ha dado el ser! / ¡Estrella de mi amor, tú no procedes / de seno impuro de mortal mujer!»<sup>21</sup>. Es la preeminencia del espíritu por sobre la materia, esa idealización de la mujer que la palabra construye como testimonio de la búsqueda de siempre. Mera encuentra, con el matrimonio, ese ideal recreado en la palabra y vuelca la pasión en la proximidad material de Rosario Iturralde, la mujer con quien procreó trece hijos; así, pues, despide a Cemila, que se desvanece tras las palabras de la separación definitiva:

Desvaneci6se lo ideal: ¡querido  
sueño del coraz6n, sÍlfide a6rea,  
linda Cemila, adi6s! Como en la et6rea  
regi6n el humo, has tÚ desaparecido.

¡Adi6s por siempre! En la familia humana  
hallé la realidad bella y preciosa  
que imposible juzgué. Ya mi fogosa  
mente está satisfecha y mi alma ufana.<sup>22</sup>

Pero Montalvo sabe que se trata de un amor imposible. Él está viviendo lejos de su mujer, sus hijos y lejos también de su patria. Lida es impetuosa y está dispuesta a la entrega: «¿Habría yo encontrado en paÍses extranjeros lo que no me fue dado encontrar en mi patria? [...] La verdad es que no hay sino tú que merezca ser amado. Imposible no amarte después de haberte conocido»<sup>23</sup>. Montalvo está atrapado entre el deseo de Lida y la certeza de que no podrá unirse en vida a Lida. Él es un alma romántica capaz

<sup>19</sup> Jácome Clavijo, ed., *Montalvo y Lida...*, 55.

<sup>20</sup> Jácome Clavijo, ed., *Montalvo y Lida...*, 57.

<sup>21</sup> Mera, «Amor ideal», en *PoesÍas...*, 21.

<sup>22</sup> Mera, «Amor real», *PoesÍas...*, 42-43.

<sup>23</sup> Jácome Clavijo, ed., *Montalvo y Lida...*, 55.

de amar el espíritu de la amada, aunque es consciente de que la carne, si es tentada, habrá de vencerlo.

Montalvo tiene que partir. Está en la miseria, pero su orgullo le impide aceptar ayuda por parte de Lida; en febrero 21 de 1870, pues tiene el orgullo libertario de los románticos y concibe la mezcla del amor con el dinero como la humillación del Alma:

¿Qué clase de gestiones quisieras intentar? ¿Vas a contraer deudas por casualidad? ¿Quieres pedir para mí? Sé bien que no te sería difícil obtener lo que quisieras del buen viejo; pero ya te he dicho que eso sería una locura y te pido fervientemente que renuncies a ello [...] Lo que el hombre puede ceder ante la desgracia extrema es hacer un préstamo o solicitar un empleo. Lo que no puede tener lugar entre personas ligadas por relaciones secretas, que jamás serán legítimas [...] Abrázame y recibe este beso muy fuerte para que no dudes de mis energías [...] Quiero poseerte sin perderte.<sup>24</sup>

Mera se sabe y se asume pobre: «Siempre avara conmigo la fortuna / De mi alcance sus dones ha alejado»; pero también se sabe poseedor de una riqueza mayor: «Mi noble corazón y mi talento», ambos en función de un bien superior, de un destino que, espiritualmente, lo satisface en plenitud: «De mi Patria a la gloria éste dedico, / Y a la tierna beldad a quien adoro / Mi corazón entero sacrífico»<sup>25</sup>. La palabra dulcifica el sufrimiento y las urgencias que durante años Mera padeció en su refugio en Atocha.

La correspondencia con Lida nos muestra un Juan Montalvo de espíritu que se consume en la intensidad del amor, que se debate entrampado entre la pasión y los principios; y si bien no existen huellas de aquella Lida en los textos escolares, ella pervive en el sentido de eternidad que caracteriza al alma romántica. Los poemas de Juan León Mera son un espejo de otro tipo del alma romántica de la que hablamos: lo que en uno es exaltación, en el otro es el sereno disfrute del amor ideal en el que se vive; lo que en uno es el arrebató de la pasión de lo que se desea, en el otro es la vivencia de la intensidad de lo que se posee. En ambos, es la palabra cargada de aquel sentimiento que el Alma desbocada anhela tocar.

En 1901, a la vejez, Abelardo Moncayo, el líder intelectual de la conspiración contra García Moreno, se enfrenta a la naturaleza, íngrimo, y con palabra de profundo intimismo medita en el poema «La soledad del campo»:

¡Soledad, soledad!... no es del humano,  
ni en tu lecho de rosas, largo tiempo  
tu aliento respirar: tu peso enorme  
el corazón fatiga; y de tus sombras  
invadido al sentirse, hórrido asombro

<sup>24</sup> Jácome Clavijo, ed., *Montalvo y Lida...*, 64-65.

<sup>25</sup> Juan León Mera, «Mi fortuna», en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Poetas románticos y neoclásicos*, José Ignacio Burbano, ed. (Puebla: Editorial Cajica, 1960), 255.

le encoge y amilana; lo infinito  
en ti se aspira, oh, ¡Soledad!... lo palpo:  
¡Sólo Dios o el amor pueden llenarte!<sup>26</sup>

El sábado 7 de agosto de 1875, Juan León Mera salió de Ambato en camino a Quito para participar en la sesión del Congreso que tomaría la promesa de ley, como presidente reelecto, a Gabriel García Moreno. Al llegar a Latacunga, Mera y su compañero de viaje José Ignacio Ordóñez, Obispo de Riobamba, se enteraron de que García Moreno había sido asesinado. Los viajeros alcanzaron a participar de las honras fúnebres del presidente el lunes 9 a las diez de la mañana. Por la tarde, en la reunión de la junta preparatoria del Congreso, Mera, senador por Tungurahua, con palabra de pesar y gratitud redacta un manifiesto y un decreto de honores al difunto que son aprobados por las cámaras.<sup>27</sup>

El *escritor civil* del siglo XIX, combinando la herencia racionalista de la modernidad y el espíritu libertario de los románticos, fue partícipe del proceso de *pensar y construir la nación*. Estamos ante un escritor para quien la literatura es parte de su práctica política y de su cultura enciclopédica. La misión del escritor es una misión civilizadora. La escritura es un acto para derrotar a la barbarie; y, al mismo tiempo, es un acto liberador del yo del individuo.

<sup>26</sup> Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana. Siglo XI*, v. III (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1950), 429.

<sup>27</sup> Los datos informativos están tomados del libro ya citado de Darío Guevara. La narración es mía.



## ALICIA ORTEGA Y LAS FUGAS DE LA NOVELA ECUATORIANA EN EL SIGLO XX



En 1948, apareció *La novela ecuatoriana*, de Ángel Felicísimo Rojas, un texto que habría de marcar no solo la visión de la literatura producida hasta entonces, sino también el camino que seguiría la crítica sociológica en nuestro país.<sup>1</sup> Con el paso del tiempo, que todo lo decanta, aquel libro se convirtió en un paradigma de la crítica literaria. Sus juicios, inscritos en la disputa entre una visión liberal y otra conservadora, atravesados por militancia socialista del propio Rojas, quedaron como referentes para continuar el estudio de nuestra novelística. Para él, política y literatura son esferas inseparables del hacer intelectual, y así lo señala en el párrafo de apertura de su texto:

Los escritores de esta parte de América, como de ninguna otra quizá, rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esa actitud. El conocido apotegma de que la literatura es la traducción de un estado político y social, sentido por ellos más que deliberado, está presente en lo más representativo de sus producciones novelescas.<sup>2</sup>

De ahí que el método de exposición de Rojas comienza con una visión histórica correspondiente a la época analizada, continúa con el comentario de las obras significativas del período en cuestión y termina con una serie de conclusiones y confirmaciones que, en definitiva, son las tesis desarrolladas.

En 2018, Alicia Ortega Caicedo publica *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*. Así como Rojas partió de la aceptación de que los escritores eran también sujetos políticos, Ortega se interesa por esa compleja relación entre literatura y crítica por cuanto en ella están en juego mucho más que meros planteamientos estético:

<sup>1</sup> Con el título «La novela ecuatoriana en el siglo XX, según Alicia Ortega Caicedo», este ensayo fue publicado en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, vol. 1, No. 376 (2018), 447-461.

<sup>2</sup> Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana*, en *Obras completas. Ensayo*, Tomo III (Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2004), 57.

Lo que está en juego es una forma de comprender la construcción del sujeto en el lenguaje: el sujeto que lo enuncia y el sujeto referido en él. Lo que está en juego es el lugar del sujeto en el mundo que ese lenguaje construye en el relato, así como el lugar del sujeto en el mundo que hace posible ese lenguaje.<sup>3</sup>

Ortega evita el tipo de visión panorámica de tantos manuales que, por intentar abarcarlo todo, carece de profundidad al momento de comentar los textos, darles su lugar en la historia literaria, y termina por ser un catálogo de publicación. Ortega lo hace desde una posición arriesgada pero necesaria que selecciona textos que, a su criterio, marcaron hitos en el devenir de la novela ecuatoriana. La selección de los textos es, en sí misma, una decisión crítica que, sin proponérselo construye un canon que posibilita nuevas lecturas de la historiografía novelística. O, como ella mismo señala: «La apuesta crítica por una tradición es, necesariamente, una tarea de selección que visibiliza unos textos y descuida otros. Los títulos y autores que destaco devienen hilos de una tradición literaria, que me han ayudado a marcar los cortes y las pausas de este trayecto».<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, Ortega desarrolla una estrategia de lectura de los avatares de la crítica, respecto de aquellas novelas, introduciéndose así en una tradición enriquecida por las diferentes lecturas de quienes trabajaron la novelística del siglo pasado, y contribuye también a problematizar la posición del escritor en tanto intelectual en el ámbito político y cultural del país. Al parecer, el siglo veinte, pero, más que todo, su segunda mitad, está atravesado por el hecho de que «la representación del intelectual es eje articulador de la ensayística, así como motivo central en un significativo corpus novelístico».<sup>5</sup> Para la primera mitad, Ortega señala lo que será la preocupación política de la llamada Generación del 30:

En esta perspectiva, el intelectual de nuevo cuño legitima la autoridad de su proyecto literario en su doble rol de escritor y ensayista, puesto que el cometido fundamental es la producción de una literatura, y de una crítica literaria, de carácter nacional, en la perspectiva de consolidar una conciencia nacional.<sup>6</sup>

Tanto Ortega como Rojas señalan esta presencia de lo político en la vida de los escritores devenidos en intelectuales que no solo se han preguntado por lo nacional sino que trabajaron, de manera militante, en la construcción de esa nación, desde variados proyectos literarios. Ortega, que pone al día los planteamientos de Rojas para principios del siglo pasado, señala que los escritores lo hicieron, en la primera

<sup>3</sup> Alicia Ortega Caicedo, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*. (Buenos Aires: Corregidor / Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2018), 26.

<sup>4</sup> Ortega, *Fuga...*, 433.

<sup>5</sup> Ortega, *Fuga...*, 19.

<sup>6</sup> Ortega, *Fuga...*, 13.

mitad, anclados en la voluntad de realismo; en la segunda, después de la Revolución Cubana, bajo las consignas de Gramsci y Sartre sobre la función y el compromiso de los intelectuales, con el anhelo de *desprovincializar* la literatura. Particularmente, en los ochenta, Ortega se pregunta sobre la incidencia en la literatura que tuvo el llamado desencanto de la posmodernidad; y en los noventa, la aparición de nuevas subjetividades. En una reseña reciente, Michael Handelsman, señala sobre estos asuntos tratados en el libro de Ortega:

[...] *Fuga hacia dentro* nos convoca a todos a pensar decolonialmente para así romper con rancias tradiciones dualistas como civilización y barbarie, realismo y vanguardia, tradición y modernidad, localismo y cosmopolitismo. En el fondo, las disquisiciones críticas de Ortega ponen en debate el sentido mismo del intelectual frente a la representación como apuesta estética y ética, pero ahora entendida complementariamente.<sup>7</sup>

Ortega plantea que, en la primera mitad del siglo veinte, los novelistas hacían una literatura pensada en la exploración de los elementos constitutivos de lo nacional, no desde el folclore sino desde el estudio de campo de la realidad que transformaban en literatura. Ortega plantea que *A la costa*, de Luis A. Martínez, es una novela precursora de la narrativa del 30. En esto coincide con Rojas, quien señala que «la crítica contemporánea viene considerándola, a la par que como un documento realista de valor inestimable, como un creación artística en extremo afortunada»<sup>8</sup>. Pero Ortega, al analizar el período va más allá de las reflexiones de Rojas y, por ejemplo, nos descubre la manera como los escritores de entonces tenían conciencia plena de la estética que estaban desarrollando ya que aportaban desde sus ensayos a la caracterización de su propia literatura:

Es posible establecer un sinnúmero de paralelos entre *El montuvio ecuatoriano* y *Los Sangurimas*: la concepción de los personajes, sus relaciones afectivas, la configuración de la familia Sangurima como entidad casi aislada y organizada alrededor de su progenitor masculino más viejo, la representación de la sexualidad y la ausencia del tabú del incesto; la determinación geográfica. El montuvio ecuatoriano participa del propósito conjunto de una generación al proveer elementos que nutren y configuran los nuevos imaginarios de la nación y de la literatura por venir.<sup>9</sup>

Este señalamiento es necesario de ser resaltado porque, muchas veces, ciertos escritores adánicos de hoy —desinformados, prejuiciados y arrogantes— creen que la literatura del 30 respondió únicamente al espíritu folclórico y a la militancia

<sup>7</sup> Michael Handelsman, «Alicia Ortega Caicedo. *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*», en *Pie de página*, No. 1 (2018), 138-139.

<sup>8</sup> Rojas, *La novela...*, 166.

<sup>9</sup> Ortega, *ob. cit.*, p. 52.

política, cuando, desde la perspectiva actual, puede verse como otra forma de manifestación de la vanguardia, según los postulados de Mariátegui, que aclara bastante bien la cuestión en contrapunto con Huidobro, al señalar el camino político seguido por Louis Aragón y André Bretón hacia el comunismo e, incluso, el de Drieu La Roche hacia el fascismo:

Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon*, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.<sup>10</sup>

Un capítulo notable del ensayo de Ortega es aquel en donde describe y analiza las disputas y encuentros del realismo con la vanguardia. Ella realiza afirmaciones fuertes, a contracorriente pero mejor informadas, como la de indicar que «Icaza y Palacio son dos escritores que guardan más puntos de contacto que los que la crítica tradicionalmente ha querido ver».<sup>11</sup> La reflexión de Ortega engloba el contexto de la producción de las obras y en dónde toman lugar las controversias, lo que le permite una visión clarificadora sobre estas últimas. Así, dentro de la tarea de construir una tradición literaria que nos permita entender que la novelística del Ecuador de hoy no emerge de la nada, Ortega puntualiza frente a la polémica del realismo con la vanguardia:

Se trata de una disputa, la de Gallegos Lara y Palacio, que, aunque en principio fue leída y comprendida como el enfrentamiento de dos modos de entender la literatura, desde la perspectiva del siglo conviene insistir en que lo que está en discusión es el sentido y la función de la literatura en la sociedad, así como la relación entre la vanguardia artística y la vanguardia política.<sup>12</sup>

Ortega, que además de ser una académica que investiga, es una intelectual que expone sus ideas con mucho vuelo creativo, habla de la *fuga hacia adentro* en la novelística ecuatoriana del siglo veinte. Al analizar los textos de la primera mitad del siglo pasado, establece el sentido de aquella fugar, no desde la especulación burocrática

<sup>10</sup> En «Arte, revolución y decadencia», inicialmente publicado en *Amauta*, # 3, (Lima, noviembre 1926) No. 3, 3-4. Tomado del sitio web donde están subidas las obras completas de José Carlos Mariátegui: [https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/arte%20revolucion%20y%20decadencia.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/arte%20revolucion%20y%20decadencia.htm)

<sup>11</sup> Ortega, *Fuga...*, 65.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 65.

sino desde la lectura de los textos y de lo que de ellos se desprende. Transcribo *in extenso* una reflexión que incluye un ejemplo literario para exponer de mejor manera esta característica del ensayo de Ortega:

En las novelas es posible reconocer un relato de fundación y origen, así como el impulso de la fuga y el desplazamiento. Sin embargo, tal motivo, el de la fuga, no responde a ningún impulso de vida errante ni “sed de infinito”, o deseo de aventura (elementos que suelen señalarse como característicos de la vida contemporánea). Los personajes en fuga —porque huyen de la policía rural, de quienes representan al gobierno, del enganchador, del patrón, de la pobreza— responden a una lógica de violencia y a una necesidad de vida en clave de supervivencia: “¿Has visto la basurada del río? Mala comparación, pero así somos. De un lado a otro. Con la creciente subimos, con la vaciante bajamos. Y en veces las revesas...”, comenta un personaje de *Nuestro pan*. Si el relato de fundación apunta a dotar de elementos simbólicos a un imaginario plural de nación, el tema de la fuga revela las fisuras y las grietas de ese mismo proyecto.<sup>13</sup>

Un capítulo excepcional es el dedicado a la novelística de Jorge Icaza, cuya obra «puede ser leída como una peregrinación narrativa que indaga en torno a la identidad de un complejo y heterogéneo mundo mestizo; un mundo marcado por desencuentros exclusiones, violencias y rivalidades».<sup>14</sup> Además de recorrer y confrontar, con agudos contrapuntos, las controversias que ha desatado la obra de Icaza, Ortega reafirma —más allá de los aspectos sociológicos que subyacen en estas y que también son estudiados— la valoración de las novelas de Icaza desde su aporte al lenguaje literario y desde la estructura implementada por Icaza en su narrativa. Ortega señala que la vigencia de *Huasipungo* no es consecuencia únicamente de su valor documental sino también de la estrategia literaria que desarrolla:

Diálogos, imágenes, situaciones, personajes, son contruidos en el tramado de un lenguaje potente, que rompe con toda mesura gramatical en un permanente ejercicio de torsión y quiebre del código realista. [...] En el caso de Icaza se trata de una lengua literaria que recree el lenguaje popular de la Sierra ecuatoriana, claramente influida por el quichua en la percepción y formalización del oído mestizo (el del autor). Icaza no teme quebrar el pacto ficcional, para crear en el lector la “ilusión” de asistir a una puesta en escena de hiperbólica verdad y valor documental. En función de ello, la voz autoral reproduce el acto subjetivo de la percepción: repite, enumera, hiperboliza, en el transcurso de una narración que se violenta a sí misma en el acto mismo de narrar la violencia.<sup>15</sup>

Ortega considera a la narrativa de Icaza, en su conjunto, como hito fundamental para problematizar la noción de mestizaje; por eso, analiza también *Huairapamushcas*,

<sup>13</sup> Ortega, *Fuga...*, 145.

<sup>14</sup> Ortega, *Fuga...*, 151.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 170.

*Mama Pacha*, y *El chulla Romero y Flores*, con todas las contradicciones inherentes que el mestizaje propone, en tanto proyecto de una nación que, en su estructura, es plural y diversa. Hoy día, con la emergencia de los pueblos originarios, la nación ha superado el entendimiento de sí misma como una sociedad exclusivamente mestiza para dar paso a la noción del Estado plurinacional, y Ortega no deja de señalar esta situación en su análisis.

En la segunda parte del libro, Alicia Ortega reflexiona sobre la novelística de la segunda mitad del siglo veinte. Sus preocupaciones iniciales se asientan en las representaciones del sujeto intelectual a partir de tres novelas de los cuarenta: *Hombres sin tiempo*, de Alfredo Pareja Diezcanseco; *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara; y *Los animales puros*, de Pedro Jorge Vera. Esa representación literaria está planteada en todas sus contradicciones, lo que implica el desgarramiento interior, la imposibilidad de realización de la utopía revolucionaria, y las limitaciones que el origen de clase impone a esos intelectuales al momento de querer ser parte del movimiento popular. Ortega hará el seguimiento del intelectual a lo largo del siglo:

Sin duda, la figura del intelectual ha ocupado un lugar central en la producción literaria: por un lado, en tanto motivo de ficcionalización (el intelectual como personaje y protagonista de una narración) y, por otro, cada nueva generación de escritores y críticos ha construido una nueva narrativa de autopercepción como estrategia de afirmación y prestigio en el campo cultural del presente.<sup>16</sup>

Luego vendrá el tiempo del parricidio y la crítica a la ciudad letrada. En este capítulo, Ortega pasa revista por la ruptura con la estética de la generación del 30 a través de la actitud parricida, la ruptura con la mediación estatal del hacer cultural y la irrupción estética más performática que textual de los *Tzántzicos*. Aunque parecería que sus actitud política fue fundacional, en realidad, fue continuidad de una larga tradición de escritores que asumieron sus tareas de intelectuales, tradición que se remonta a los escritores románticos del siglo diecinueve y que, en el siglo veinte tiene militantes liberales, socialistas y comunistas. Su actitud iconoclasta los llevó a cuestionar el concepto de mestizaje y, al mismo tiempo, plantearse como objetivo la construcción de *una auténtica cultura nacional y popular*, inspirados en el triunfo de la Revolución Cubana y buscando su legitimación, nuevamente, en la militancia política. Ortega señala, sobre la actitud cultural de los *tzántzicos*:

Los recitales *tzántzicos* —en su afán provocativo y desacralizador, su nivel sorpresivo, la búsqueda de impacto social y el empeño por apelar a la sensibilidad, la politización del arte y el compromiso con la escena contemporánea— guardan cierta sintonía con la *performance* y el *happening* (inevitable no pensar la primera intervención del grupo, “Cuatro gritos”, en diálogo con “Aullido” de Allen Ginsberg).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ortega, *Fuga...*, 221.

<sup>17</sup> Ortega, *Fuga...*, 251.

En ese contexto, Ortega lleva adelante un inteligente contrapunto con Agustín Cueva y su crítica cultural y literaria, a partir de *Entre la ira y la esperanza* y, más adelante, la polémica desatada por el mismo Cueva frente a la literatura de Icaza y Palacio, punto sobre el que volveré más adelante. En este punto, Ortega señala la transición de los tzántzicos hacia lo que fue la experiencia del Frente Cultural y la revista *La bufanda del sol*, a fines de los 60 y comienzos de los 70, que aglutinó a los representantes de la que, entonces *nueva narrativa ecuatoriana*.

Ortega señala que esta generación «se caracteriza por una consciente voluntad de romper con los parámetros del realismo» y, por ello se caracteriza por las siguientes preocupaciones, que señalo textualmente, según lo descrito más extensamente por ella: a) predilección por escenarios urbanos; b) tendencia a la interiorización y al ahondamiento en la subjetividad de los personajes; c) presencia sobresaliente de personajes desarraigados; d) preocupación constante por el lenguaje; e) los escritores buscan, en la línea de Palacio, desacreditar la realidad. En síntesis:

Se persigue develar las contradicciones y prejuicios de una sociedad conservadora y represiva que aún lleva el peso de la Colonia. De allí que el tema de la familia y las relaciones de pareja ocupen un lugar privilegiado. El mundo de la cotidianidad se impone y la narrativa se abre hacia nuevos ámbitos temáticos: la infancia, la vida de barrio, las cofradías, la sexualidad.<sup>18</sup>

Las reflexiones siguientes sobre *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum, y *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas, trabajan sobre la conciencia del intelectual y el fracaso del pacto heroico entre el poeta y el bandido. Ortega analiza con agudeza los niveles narrativos de *Entre Marx...*, y la presencia permanente del conflicto del intelectual, así como la hiperconsciencia del acto narrativo y la argumentación metaliteraria sobre el acto de escritura. Esta novela de Adoum es un hito fundamental de la narrativa del último cuarto de siglo, no solo por la solvencia de su escritura, la coherencia interna de su composición, y la radical experimentación de su lenguaje y estructura, sino porque en ella, su autor aborda una gama de temáticas que van desde la reflexión sobre la tarea de los intelectuales y las opciones de estética literaria; pasa por los diversos estadios de la experiencia amorosa, y, además, engloba una visión autocrítica del país y su gente, en medio de las contradicciones de su devenir histórico. Adoum convoca a la figura de Gallegos Lara, y el debate sobre la militancia y la literatura gana espesor en esta novela, según lo señala Ortega:

Gallegos Lara deviene símbolo como figura intelectual en la medida en que, a pesar de sus limitaciones físicas, fue quien más se aproximó a la idea de un “intelectual orgánico”; una figura que, en el marco de su biografía y de la historia nacional, asume una cierta estatura heroica. Es un personaje indispensable, continúa el

<sup>18</sup> Ortega, *Fuga...*, 269.

“autor problemático”, en un libro que habla sobre el fracaso de una generación —“mutilada”, por carecer de “hombres de acción”; que replica el viejo tópico de la disputa entre las armas y las letras—, de un partido, de un país, “como república” y de la literatura “como arma y como literatura”: “Me es indispensable ese personaje de tragedia griega que consiguió en medio del trópico lo insólito: ser héroe cada día en una sociedad que no tiene nada de heroico” [citando un texto de la novela]<sup>19</sup>

El tratamiento novelesco que Adoum le da a la problemática del escritor, sus niveles de consciencia, y la disyuntiva que enfrenta entre la vivencia plena del amor, la realización espiritual que implica la literatura y los avatares y sacrificios que son inherentes a la militancia política, están planteados de tal manera que hacen de *Entre Marx...*, una novela de un vitalismo excepcional por cuanto aborda la complejidad de la existencia desde sus múltiples aristas. Continuando con la idea del intelectual y su relación con el pueblo, Ortega observa que en *Polvo y ceniza*, esa relación del poeta y el bandido es clave para entender la compleja participación del intelectual en la política:

Un episodio clave de la novela es el encuentro entre Naún Briones y Victor Pardo, el joven poeta y bachiller. Se trata del encuentro conflictivo entre dos conciencias; entre dos patrones culturales radicalmente distintos: el de la originalidad, propio de quien “estudia en los libros siempre abiertos de la vida”, y el de la escritura. Más aún, lo que está en disputa es el debate sobre el rol de la literatura, y del escritor, en la sociedad; caro tema a los intelectuales y escritores de la década del setenta.<sup>20</sup>

Ese encuentro y lo que se deriva de él, al parecer, está destinado al fracaso, pues «ambos se estrellan contra la soledad y la muerte».<sup>21</sup> Ortega analiza el sentido trágico de dicho fracaso, tanto en *Entre Marx...* como en *Polvo y ceniza* y concluye que la imposibilidad de la revolución, objetivo del proyecto intelectual de quienes estuvieron animados por la esperanza de justicia social y soberanía que generó la Revolución Cubana, demuestra el fracaso de la alianza entre el intelectual y el hombre del pueblo. De ahí que las últimas décadas se caracterizarán por el desencanto, como actitud espiritual frente al mundo.

Ortega pasa revista a los debates que, en las dos últimas décadas del siglo veinte, se desarrollan sobre la modernidad, el desencanto y las nuevas sensibilidades literarias. Estos debates estuvieron protagonizados por Agustín Cueva, Fernando Tinajero, Miguel Donoso Pareja, Jorge Enrique Adoum, María Augusta Vintimilla, Alejandro Moreano, Diego Araujo, y otros. Ortega logra armar el diálogo de esos años frente al tema del realismo, el llamado *realismo abierto* y la increíble continuidad de la polémica entre Gallegos Lara y Pablo Palacio, que revela no solo la permanencia de la preocupación

<sup>19</sup> Ortega, *Fuga...*, 293.

<sup>20</sup> Ortega, *Fuga...*, 296.

<sup>21</sup> Ortega, *Fuga...*, 297.



sobre la relación del intelectual y el tiempo político que le toca, sino también la incapacidad para reconocer, desde nuevas y atentas lecturas, todo lo que se ha producido en nuestra tradición literaria.

Bastaría con señalar que el mito que ha hecho de Palacio un escritor *marginal* y *no reconocido* por la crítica se cae a pedazos si se investiga un poco. Desde un comienzo, para mencionar solo unos pocos ejemplos, su literatura fue señalada en toda su valía por la crítica. Lo hizo Benjamín Carrión en *Mapa de América* (1930), en un artículo que propuso las tesis básicas con las que Palacio ha sido leído y analizado hasta hoy; Ángel F. Rojas le dedica un par de elogiosas páginas en *La novela ecuatoriana* (1948); la Casa de la Cultura Ecuatoriana, bajo la presidencia de Jaime Chaves Granja, publicó sus *Obras completas* en 1964; y los escritores de la revista *La bufanda del sol* lo reivindicaron como propio en 1974, tanto a él como, en otro número de la revista, a José De la Cuadra.<sup>22</sup>

Ortega analiza, sobre todo, la polémica entre Agustín Cueva, a partir de su artículo «*Collage tardío en torno de l'affaire Palacio*» (1991), y Miguel Donoso, quien coordinó en 1987 un volumen de estudios de corte académico dedicados a la obra de Palacio y publicado por Casa de las Américas en su serie *Valoración Múltiple*. Esa polémica giraba respecto a la obra de Gallegos Lara, Icaza y Palacio, el tema del realismo y el anti-realismo, y el lugar que cada uno ocupa en la tradición de la literatura ecuatoriana. Ortega señala, con mesura, lo que, finalmente, ha desarrollado con inteligencia en la escritura de su libro:

Más allá de los múltiples desencuentros y mutuas aclaraciones entre Cueva y Donoso, menciono el debate, pues generó una interesante y rica reflexión en torno al realismo. Más importante aún, la disputa en torno al realismo, así como la pregunta por el impacto y trascendencia de la obra de Icaza y Palacio, posibilitó que toda una generación de críticos y escritores definiera su lugar de enunciación así como la construcción de sus filiaciones y horizontes de escritura.<sup>23</sup>

Ortega trabaja con las novelas *Ciudad de invierno* y *Sueño de lobos*, de Abdón Ubidia, *Nunca más el mar*, de Miguel Donoso Pareja, *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie, y *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*, de Alicia Yáñez Cossío. A través de ellas, va recorriendo la emergencia del espíritu de una nueva época, esa que advino en el país luego del boom petrolero y que transformó de muchas formas los afectos, las subjetividades y los modos sociales de entender la ciudad. Asimismo, «en el caso de *Nunca más el mar*, son dos las estrategias privilegiadas para sobrevivir a pesar del dolor y el desencanto: el trabajo de la memoria y el humor»; además,

<sup>22</sup> Un amplio análisis de la obra de Palacio puede consultarse en Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, # 231, 2005), cuya compilación, prólogo, cronología y bibliografía estuvieron a mi cargo.

<sup>23</sup> Ortega, *Fuga...*, 330-331.

Donoso Pareja dialoga textualmente con *Vida de ahorcado*, de Palacio, y *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara, de tal forma que en “x”, el personaje, «coinciden las esferas de lo político y los afectos».<sup>24</sup>

Al trabajar con *El Rincón de los Justos*, Ortega pone los acentos en la recuperación que hace Velasco Mackenzie de lo popular urbano, así como de las formas particulares de la lectura y la escritura que tienen lugar en el barrio de Matavilela; una lectura asociada con un puesto de alquiler de revistas que tienen las mismas normas que la Biblioteca Municipal, y una escritura que es perpetrada en las sucias paredes de un baño público. «En este mundo, toda modalidad de práctica asociadas con la letrada es propositivamente lúdica, fragmentada, pública y cargada de erotismo».<sup>25</sup>

La lectura de *La cofradía...* le permite a Ortega no solo introducirse en los vericuetos de la religiosidad popular, que es el tema recreado por Alicia Yáñez, sino en la observación de que un elemento común en sus novelas, y en otras escritas por mujeres, «tiene que ver con la construcción de un universo narrativo que pone el acento en la ‘cuestión privada’ como espacio clave en el ejercicio de la crítica al poder: el desnudamiento de sus secretos, la revelación de sus costuras»<sup>26</sup>, aunque sería una aseveración a discutir pues el acento en la así llamada ‘cuestión privada’ es una característica general de la literatura, sea escrita por mujeres u hombres, ya que, justamente, la literatura está llamada a develar aquellos intersticios que constituyen *las pequeñas realidades* de las que hablaba Palacio en *Débora*, en contra de las *realidades grandes, voluminosas*.

Ortega llega a la última década del siglo pasado identificándola como la década de la derrota, tras el final de la utopía socialista, pero que, al mismo tiempo, con la insurgencia del movimiento indígena se puso en cuestión al Estado mestizo, en contraposición con una sociedad pluricultural y un Estado plurinacional. Esta década, signada por variadas preocupaciones temáticas, es abordada por Ortega con el análisis de varias novelas, disímiles entre sí.

Natasha Salguero, con *Azulinaciones*, entrega una novela de afirmación femenina pero también de una escritura ágil que recupera la lengua coloquial, la coba, en un juego de planos superpuestos y diversidad de voces narrativas. *El devastado jardín del paraíso*, de Alejandro Moreano, construye una novela en la que el tratamiento moroso de las vidas íntimas de los sujetos van entretejiendo el camino que los lleva al encuentro del sujeto con la historia: «En esta perspectiva, el hito más importante que la novela detenidamente relata es la ocupación de la ‘zona guerrillera’ y la etapa final del devenir guerrillero: la ‘muda de piel’ al momento de vestir el uniforme verde oliva, tomar la metralleta y ocupar la zona. Momento que coincide, trágicamente, con su derrota ante un persistente cerco militar».<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Ortega, *Fuga...*, 352.

<sup>25</sup> Ortega, *Fuga...*, 356.

<sup>26</sup> Ortega, *Fuga...*, 361.

<sup>27</sup> Ortega, *Fuga...*, 388.

Ortega pasa revista también a *El otro lado de las cosas*, de Francisco Proaño, novela que se organiza alrededor de la sospecha: «la realidad física y tangible esconde un orden oculto que se deja intuir a través de signos que marcan el engranaje cotidiano de las cosas».<sup>28</sup> *Resígnate a perder*, de Javier Ponce, presenta a un personaje vaciado de ideales, carente de anclaje histórico, en la que sobresale «la dimensión del ‘ritual’ en la tematización del deseo homosexual».<sup>29</sup> *El viajero de Praga*, de Javier Vásconez, novela imbuida en el exilio interior de su protagonista, parecería llevar a la pregunta que Ortega propone al final de su análisis: «¿cultivo del hastío y regreso a imágenes de un pasado perdido como expresión de un difícil enfrentamiento a un mundo en radical proceso de transformación?».<sup>30</sup> Dos novelas de Carlos Carrión, *El deseo que lleva tu nombre* y *Una niña adorada*, llevan a Ortega a desarrollar la tesis de la crisis de masculinidad, soledad y descreimiento, partir del viejo profesor de gramática, Juventino Vargas, de alguna manera hermanado con el Santos Feijó, de la novela de Ponce, y el doctor Kronz, de Vásconez. Todo esto le permite sintetizar:

Varios estudios críticos han reconocido en la narrativa de los noventa el retorno al individuo en sus argumentos, reducido casi a su sola y fragmentada subjetividad en una suerte de ‘exilio interior’, frente a un progresivo desencanto y el consecuente despojamiento de viejas certidumbres. Se trata del ‘exilio interior’ en el que encuentran refugio los nuevos antihéroes de nuestra literatura que, por otro lado, cuentan con un importante antecedente en algunos personajes onettianos [...]<sup>31</sup>

El libro de Ortega cierra su análisis de textos con la lectura de tres novelas que, según la autora, *interpelan al presente: Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja, *Ciudad sin ángel*, de Jorge Enrique Adoum, y *Acoso textual*, de Raúl Vallejo. La novela de Donoso es un viaje en torno a la memoria erótica, desde una visión masculina: «el tema del Don Juan atraviesa la novela; no solamente en la representación de su protagonista, sino en una explícita intertextualidad que incorpora citas fragmentos y personas de las diferentes versiones de Don Juan»;<sup>32</sup> pero también es una novela que incorpora la realidad histórica a la construcción del protagonista, quien al final, comparte el final de muerte que les toca a los miembros de grupo Alfaro Vive: «Por más que J se define en su decisión de habitar una ‘soledad sin orillas’, de navegar sin la idea de un puerto fijo; aún en la intimidad de su espacio privado —único soporte de una recurrente memoria erótica, cuyo lema parecer ser ‘vivir es recordar’— el protagonista se va alcanzado por las balas, injustas, de la historia».<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Ortega, *Fuga...*, 393.

<sup>29</sup> Ortega, *Fuga...*, 403.

<sup>30</sup> Ortega, *Fuga...*, 407.

<sup>31</sup> Ortega, *Fuga...*, 413.

<sup>32</sup> Ortega, *Fuga...*, 417.

<sup>33</sup> Ortega, *Fuga...*, 418-419.

En Bruno, el personaje protagónico de la novela de Adoum, Ortega ve las condiciones del pos exilio, y cuyo regreso al país lo lleva a interpelar las contradicciones de la democracia que le toca vivir en un tiempo inaugural, «en suma, de un presente vital que le impide toda posibilidad de arraigo y lo condena a una suerte de no-lugar, o, en el mejor de los casos, al exilio en el arte que no es sino una forma de enclaustramiento». <sup>34</sup> Ortega concluye la mirada sobre la novela del siglo veinte con *Acoso textual* (1999), «cuya voz narrativa habla bajo el enmascaramiento de diferentes identidades, en los diálogos que mantiene con anónimos ‘internautas’ en el espacio cibernético. En plena torsión del siglo, la novela de cuenta del impacto de las nuevas tecnologías en la construcción del sujeto, en ese juego de ‘ser nadie y muchos a la vez’; acaso en el lugar de mayo extraterritorialidad posible: el mundo virtual del ciberespacio». <sup>35</sup>

El segmento final del libro «¿Desde dónde nos leemos?», estructurado a manera de conclusiones, es una lúcida revisión de lo que significa leer nuestra literatura como el proceso que se construye en una tradición. Ortega señala que esta construcción se ha dado con debates intensos, como el de Gallegos Lara y Palacio en referencia a las tareas políticas del escritor y la noción de literatura, concluyendo que «con las perspectiva del tiempo, cabe reconocer que ambos escritores estaban más cerca de lo que ellos podrían percibir. La mirada de ambos corresponde a la del ‘expositor’, para quien la realidad es ‘repelente’». <sup>36</sup> Ortega señala, con razón, que la pregunta a la que se volvió, de manera obsesiva, fue aquella referida al lugar y al papel que del intelectual en la historia.

Ortega lleva adelante una amplia argumentación en la que pone a dialogar dos textos que exponen visiones contrapuestas frente al lugar de enunciación y la noción misma de novela; el uno, «Entre la permanencia y el éxodo», de Alejandro Moreano, y el otro, «El síndrome de Falcón», de Leonardo Valencia. Este último sostiene que la carga de la realidad política y la búsqueda de identidad, representada por Falcón, el militante que llevaba sobre sus hombros a Gallegos Lara, ha sido una suerte de impedimento para la libertad del artista y una rémora para la creación pues se ha privilegiado el contenido por encima de la coherencia e interacción de las partes de una novela. Además, la idea de que el Ecuador es una frontera imaginaria y que lo existe es un espectro más amplio llamado ‘idioma español’, se esgrime con un afán de cosmopolitismo. «Tal concepción de la lengua, como el lugar en donde se anulan las identidades y la geografía, es asimilada por Moreano a una condición de ‘colonialidad’ que provoca el divorcio del lenguaje literario y las hablas vivas (que son las verdaderas fuentes de renovación literaria)». <sup>37</sup>

<sup>34</sup> Ortega, *Fuga...*, 421.

<sup>35</sup> Ortega, *Fuga...*, 423.

<sup>36</sup> Ortega, *Fuga...*, 436.

<sup>37</sup> Ortega, *Fuga...*, 444.

Alicia Ortega ubica el planteamiento de Valencia en una tendencia crítica de los noventa que se pretende “extraterritorial”, incrustada en las “ilusiones de la globalización”, y que, en una suerte de curiosa prestidigitación, convierte al exilio y la migración, en una situación de prestigio y celebración. Esta tendencia se ancla en un discurso excluyente en el que lo local y la tradición son categorías vistas como negativas mientras que lo cosmopolita y la modernidad es lo deseado. Ortega desnuda el sentido maniqueo de este planteamiento:

Asimila toda referencialidad al país como una tarea de instrumentalización de la literatura, así como toda perspectiva subjetiva es leída como ‘voluntad estilística’ y ‘acabamiento formal’. Más grave aún, la metonimia aludida en el ‘Síndrome de Falcón’ congela el desarrollo de la literatura ecuatoriana en la década de los treinta.<sup>38</sup>

*Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*, de Alicia Ortega, es una obra monumental que reflexiona y pasa revista a la producción novelística del Ecuador durante el siglo pasado. El ensayo de Ortega, por la seriedad de su investigación, por la fuerza de sus argumentos, y por su escritura diáfana y fluida, está llamado a convertirse, dentro de la tradición de la crítica ecuatoriana, en la continuidad y superación de la obra de Rojas, para entender la novela del siglo veinte en Ecuador.

---


<sup>38</sup> Ortega, *Fuga...*, 449.

IV  
LECTURAS ESCRITAS



CUENTOS BREVES Y FANTÁSTICOS  
SOBRE UTOPIÁS, MIEDOS Y AMORES

---



Parecería que —en el mundo fragmentado, vaciado de grandes utopías sociales y en el que, según los propagandistas del capitalismo como antesala del paraíso, la historia se ha terminado— la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida son los atributos de una estética vaciada ella también de repercusiones éticas que incluyan una actitud solidaria. Aún más, en medio del desbande ideológico que ha provocado la caída del muro de Berlín, el concepto de *literatura comprometida* sería una obsolescencia de malos días frente al que habría que plantearse la despolitización del intelectual y, acto seguido y paralelo, de su obra artística o literaria. De lo que deduciríamos que el intelectual volvería a ser bufón de palacio y su obra bálsamo de la conciencia para el tiempo libre.

Pero, si bien es cierto que la utopía socialista que atravesó el siglo XX cayó derrotada por el totalitarismo y el dogma, no debemos olvidar que la actual fragmentación del mundo es tal porque, entre otros motivos, no existe una utopía alternativa que se atreva —simplemente por imposible— a proponer de manera sistémica el sentido actual de la felicidad del ser humano en la tierra. En esta situación, a quienes no nos convence la idea de que la historia ha terminado en lo que es y significa la realidad actual, nos queda la alternativa de acudir a esos pequeños objetivos —aparentemente desmembrados entre sí— que nos empujan, entre otros ejemplos, hacia una profundización de las ejecutorias democráticas, el destierro de las actitudes sexistas, la defensa del medio ambiente, el reconocimiento político del carácter plural de los estados nacionales, la meta de una educación de calidad y calidez para todos en el tercer milenio en el marco de una cultura para la paz y la práctica de la libertad en la literatura y el arte.

Es así como la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida en la literatura y el arte no tienen por qué ser los elementos de una estética vaciada de una ética que diseccione la condición humana. Estos componentes responden, más bien, a una manera distinta de acercarse a la sima de tal condición que, en medio de la fragmentación actual ya descrita, son las voces varias de un discurso que ya no está articulado desde un solo sujeto enunciador, sino que confluiría coralmente como

armonía de disonancias. *Cuentos breves y fantásticos*, de Jorge Dávila Vázquez<sup>1</sup>, se ubica en una estética en proceso de construcción dentro de la narrativa ecuatoriana que privilegia las características ya anotadas y propone al lector un acercamiento lúdico novedoso con relación a lo que se ha planteado hasta hoy, que consiste en asimilar una mirada diversa sobre la realidad de siempre.

Lo fantástico parecería surgir huérfano en nuestra literatura a pesar del «Gaspar Blondin», de Juan Montalvo; «Brujerías» o «La doble y única mujer», de Pablo Palacio; los *Cuentos extraños*, de Juan Andrade Heymann; las anticipaciones en *Simón, el mago* u *Osa mayor*, de Carlos Béjar Portilla; o el antecedente inmediato, en tanto propuesta orgánica, de este libro que es *Divertinventos, libro de fantasías y utopías* (1989) de Abdón Ubidia. En este último libro, Ubidia planteó lo que el propio Dávila denomina *una puerta abierta* para la narrativa ecuatoriana, hacia donde se puede transitar con la invención de mundos, personajes y acontecimientos por delante, aparentemente desligados de la realidad objetiva aunque, en verdad, están formulados como otro orden de las cosas de esa misma realidad que permite mirarla desde una perspectiva nueva.

En esta dirección, *Cuentos breves y fantásticos* se plantea como un todo orgánico que propuso, como señala Diego Araujo, en la presentación del libro, «otra forma de nombrar la realidad». El libro está dividido en seis partes: «Los mitos de Chatt Daut», «Sueños antiguos», «Terceto pérfido», «Los cinco sentidos», «Cuentos breves y fantásticos» y «Bestiario del libro de los sueños». Esa organicidad es lo que convierte al libro en una propuesta estética global que hace de la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida los elementos que le van a permitir iluminarnos con ráfagas violentas sobre las utopías, miedos y amores del ser humano recreados en la tradición cultural de Occidente.

La primera sección inventa en su totalidad un mundo lejano que no es ni el paraíso ni el infierno sino un mundo-otro complejo en su fundación y en los mitos y sueños que sobrelleva. La fundación del Chatt-Daut es, al mismo tiempo, la propuesta primigenia de una utopía para ese lector que hemos ubicado en un mundo vaciado de sueños: «todo lo que queremos creer puede ser posible de existir», porque «Daut, la esplendorosa puede muy bien existir con solo que alguien crea en ella» (20). Esa utopía desarrolla múltiples visiones del paraíso envueltas en la placidez de los privilegiados, «la reproducción exacta del mundo en que se desenvolvían, pero sin las dificultades de éste», el mar que les cercaba o «el plácido lugar del canto y la armonía». El paraíso así descrito se enfrenta a una realidad que el lector conoce porque es la suya y la sabe incompatible con ese anhelo. La expiación para arribar a ese paraíso pasa por el abandono de la hidra de la envidia llamada también «el monstruo de los monstruos» y por el abandono de ese fanatismo descrito en «Húmram» —morada de la soledad—

<sup>1</sup> Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (Quito: Editorial El Conejo, 1994). Publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 3 (II semestre 1994- I semestre 1995): 147-150. El número de la página de las citas del libro está indicado en paréntesis al lado de la cita.



que lleva a todo el pueblo a quemar ese palacio donde habitaba un solitario, creyendo que ahí encontraría una bestia peligrosa y en donde solo halla al «frágil, indefenso hombrecito [que] tenía en los ojos una huella de estupor que nada —ni el fuego inmenso, ni la muerte— había podido borrar» (29).

En *Chatt-Daut*, la naturaleza bárbara de la guerra está fabulada en «Las conquistas inútiles», donde se cuenta la historia de los *alei* que ponen en sitio a las ciudades enemigas y a quienes «lo que más les interesa es el acto de conquista en sí» aunque luego «no son capaces de conservar lo conquistado» (35). Es la pasión por la conquista y la guerra lo que los mueve a vivir en el absurdo de estar peleando constantemente por algo que no tiene importancia. ¿Esa visión sobre los *alei* no correspondería, entonces, a ciertos comportamientos de nuestro propio mundo en donde la guerra es únicamente ganada por los mercaderes de armas?

En «El portapalabra» está problematizada la función del poeta frente al poder: viejo problema enfocado de manera nueva. El poeta que requiere el poder es aquel que se convierte en medio de expresión de lo que el poder quiere sin más destino que el de la prisión de sus propias ideas. Pero ese tipo de poetas que causaba en los *merai* «gran reverencia y al mismo tiempo hondo desprecio» (45), es el tipo de intelectual que el Estado contemporáneo intenta cooptar para sí. Al que quiera expresar sus propias ideas, el poder habrá de aniquilarlo de alguna manera; con lo que la ética del intelectual nuevamente queda planteada como en los viejos tiempos: pensar por su cuenta ante el poder y no a cuenta del poder para sí:

La tradición persistió hasta el día en que uno de ellos se volvió contra un altanero gobernante y decidió manifestar su propio pensamiento, haciendo caso omiso del consejo de los sabios y de la severa advertencia del mandatario.

Al ser llevado a la muerte, parece que dijo al amo que con él moría su voz.

Este, mirándolo burlón, mientras escogía mentalmente al sucesor, contestó que él era el dueño de la voz y el poeta apenas su instrumento; profiriendo, además, terribles amenazas contra quien osase en el futuro transgredir lo que estaba dispuesto desde siempre e intentara ser algo más que una herramienta del poder. (44-45)

Una nueva versión de la serpiente del paraíso también existe en *Chatt-Daut*. En ésta, la serpiente se defiende diciendo a un hombre que entiende el lenguaje de los animales que después de haber soportado las quejas de Eva sobre la prohibición de probar el fruto aquel, una tarde en el Edén, decidió lanzarle la frase: «Mira, yo solo quería digerir en paz un ave del paraíso que había devorado un poco antes, así que le dije que comiera del fruto y que sería sabia e inmortal» (49). El traslado universal de la culpa queda, después de la historia, cuestionado en el lector que ya no podrá jamás deshacerse de su *pecado original* en cualquier símbolo maldito.

Finalmente, en «Lección», la relación entre la verdad histórica y la leyenda que construyen los pueblos sobre su pasado para justificar su presente pone en evidencia

la existencia de ese *patrioterismo* que tantos males causa a los pueblos. «Las regiones cambian de forma; se esfuman las fronteras, pasan los hombres» (51), es la sentencia premonitoria para quienes Chatt-Daut sigue viviendo del esplendor del pasado sin ajustarse a los límites del presente.

Augusto Monterroso ha dicho que «la literatura se hace con literatura»<sup>2</sup>. La segunda y tercera secciones del libro así lo confirman. ¿Qué hay detrás de esta recreación de los mitos griegos? A lo mejor el intento de escarbar en el interior de esos seres que se han convertido en arquetipos culturales intentando devolverles su calidad de personajes en conflicto. A lo mejor la necesidad de humanizarlos, acercarlos a un lector contemporáneo que no cree en teogonías pero que se conmueve cuando descubre que detrás de los dioses existe una piel humana. Así, Helena «suspira, con los ojos entrecerrados nuevamente, buscando la mirada del pirata extranjero que viene por ella en la velera nave bárbara, buscándola»; Penélope escucha los sueños de Ulises y empieza «un largo tejer sin sentido» (58); la dureza del mármol en el que ha quedado inmortalizada Artemisa «es la máscara del dolor y de la soledad eterna» en cuyo debajo «corre la desesperación como un río subterráneo» (65); la seguridad del Centauro de que «su dicha no podía durar más que un instante» lo vuelve blanco de la muerte (67); o el drama manifiesto de esas mujeres ocultas que como Xantipa, la mujer de Sócrates, tiene que vivir soportando la fama del marido inútil para la vida cotidiana (70-71). Aquellos personajes de la literatura son puestos nuevamente en escena en el momento climático de las decisiones que los han convertido en arquetipos. En esta *literaturización de la literatura* hay también el testimonio de una lectura personal de Dávila Vázquez que se apiada de ese trío pérfido vecino del dolor y la muerte: Medea, Clitemnestra y Fedra, porque sabe que los héroes no conocen lo que es el amor, sentimiento que, en ellas, las lleva a la locura y la condena.

«En los cinco sentidos» asistimos a sus exacerbaciones en situaciones de amor —como el recuerdo de la piel amada en «Caluma»—; de angustia —como el hedor a viejo del abuelo en «El olor»—; de tristeza —como en la pérdida de la visión del paraíso que los niños sufren—; de fiesta —como en borrachera de «La sed»—; o de imponderables —como en la obligación vivencial de seguir cantando en «El milagro de la voz» para no perder a la mujer amada que se casa con otro—. Los sentidos han sido recreados como para recordarnos la sensualidad de un mundo que se pierde en el pragmatismo; pero también para que acuda al lector una sensualidad que la fragmentación de lo cotidiano nos hace, de pronto, olvidar.

Un tanto extraño, desde el punto de vista de la propuesta de estructura del libro, resulta la inclusión de «Carnaval de los animales» en esta sección, pues por su carácter de divertimento sobre la composición de Saint-Saëns ya no tiene que ver con uno de los sentidos en particular por lo que bien merecería estar en una sección aparte. De

<sup>2</sup> Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* (Barcelona: Anagrama, 1992), 103.

todas maneras, esta fantasía musical es una recreación imbuida de cultura que nos habla de las múltiples posibilidades de la palabra y la imaginación; y, por supuesto, nos remite a esa relación enriquecedora que el cruce de los discursos de las artes nos entrega para la complacencia del, en este caso, *escucha-lector*.

La parte que da el nombre al libro aprovecha la estructura del microcuento en su sentido estricto ya que las otras podrían ser denominadas «textos con formas oblicuas de narración», para sorprendernos con una visión a ratos tierna, a ratos piadosa, a ratos desesperada, pero sobre todo contradictoria en sí misma, de lo frágil que es la condición humana. En «Anillo robado» las peripecias del amor simbolizado en el itinerario de un anillo y sus dueños pero también lo variable del corazón; en «El número uno» la condena de ganar siempre pero también lo inservible del triunfo en la muerte; en «Angelografía» el esfuerzo inútil que ciertos saberes encierran pero también la pasión por el conocimiento; en «Armada imaginaria» el heroísmo pero también el absurdo; en «El corazón enamorado» la displicencia del orgullo pero también el sufrimiento que éste causa; en «Desván» el anhelo de acercamiento al corazón de un padre pero también la angustia de saberlo a destiempo; en «La conquista» el esfuerzo por apoderarse del objeto deseado pero también la pérdida del deseo una vez conquistado; en «Pavanas» el valor emotivo de los signos culturales pero también la imposibilidad de repetir el gran amor: «... y he sentido que adentro todo sigue igual, que esa enfermedad de amor que me consumió con extrema violencia en su momento, solo había formado una costra, que esa música hermosa ha removido implacable, como un bisturí» (129); en «La rosa ajena», con tono de moraleja, la codicia satisfecha pero también su incapacidad para llenar los anhelos del sentimiento; en «Leonardo en Milán» el disfrute del artista en la ejecución de su arte pero también la angustia de saberlo efímero como la vida misma que para el personaje «no era sino una imagen pintada, que se desvanece poco a poco, sobre una superficie oscura» (142).

La parte final del libro «Bestiario del libro de los sueños» nos empuja a creer en seres que son la representación de nuestros propios miedos enfrentados a nuestras esperanzas. De ahí que una *Zirt* deja de ser mansa «...apenas su fino olfato detecta la presencia de un sueño. Eso las enloquece. Ese es el gran peligro que se corre con estos seres» (156), por lo que hay que andarse con cuidado en la puesta en evidencia de nuestros anhelos; así que hay que cuidarse en extremo de la fidelidad de «las hormigas-perro» porque tanta zalamería podría devorarnos. Y, también, de ahí que, del «el ser imaginario-imaginario», solo se sepa que «es aterrador, espantoso, tanto, que no cabría en palabra alguna y quizá en ninguna imaginación» (165). ¿Será acaso el límite que tiene la capacidad de soñar? ¿O será, mejor, el desafío que nos queda al cerrar el libro? Imaginar ese sueño aterrador por desconocido y vencer nuestro miedo a construir utopías en un mundo en donde los gatos podrían ser espías de otro planeta: «¿Quién no los ha sentido, batiéndose con una pasión insana, en medio de la oscuridad, revolcándose furiosos, abriéndose las carnes palpitantes con sus garras?» (121).

*Cuentos breves y fantásticos*, de Jorge Dávila Vázquez, nos plantea una estética que, en medio de la levedad, la brevedad y lo lúdico, no le pone límites a la capacidad de soñar, al sentido de una mirada fantástica sobre la vida, al escarbar con una mirada-otra los temas que han atormentado al ser humano; y una ética por la que el ser humano enfrenta sus demonios con pasión y ternura.

*HOY EMPIEZO A ACORDARME*  
MEMORIA DE LA EXPERIENCIA ERÓTICA



La lectura de *Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja, es un desafío de múltiples vías: nos enfrenta a provocaciones de sentido, a desciframientos de estructura, a juegos de experimentación. Pero, sobre todo, nos enfrenta a la desolada visión de una realidad amorosa que no puede constituirse como totalidad sino a través de fragmentos vitales que van convirtiéndose en olvido y que sobreviven no como la verdad de *lo sido*, sino como la verdad posible de lo escrito.<sup>1</sup>

En la novela de Donoso Pareja encontramos una multiplicidad de voces narrativas claramente distinguibles que desarrollan su propio registro expresivo. Una voz narrativa que nos describe, por ejemplo, el encuentro de **J** y Alcacer en el Muelle Cinco, de Guayaquil, en un tono tradicional, y que también nos describe las acciones de un personaje que se llama **yo**, narrado en tercera persona, que se funde en una sola conciencia con Alcacer [«Muelle Cinco: Cypraea Marginalis» y «Ni seductor ni seducido sino todo lo contrario», (17-29)]; voces de mujeres que escriben cartas y que también escriben, la mayor parte de ellas, literatura [«El encanto del adiós: cartas dirigidas a Alcacer desde diferentes partes del globo», (30-43)]; diálogos de personajes de la literatura universal que se entremezclan con los personajes de esta novela enriqueciendo de esta forma los sentidos del texto que estamos leyendo [«Collage escénico con Montherland; Moliere; Franca O. Basaglia; don Ramón del Valle-Inclán y los Machado», (59-72)]; la escritura de **J** en un cuaderno *Patria*, para más señas, con sus reflexiones sobre el donjuanismo, que actúa como una conciencia oculta de dicho personaje y que, al mismo tiempo, sostiene filosóficamente su práctica vital, revelada solo al lector que en este juego de sentidos es el único que tiene acceso a la lectura de dichas anotaciones (72-76); citas de textos que interactúan con otros textos citados durante todo el cuerpo de la novela, pero sobre todo de manera provocadora en «Composición intertextual y sin créditos para investigadores serios y para trasnochados y acuciosos buscadores de plagios», (303-315).

<sup>1</sup> Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme* (San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga / Joan Boldó i Climent, Editores, 1994). Publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 4 (II semestre 1995- I semestre 1996): 161-167. El número de la página de las citas del libro está indicado en paréntesis al lado de la cita.

Obviamente, no son distintos registros para el mismo tipo de narrador, sino que son, en sí mismas, las voces que constituyen distintos discursos narrativos: el del narrador de una novela; el de la voz narrativa de un fragmento de novela; el de la escritura de correspondencia amorosa; el de los medios de comunicación; el del guión de teatro; el de la disquisición filosófica; el de la pornografía de revistas de kiosko, etc.

El sujeto que narra —en tanto abstracción teórica— se va constituyendo a partir de estos fragmentos; una fragmentación que es, por otro lado, *muy contemporánea*, es decir, que ha quebrado la racionalidad de lo moderno para plantear la visión fragmentada de la pos-modernidad como la única visión posible para un ser humano que no es —y que parece ahora no haber sido nunca— capaz de aprehender la totalidad, sino apenas escasas porciones de aquella: la novela como fragmentos que se constituyen en un *collage* que intenta representar una totalidad bajo la idea de que *empezar a acordarse es re-vivir lo vivido*, es *vivir otra vez* la realidad, no como fue, sino como es recordada, que, a final de cuentas, es la única realidad posible. O, como plantea J en sus anotaciones: «nos queda recordar, hacia el pasado como nostalgia y hacia el futuro como *saudade*» (84).

Este conjunto de voces narrativas son los constituyentes del sujeto que narra la novela; un sujeto hecho a base de la multiplicidad de *retazos de vida* que se aglutinan, al nivel de la anécdota, alrededor de J y Alcacer. La novela es planteada, entonces, como una totalidad construida con los cimientos de un discurso fragmentado. Por otra parte, encontramos una reiterada confrontación con los niveles de la verdad en la literatura y en la experiencia vital. Este poner en entredicho a la realidad es parte del juego de sentidos que nos plantea la novela y que puede resumirse en la afirmación, citada del escritor francés Claude Simon, premio Nobel de Literatura 1985: «*la verdadera vida realmente vivida es la literatura*» (263).

En esta línea, la existencia de un personaje llamado **yo** es otra provocación más de las múltiples que maneja la novela. Ese **yo** personaje está planteado propositivamente como un juego de equívocos entre la idea del personaje fruto de la invención de un autor y la idea del personaje como recreación autobiográfica del mismo autor; más aún cuando sabemos que ese **yo** personaje es también Alcacer y el autor insiste en provocarnos: el personaje D escribe a Alcacer: «**A**, te felicito, el mundo te necesita, ¡baila! Como te habrás dado cuenta, me urge que *Lo mismo que el olvido* se publique y llegue a este lado del Olvido que es recuerdo. Felicidades de todo corazón, veintidós historias de amor es todo un baile, es una sinfonía» (37). En este caso el título de ese libro, que en la novela pertenecería exclusivamente a la ficción, o sea, a Alcacer, es el título de un libro de cuentos del autor de la novela, es decir del propio Donoso Pareja. ¿Podemos concluir de aquí que el autor se identifica con el personaje Alcacer, o que el autor es dicho personaje? Sería demasiado grotesco: lo único que podemos concluir es lo contrario: que el propio autor se ficcionaliza y convierte uno de sus libros en el libro de un personaje de la ficción que él está escribiendo.

Otro ejemplo de lo dicho es cuando **yo** está leyendo un recorte de periódico sobre la vida de Macario Briones, un bandolero ecuatoriano de los 80:

Convencido del mesianismo que creía encarnar, el Profesor llegó a obsequiar a una influyente personalidad de Portoviejo un libro del escritor ecuatoriano Eliécer Cárdenas, *Polvo y ceniza*, que relata las correrías de Naún Briones, un bandolero romántico que en los años de la gran depresión económica mundial asaltaba y robaba a los ricos para ditribuir su botín entre los pobres. (162)

En este caso, tanto la *vida real* —Macario Briones— como la literatura —la novela de Cárdenas, que también es parte de esa *vida real*— pasan a formar parte de una literaturización de la realidad escrita, que, como es obvio, ya está *literaturizada* —el recorte del periódico—.

En esta mixtura de los niveles de verdad de un texto, también encontramos una mezcla permanente de los niveles de ubicuidad de lo narrado de tal forma que espacio y tiempo son categorías que constantemente están siendo quebradas. Por tanto, la lectura de este texto es un ejercicio de reconocimiento de la palabra en tanto autonomía sin historia; esto es, que el lector no necesita de una anécdota contada a través de un tiempo —que puede ser organizado no necesariamente de manera cronológica— que nos conduzca desde un comienzo hasta un final, sino que la lectura en tanto acto se realiza en la lectura misma del lector, en tanto particularidad, sin que importen tiempo ni espacio, dos categorías básicas de la modernidad. ¿Cuál es el espacio de la novela? El planeta ¿Cuál es su tiempo? El de la memoria y el del olvido.

En el primer caso, el de la mezcla de los niveles de verdad, el del enfrentamiento entre verdad real y verosimilitud literaria, por ejemplo, el personaje **yo** es descrito como *un registrador de anécdotas*, que es una forma que tiene el autor para remarcar irónicamente una supuesta *limitación intelectual* del personaje, que, además, está obsesionado por la búsqueda de lo insólito; en esta búsqueda, **yo** ha encontrado

[...] que un niño nació con dos penes en el Perú; que fulanito es mudo, en una localidad de Manabís, pero canta, que es mudo para hablar, no para cantar; que la mujer más sexi de Brasil es un hombre: Roberta Close, un travesti que salió desnudo en *Play Boy*; que en su tierra, Guayaquil, el ingeniero aeronáutico Iván Palacios, graduado en Austin, Texas, ex-técnico de la Boeing y la Bell Helicopter en Estados Unidos, no encuentra trabajo porque ‘sabe mucho’ y ni las líneas aéreas ni la Dirección de Aviación Civil quieren saber nada de él porque ‘se asustan’ [...] («Yo se dedica al bandolerismo», 153-167)

Esto que parecería broma del autor, invención con visos de *verdad real* es sin embargo llana investigación de las *noticias insólitas* que aparecen en los diarios y que pertenecen a la *realidad real*; digamos que es *puro y simple realismo*; por supuesto que llevado a ese extremo que lo convierte en parte de lo fantástico. En el segundo caso, el de la ruptura de las categorías tempo-espaciales, en «Yo deambula en la noche»

(223-230) el personaje inicia su recorrido hacia el sur de Guayaquil, pasa por el Parque del Centenario, ve a su gente y, casi al mismo tiempo, es como si también estuviera en un espectáculo porno en Barcelona, en las Ramblas, junto a una *argentina inteligentísima*; luego llega al Pez que Fuma, una salsoteca a la que hay que ir si se está en el ánimo de explorar la noche guayaquileña, y al mismo tiempo está en las Ramblas viendo a cinco jóvenes que tocan música andina: tres bolivianos, uno peruano y el otro ecuatoriano, de Otavalo; sale de la salsoteca y va al barrio de los negritos, la Marimba, *el Black State de Guayaquil*, un barrio duro y de peligro; en seguida, otra vez las Ramblas y los sex shops; nuevamente en los negritos, ahora con miedo de la noche y la delincuencia; después «en las Ramblas, el juego de la bolita, igual que en Nueva York, en Guayaquil, en Madrid; y en la Puerta del Sol ese hombre gritando, frente a la entrada del Metro, lleve su San Pancrasio» (227); de súbito, está Alcacer con una venezolana en Madrid; después la Plaza Cataluña, otra vez con la argentina, y después, otra vez Guayaquil, en un taxi camino a Urdesa, con la presencia de la argentina que va y viene como iluminados *flash backs*.

Otro ejemplo de esta ruptura de la secuencia espacio-temporal la encontramos en el capítulo «El triste despertar del errabundo» (264-272), en el que el personaje **yo** se pasea por Guayaquil, Barcelona, New Orleans, Florencia, Nueva York, La Habana, Cartagena, en distintos momentos de su vida que, en el instante de la configuración de lo narrado, están conformando su memoria y también su nostalgia. La novela, por tanto, está ocurriendo sin más en el devenir de una conciencia que ha acumulado su experiencia vital y que ahora la transforma en escritura, mezclando los momentos, los lugares, las personas, porque todo el conjunto de esos fragmentos es lo que constituye ahora su memoria, es decir su verdad, o, en otras palabras, la única realidad posible para él: «Son viejas historias que no sabe hasta dónde son verdad y desde dónde las ha inventado», según el narrador que nos habla de **yo** (25).

Pero la relación distinta entre lo ficcionalizado y la realidad no se agota en estas categorías. En este juego literario, encontramos también bailando a la propia literatura como parte de la literaturización de lo real. Alcacer, que parece siempre estar curándose en salud dice, durante su conversación con **J**: «¡Putá madre! Pareces una casa de citas, una putería permanente» (23). Y es que quien organiza la novela, el autor, no ha dudado en incorporar a su discurso el discurso de otros textos que siempre están intercambiando sentidos: «Solamente me sonrío, y una sonrisa es a veces más triste que las lágrimas», (Valle-Inclán, 17), cuando **J** espera a Alcacer y comienza a recordar a una mujer que para él es como un enigma, **G**; «Todo lo que hago lo realizo con amor y, por eso mismo, amo también con amor», (Kierkegaard, 22), cuando **J** y Alcacer conversan sobre la vida que **J** lleva en relación con sus mujeres; «ella estaba vistiéndose, rodeada de una gran profusión de rosas y, para deleite de sus admiradores, se daba carmín en el sexo con su lápiz labial, sin permitir que ningún hombre hiciera el menor gesto en dirección a ella», (Anaïs Nin, 51), cuando **J** está pensando en el sexo de **G**;



«Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde. A los dieciocho años ya era demasiado tarde. Entre los dieciocho y los veinte años mi rostro emprendió un camino imprevisto. A los dieciocho años envejecí», que es el comienzo de *El amante*, de Marguerite Duras (125), cuando J recuerda a una amante china que él ha tenido —la interacción de los textos es evidente dado el amante chino que tuvo la narradora de la novela de la Duras—; y, finalmente, encontramos una profunda reflexión, ciertamente desoladora, sobre la experiencia amorosa de los individuos en tanto enfrentamiento de la permanencia y el olvido, que trasciende la imagen vulgarizada del donjuanismo.

La novela parte de una tesis: el recuerdo es la permanencia de la vida. Por este camino «saber implica recordar» (18), de ahí que J diga: «No hay historia sino la repetición de lo sido» (21), y por eso es que, al final del primer fragmento de la novela, cuando J exclama: «Lo único que quisiera es olvidar» (24), está al mismo tiempo anticipando su deseo de morir —como efectivamente sucederá al final de la novela—, su anhelo para dejar de sufrir, en la medida en que él sabe que «vivir es recordar» (84). La imagen del Don Juan es diseccionada y mostrada como la imagen del solitario que no posee nada más aparte del recuerdo de sus amantes del que solo siente que revive en soledad. ¿Qué es lo que busca J?: «la totalidad del deseo, es decir, su ausencia, la lucidez del desnudamiento, la muerte como agobio y descanso, punto exacto en el que nos volvemos memoria, invento recordado» (58). Por este camino, el deseo de la mujer para J es una suerte de sufrimiento, no una *diversión* como algún desaprensivo podría imaginar en la ya señalada como vulgarizada imagen del Don Juan; en las propias palabras de J: «Divertirse es verse en lo distinto, fuera de la rutina. Con las mujeres, por lo tanto, no me divierto, puesto que me dedico a ellas. Esa dedicación es mi privilegio, pero al mismo tiempo mi tortura» (24). Dada la concepción opuesta al *optimismo benedettino* aludido por uno de los narradores de la novela, por ese camino de creencias ni el amor ni la felicidad ni peor aun su permanencia son posibles.

Los remordimientos del personaje al plantear una justificación cínica —no desde el punto de vista moral sino desde el punto de vista filosófico— del donjuanismo, sin embargo, no son contados por él sino expresados por el narrador: «Muy en el fondo, J sabía que estaba mintiendo, que racionalizaba lo que jamás había podido entender, que implacablemente caía en el terreno de lo ingenioso y del cinismo» (24). A pesar de este último *descargo de conciencia* del narrador, el tono general de la novela desarrolla esta atmósfera en la que solo es posible la evocación del objeto amado pues éste se pierde al momento de su posesión, en la que solo es dado amar en la ausencia: «lo peor del amor (y de las historia de amor) es que las aspiraciones se cumplan, que la flecha o la garra lleguen a su destino, no importa cual» (85).

En medio de esta concepción de la vida como resultado de la dialéctica memoria-olvido [«amar es recordar, tratando de unir vida y memoria, amor y memoria», (85)] existe *la mujer* y esa mujer es, en el caso de J, dos mujeres: G y Cypraea Marginalis: la una vive en Quito, la otra en Guayaquil, como si alcanzaran a ser símbolos

de esa dicotomía propia del Ecuador representada justamente por esas dos ciudades; aparentemente diferentes y complementarias, pero en el fondo idénticas. Luego de la muerte de **J**, el encuentro entre **G** y Cypraea Marginalis nos desnudará la tragedia de Don Juan: su soledad y su incapacidad para retener a la mujer amada. En ese encuentro, Cypraea Marginalis le confiesa a **G** como fue que ella se interesó en **J**: «De alguna manera me incitó a través de un triángulo en el que tú y yo éramos casi la misma. Fue una especie de anulación donde, sobreponiéndome a ti, me anulaba anulándose» (357). Ambas están de acuerdo que en los últimos años de su vida, **J** quería estabilidad, quería retener desesperadamente a una mujer y amarla en la convivencia diaria pero aquella posibilidad ya no le estaba permitida. Al final, la dos mujeres sentencian la desaparición de **J** en sus vidas:

Las dos mujeres brindan.

—¿No te da pena? —inquire Cypraea Marginalis.

—No —dice **G**—. En lo absoluto. ¿A ti?

—Tampoco

—¿Te quedó algo de él?

—No —responde Cypraea Marginalis—. Nada. ¿Y a ti?

—Igual. Nada de nada —contestó **G** como si cantara un bolero, boricua como siempre—. (359)

Pero además, Cypraea Marginalis ha sentenciado con anterioridad: «Al darse cuenta de que eso era imposible y que había fracasado en cualquier otro tipo de transcendencia, inició su huida. El desenlace lo sabemos y, aun sin querer, tal vez sin merecerlo, su muerte fue notoria. Como diría él: *ser una mentira también es un destino*» (358-359, énfasis añadido). Y es que la muerte de **J** es una provocación final de la novela. El muere, desde las apariencias, de manera heroica, puesto que la policía lo asesina junto a un guerrillero de *Alfaro vive, carajo*, una guerrilla romántica en el Ecuador de mediados de la década de 1980 que sostuvo una acción militar trágica en la que casi toda su dirigencia fue aparentemente asesinada extrajudicialmente o cayó muerta en combate. La presencia de esta guerrilla en la novela podría ser señalada como ese espacio político que conlleva a una entrega total y, por tanto, a quedarse con las manos vacías, en otra esfera, igual que el Don Juan. Por ello es que la guerrilla, en la novela, se convierte en una metáfora de lo imposible que resulta luchar contra el poder y, al mismo tiempo, de que toda lucha contra el poder termina en el sacrificio. **J**, como Don Juan, supo también, tal vez desde siempre, que su práctica vital terminaría desfigurada por los equívocos: la imagen vulgarizada de Don Juan y una heroicidad que fue producto de lo casual; en ambos casos, una mentira.

Todo lo dicho podría resultar un adoquín en la cabeza si es que el tono narrativo no estuviera salpicado por dos características que lo vuelven *amable* al lector: la primera, un constante sentido del humor que va desde el juego de palabras o la procacidad, pasa por las constantes burlas que el narrador hace de sí mismo o de sus personajes,

y llega hasta la serie de hechos insólitos que el texto nos presenta; la segunda, una recreación permanente de la escritura como espacio de la vida.

En la primera característica encontramos una burla despiadada a lo cursi en todos sus niveles, como cuando se ríe de esos lugares comunes del patriotismo: «Quito, Arrabal del Cielo, calificativo cursi, tanto como Perla del Pacífico (Guayaquil), Atenas de las Américas (Bogotá), Ciudad de los Palacios (México), Babel de Hierro (Nueva York), Ciudad Condal (Barcelona), La Venecia Mexicana (Xochimilco) y/o éste, que ya es el non *plus ultra* (aplausos): París Chiquito (Vinces)» (78). O cuando construye la procacidad herética de un pastor protestante, de origen lumpen, que da su prédica en el ya mencionado Parque Centenario:

[...] vio cómo salía del mar un animalote tremendo, panas, que tenía diez cachos y siete cabezas. Juan se asustó, cuñaos, y ahora van a ver: esa vaina, que tenía patas de oso, y hocico de león, dijo que iba a destruir a Dios y a todos sus hijueputas santos, así jué que gritó, y Juan, aunque cagado de miedo, habla serio, protestó, alejándose lo más que podía porque la bestia no era ninguna güevada, y de repente, chucha, otro animalote apareció frente a él, cornudo también, con dos cachos, como un cordero dice Juan en el libro, y que hablaba como un dragón, y a partir de sus palabras comenzó a caer fuego del cielo sobre la tierra, panas, es decir, sobre los Guasmos, la Atarazana, puta madre, Guayaquil entera, Quito, Ambato, sin distinguir a nadie. (118)

El autor toma prestado un poema feminista y sin alterarlo, solo con el título y los comentarios —es decir, solo con la organización discursiva de su presentación al lector— induce a una lectura diferente: el título del fragmento es: «Poema feminista perfectamente publicable en *sexy girls*» y la introducción al poema dice: «Título verdadero: Más que *amigas*, por Rosa María Roffiel, revista *Fem*, publicación feminista, México D.F. Título ilusorio (propuesta de **yo**): *Hot and horny just for you*» (231). El personaje **yo** asume la condición de ser *sujeto no analizable*, según lo definiera un sicoanalista: «usted es como una casa con los pilares torcidos, las vigas chuecas y cruzadas, el techo como una batea, pero que se mantiene en pie y no se va a caer por lo pronto. ¿Para qué lo desarmo si ya no queda tiempo para volver a armarlo?» (27). Y también encontramos ese tipo de burla permanente de la condición del Don Juan; en este ejemplo, en la presencia misma de Don Juan, en uno de los montajes escénicos que presenta la novela: «Don Juan I: Todo con la edad cambia. Fijáos: Hay quienes me aseguran que no estoy viejo. Pura piedad. Yo prefiero al dependiente de la panadería. Me preguntó a dónde iba. Le respondí que a visitar a una amiguita. Y dijo: ¿A una amiguita de sesenta años?» (68).

Para explicar la segunda característica podemos señalar cómo la recreación del proceso de escritura está presente como constante. Las cartas que recibe Alcacer, que ya de por sí son escritura de los personajes, por tanto una verdad personal sobre los hechos ahí contados, nos revelan a personajes que escriben y viven en la literatura. **MA**, desde Cancún, le explica a Alcacer la novela que está escribiendo:

Escribo ahora una terrible novela. Terrible en el sentido de que son muchas historias en una. Todo gira alrededor de una prostituta, que es la madre universal [...] Además de que la autora (o sea yo) tiene una presencia física dentro de la narración, de tal manera que se confronta con el pinche personaje que no se deja domesticar, ni hacer feminista, ni politizada sino que le encanta su pitez. (31)

Ese mismo personaje que llama a Alcacer *Señor Blindado*, lee un cuento escrito por él con ese título y le cuenta lo que sucedió en el momento de su lectura (40). **ML**, desde Santiago, también escribe una novela: «escribo frenéticamente, en realidad reescribo, pero totalmente en otra dimensión [...] Mi novela va» (33). Y no solamente que *va*, sino que en el texto aparece en un «fragmento de la novela de **ML**, prometido en su segunda carta» (52-55). Castor, desde Buenos Aires, le cuenta a Alcacer que lee la novela escrita por él y que ficcionaliza la relación de ambos: «Estoy en una peluquería esperando turno y traje tu (nuestra) novela para leer. Y repaso la historia, nuestra historia o, mejor dicho, nuestra sin mí, protagonista al Sur de tus pasados dolores» (33). El personaje D lee lo que el personaje **ML** escribe (35). **J** no solo que escribe sus reflexiones en el ya citado cuaderno *Patria* (72-84), sino que él mismo se ficcionaliza al pensarse, en un decurrir de su conciencia como si fuera una narración como un personaje, así: «Y se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: “Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejando en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él”» (20).

Por todo lo dicho es que creo que, con *Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja, estamos no solo ante un texto novedoso —como novedoso fue el planteamiento que el propio Donoso Pareja hiciera en su libro de cuentos *Todo lo que inventamos es cierto*—, sino que, me atrevería a afirmar, estamos ante un texto pionero de la narrativa ecuatoriana, en el sentido de que abre un camino hasta hoy no transitado —como en su momento lo abrieran los de la llamada Generación del 30, el grupo de narradores de *La Bufanda del Sol*, o Jorgenrique Adoum, con *Entre Marx y una mujer desnuda*—, que nos ofrece una manera diferente de narrar y de constituir al sujeto que narra, que desarrolla una relación distinta entre realidad, ficción y verosimilitud, y que convierte a la memoria de la experiencia erótica en la gran metáfora de la existencia del ser humano.

*CUENTAN LAS MUJERES.*  
*ANTOLOGÍA DE NARRADORAS ECUATORIANAS*  
 OCUPAR EL ESPACIO DE LA AUSENCIA



La mujer no existe más que como ausencia. Yace en el hombre en el mítico vacío de la costilla primigenia. Agazapada, sombra y silencio, tras los protagonistas de la historia. Su nombre civil está incompleto si no añade la condición de ser propiedad de un varón. La mujer permanece invisible en una lengua que construye sus genéricos y plurales con el vocablo masculino. Aparece cuando se la usa como sebo para inducir al consumo. Pobre o rica, su condición será fantasmal en tanto que su pobreza o riqueza esté definida por la situación del hombre que la posea. Tarea política del ser humano es romper con lo dicho: convertir en presencia a la supuestamente ausente, definirla en el espacio ocupado por su espíritu libre, llamarla por el nombre que le fue dado al nacer, volverla visible en la lengua, des-erotizar su cuerpo impreso en vallas publicitarias.

En esa tarea política encontramos uno de los valores de *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, de Cecilia Ansaldo Briones.<sup>1</sup> Ciertamente se puede sospechar que estamos ante una estrategia comercial: hoy, las mujeres que se vuelven visibles venden. Pero, escribe Cecilia, «una política de segregación al momento de hacer una antología» no busca vender apoyándose en la moda sino «hacer presencia, en todos los frentes posibles, e irradiar los frutos del pensamiento y la sensibilidad femeninos». Se trata, por tanto, de una estrategia para subvertir el orden patriarcal. Editar una antología de mujeres, introduciéndose por los resquicios del mercado, es una manera de ocupar ese espacio de la ausencia en el que una cultura falocrática ha situado a la mujer.

Así, si bien esta antología se hermana en su función política con la *Antología de narradoras ecuatorianas*, de Miguel Donoso Pareja, publicada en 1997, Ansaldo pasa revista de algunas antologías del cuento y señala el desequilibrio al momento de incluir

<sup>1</sup> Publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 13 (II semestre 2001): 120-122. La versión actual ha sido revisada y modificada sin alterar el sentido de la reseña original. El número de la página de las citas del libro está indicado en paréntesis al lado de la cita.

a hombres y mujeres. Sobre la *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri, (78 hombres y 17 mujeres), y *40 Cuentos Ecuatorianos*, de Carlos Calderón Chico (9 escritoras), explica: «En los dos casos, la desigualdad numérica obedece a la realidad. El número de mujeres ocupadas en escribir obra literaria ha sido y sigue siendo menor» (10). En cambio, sobre *Diez cuentos ecuatorianos*, de Ediciones Libri-Mundi (1988), que solo incluyó hombres, y la colección francesa-española de 1996 que arrancó con José de la Cuadra (18 hombres y 3 mujeres), Ansaldo hace notar que esta posición es conservadora: «Eran tiempos en que ya no se podía hablar de la escasa participación de mujeres en la escritura de cuentos. Y la justificación de la calidad siempre será menos discutible que cultivar la proverbial invisibilidad del producto artístico femenino» (11). Asimismo, con solvencia argumentativa, Cecilia Ansaldo cuestiona la formulación, ideológicamente patriarcal, de que toda experiencia masculina es universal frente a lo específico femenino para entender el porqué de la necesidad de publicar una antología de mujeres escritoras, pese al riesgo de que las autoras sean catalogadas como escritoras *light* que, por razones comerciales, escriben, de manera preponderante, para un público femenino:

Porque tal vez aquí radica el quid del asunto: en reconocer que una política de segregación a momento de hacer una antología puede obedecer a estrategias ideológicas, más que de mercado. Entonces, no se busca vender por “la mujer está de moda” sino que se persigue hacer presencia, en todos los frentes posibles, e irradiar los frutos del pensamiento y la sensibilidad femeninos. Hay que llamar la atención, enfatizando la existencia de unas realizaciones estéticas, para que del consumo meramente curioso se derive a la aceptación y valoración de una femenina manera de ver la vida. Cuando se equilibren los niveles de oportunidad, interés y consumo de lo que hacen las mujeres, no habrá necesidad de insistir tanto en la incursión de cuentistas, novelistas y poetas mujeres en la literatura de aquí y de cualquier parte. (13-14)

Otro de los valores de esta antología, es su aporte fundamental para la construcción de nuestra tradición literaria. Cecilia Ansaldo fue la primera crítica que incluyó a Elisa Ayala (Guayaquil, 1879-1956), como una de las pioneras del cuento en el país; lo hizo en un trabajo antológico anterior (*Cuento contigo*, 1993) en el que la preocupación por singularizar a las narradoras ya estuvo presente en el apartado «Las escritoras de cuento» de la introducción de aquel trabajo. Dicho apartado comienza con una caracterización que enmarca histórica y socialmente la producción literaria femenina:

Razones históricas explican la escasez de nombres femeninos posibles de incluir en una antología de cuentos. Tal vez multiplicadas por tratarse de un país del Tercer Mundo, las mismas razones explican la secundariedad de la mujer en todos los ámbitos. Sin embargo, es importante comprobar que en cada época del desarrollo del género hemos podido encontrar una representante del sexo femenino que escribió cuentos con la solvencia requerida para figurar en una antología.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Cecilia Ansaldo Briones, «El cuento en la literatura ecuatoriana», en *Cuento contigo. Antología del cuento ecuatoriano* (Guayaquil: UCSG / UASB, 1993), 9.

Discrepo, sin embargo, de la afirmación de Cecilia Ansaldo en la introducción de *Cuentan las mujeres*, que señala que «el cuento ecuatoriano nació de una pluma femenina» (11), refiriéndose a Elisa Ayala. La propia antologadora indicó en *Cuento contigo* que las *Novelitas ecuatorianas* (1909), de Juan León Mera (1832-1894), fueron tituladas así «en el sentido cervantino, pero respondiendo a las características del cuento»; es más, su cuento «Historieta», de 1866, puede, a pesar de los elementos románticos y costumbristas que tiene, ser considerado un texto precursor del cuento indigenista latinoamericano. Y, aunque no lo nombra, Juan Montalvo (1832-1889) también nos dejó algunos cuentos que la CCE, núcleo de Tungurahua, publicó como colección; uno de ellos, «Gaspar Blondín», fue incluido por José Miguel Oviedo en su *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*.

La inclusión de Elisa Ayala con «La maldición» y de Mary Corylé (Cuenca, 1901-1978), con «Las hembras ciudadanas», además, contribuye a construir la historia de cómo la sociedad ha visto simbólicamente a la mujer y su función social; se trata de dos cuentos que, desde su temática, pueden ser considerados como *antifeministas*: en ambos relatos, las mujeres son señaladas como culpables indirectas de la desgracia que ocurre con sus hijos; la culpa reside en que estas mujeres abandonan la función social encomendada a ellas. En este sentido —y considero que se trata de un valor adicional de la antología—, Ansaldo ha desdeñado la tentación, a veces academicista, a veces demagógica, de lo *políticamente correcto*, para, más bien, preservar lo que existe en el ámbito de lo ideológico, sin reacomodos: los cuentos están ahí y constituyen los hechos escritos que conforman la realidad de nuestra literatura.

Cecilia Ansaldo ensaya, como novedad en antologías, una clasificación, en la que subyace la tesis de que las narradoras han estado presente en todas las tendencias de nuestra tradición literaria y no solo en el de la *escritura feminista*. Así, divide la antología en cuentos *realistas*, *experimentales*, *feministas*, *fantásticos* y *posmodernos*, con la advertencia de que no ubica en estas categorías la obra de la autora sino únicamente el cuento seleccionado. Encuentro, sin embargo, conflictivo el uso de dos categorías. En la de cuento *feminista*, y aunque ella mismo señala que «estas identificaciones son intercambiables» (25), el conflicto teórico reside justamente en esa *intercambiabilidad*: un cuento *feminista* puede ser realista, experimental, fantástico o posmoderno, en cambio, y esto no lo señala la antóloga, un cuento fantástico no puede ser realista, y uno realista no puede ser experimental (o tal vez sí, en el sentido vanguardista que tuvo *Huasipungo* en 1934). Más allá del problema teórico, entiendo la formulación de esta categoría como un requerimiento político y poético de una antología de mujeres.

El otro conflicto reside en la categoría *posmoderno*. ¿Es la posmodernidad una época histórica, una ideología, un estilo literario, o una categoría filosófica? La sola pregunta generaría una mesa redonda (espacio de debate teórico que, ¿ironía posmoderna?, suele llevarse a cabo desde uno de los lados de una mesa rectangular). Cecilia Ansaldo expresa que «el reconocimiento de los rasgos dominantes ha sido

solo un ejercicio de opinión e invitación al diálogo, como los tantos que provoca la literatura» (25).

Al aceptar esta invitación, haré un ejercicio que muestra lo complejo de la cuestión: el cuento de Gilda Holst, «La voz en *off*» está bajo la clasificación de *feminista* y lo es desde una narración de tono irónico. Ansaldo caracteriza al cuento así: «... ironiza sobre la relación amorosa entre hombres y mujeres, cargada de arquetipos y de fracasos [...] construcción paralela al lenguaje de la televisión también ataca por otro flanco» (22). El cuento de Holst es, asimismo, un cuento experimental, justamente, por el uso de la variante narrativa que incluye y deconstruye el lenguaje de la televisión; también es posmoderno, en términos culturales e ideológico, puesto que su tono irónico responde a una sensibilidad des/utopizada. Además, tiene una tesitura similar a la narrativa vanguardista de comienzos del siglo XX, en la tradición de los cuentos de Pablo Palacio o de las novelas de Roberto Arlt. La descripción del feminicidio del personaje llamado Débora Cecilia Castillo que hace la voz en *off* del reportero del noticiero de televisión da cuenta de las características anotadas:

Esta vez, a la vista y paciencia de pacíficos y a la vez horrorizados transeúntes (imagen de pacíficos y horrorizados transeúntes), el asesino que no ha sido identificado todavía, puesto que los testigos dicen que tenía la cara completamente distorsionada, parece que le tomó el pelo a la mujer, inmovilizándola, y luego procedió a arrancarle la cara, vaciarle el cuello, atragantarse un seno, sorberle la nariz que quedó intacta (imagen del perfil que quedó sin mutilar), el brazo sin carnes, literalmente, señores y señoras televidentes, la devoró ante la vista y paciencia de pacíficos y horrorizados transeúntes. Nadie hizo nada (nueva toma de pacíficos y aterrorizados transeúntes en franca huida). Nadie hace nada. Si en los años veinte se escribía sobre antropófagos y nadie los tomaba en cuenta, esta generación los ve por TV y creen que son una apariencia. (147-148)

La apertura de la sección de *cuentos experimentales* con «La marcha de los batracios», de Lupe Rumazo, es una contribución especial a la construcción del canon de nuestra literatura. Este cuento de Rumazo, que debería figurar en toda antología hispanoamericana, es una joya narrativa por la fuerza de su lenguaje, la sabiduría de su estructura y la manera como convierte en ficción el proceso creativo: «Las voces diferentes que ingresan desde noticias periodísticas, la alternancia de tiempos, la reflexión sobre la literatura desde un universo de ficción, son algunas de las facetas renovadas de este siempre sorprendente texto» (21). El cuento de Rumazo tiene como suceso central el suicidio del escritor Rubén Alado, que está escribiendo una novela que apenas ha comenzado. La existencia de una novela no escrita, de la que Alado habla continuamente como una obra excepcional, le permite a la voz narrativa reflexionar críticamente, desde el humor y la ironía, sobre la vanidad de los escritores y las dificultades del proceso de escritura en sí mismo:



Sí, en un tiempo él había pensado que su novela habría podido producir una conmoción. La novela hecha, terminada en trescientas páginas, editada en cien mil ejemplares y distribuida. No la novela de dos páginas que tenía y que terminaba hasta ahora en una frase magnífica que expresaba: “y cargaron algo que no era un ídolo, aunque lo parecía, pero que en todo caso pesaba tanto, que no podía balancearse” [...] La novela no lograba pasar de las dos páginas, aunque estuviera íntegra en su cabeza; era una novela de la marcha, que paradójicamente no marchaba. La novela detenida, como había que detener hoy, y no después, la existencia de su autor [...] De Darío venía Alado, de Alado vendría otro; del germen de La marcha de los batracios nacería una gran novela, quizá con otro nombre. La novela que suplantaría a las de Fuentes y Cortázar, porque ninguna de ella tenía un origen tan maravilloso y extraño, de sangre y muerte en un corazón alanceado. (104-105)

Ciertas antologías apuestan por autores o autoras de futuro. En *Cuento contigo*, Cecilia apostó por Yanna Haddaty que era entonces lo que se denomina, no sin cierta cursilería, *una promesa literaria*; Haddaty demostró en su libro *Quehaceres postergados* un salto en el proceso de maduración de la escritura; el texto «Diez. Ha de venir. No desesperes», deslumbra desde su desconcertante título: «solo cobra sentido cuando se comprende la distancia entre la rigidez del decálogo y el testimonio de los informantes de un acontecer» (21). En esta antología, Cecilia apuesta —y yo también lo hago— por Solange Rodríguez: su texto «Alina nocturna» revela buen manejo de la intriga, del humor cruel y, sobre todo, el uso de un lenguaje narrativo bastante seguro; en él «saca de quicio la feminidad tradicional en una trama de crueldad y humor negro» (25). Este relato de Rodríguez, narrado en clave de horror, combina lo siniestro y lo fantasmal en la conducta del personaje protagonista que devuelve una broma macabra convirtiéndose de víctima de la burla de sus amigos en victimaria de los pretendidos burladores. Al final, mientras Alina conduce la silla de ruedas del narrador de la historia —que ha quedado paralítico justamente por la broma macabra que les jugó Alina—, este se pregunta qué sucederá y el sentido de la tragedia se esclarece en el horror de las líneas finales del relato:

Si tienes humor, Alina, tiene memoria. ¿En estos meses has pensado para mí algo verdaderamente especial? Se me ocurre eso, pero no digo nada, ni siquiera me atrevo a mirar hacia atrás porque me parece que hace rato la silla hace equilibrio en los escalones y si me inclino un poco podré ver las gradas que atraen como peñascos. Debajo, la tierra se divide en abismos y yo, aunque aprecié siempre las buenas bromas, ni siquiera sonrío, solo te escucho atragantarte con tantas carcajadas. (251-252)

Creo en el postulado de Virginia Woolf, en *A Room Of One's Own* sobre el carácter andrógino de la escritura, que ella describe como la fusión de las partes masculina y femenina de la mente. Y creo que ese requerimiento de que «para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio»<sup>3</sup>, que Woolf señala, es, hoy día en

<sup>3</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia. Tres guineas* [1929], traducción de Jorge Luis Borges (Barcelona: DeBolsillo, 2020), 10.

nuestros países, una condición necesaria tanto para la escritora como para el escritor, pero no solo en el sentido material sino, sobre todo, en el sentido metafórico de procurar la propia libertad intelectual. En todo caso, para entender el sentido cultural que hoy día tiene una antología de cuentos escritos por mujeres, recordemos a Woolf cuando habla de la hipotética existencia de una hermana de Shakespeare y analiza las condiciones sociales de producción artística para las mujeres en la época isabelina: «... hubiera sido imposible, completamente imposible, que una mujer compusiera las piezas de Shakespeare en el tiempo de Shakespeare»<sup>4</sup>.

*Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, de Cecilia Ansaldo Briónes, es también ese *cuarto propio*, del que habla Virginia Woolf, en cuyo interior, con la constatación de la existencia de mujeres visibles, de mujeres que escriben, encontrarán una esperanza vital esas mujeres invisibles para la historia. Esta antología es, también, una lección de vida para aquellos hombres que aún ven a las mujeres escritoras como una ausencia o que, simplemente, no las ven. Y, esta antología, como enfatiza la antóloga, es también un manifiesto político cultural que se expresa en la brillantez de la palabra literaria de las escritoras seleccionadas:

Ya no se trata, a estas alturas de los estudios literarios, de plantear la discusión de si la literatura escrita por mujeres tiene algunos rasgos específicos que permiten la identidad genérico-textual [...] Ahora se trata de sacudir y hasta de prevenir los riesgos de paternalismo o misoginia (y conste que no hay que ser varón para participar de ellos) cuando se aprecie la obra literaria femenina. Se trata de no temerle al adjetivo “femenino” pese a la carga semántica que ha acumulado con los años. (12-13)

---

<sup>4</sup> Woolf, *Una habitación...*, 62.

## TRES CUENTARIOS DE CAROLINA ANDRADE LA COTIDIANIDAD Y LA MUERTE EN TONO IRÓNICO



En *Detrás de sí* (1994), Carolina Andrade se propuso contar conflictos vitales, cotidianos, insinuándolos, trabajándolos de manera simbólica, narrándolos con sutileza, aunque, a veces, la urgencia del *mensaje feminista* se atraviesa de forma evidente. Como libro es algo disperso, pero su discurso narrativo tiene la fuerza que le confiere el humor y cierta inocencia («El poeta y la princesa») detrás de la que se agazapa la soledad que envuelve a sus personajes, como la traductora de «Tres páginas del diario de una mujer indecible», o el callejón sin salida en el que puede quedar atrapada la vida en «Repetida».<sup>1</sup>

Se destaca en este libro, «La muerte de Fausto» que es un cuento memorable de tesitura fantástica, trabajada en el texto simbólicamente, a partir del hastío de una mujer que, un poco gratuitamente, mata a su amante y lo tiene convertido en una presencia que le pide explicaciones sobre su muerte que él cree que fue suicidio. El cuento, desde el inicio, establece el tono fantástico que mantiene hasta el fin: «Desde hace siete días Fausto se aparece en todos mis sueños para decirme que después de muerto le va muy mal. Ni en circunstancias tan penosas ha perdido la capacidad de mostrarse agradable, siempre joven y hasta un poco alegre»<sup>2</sup>.

Con *De luto* (1999), su segundo libro, Carolina Andrade nos entregó un texto de enorme madurez y sostenida propuesta narrativas. Una escritura sobria, de palabra cuidada; una organización discursiva que da cuenta de la sabiduría del oficio; una profunda disección del tema de la muerte y la conciencia del duelo que envuelve al ser humano enfrentado a ella. «Ventanas» es un cuento de gran factura en el que los elementos simbólicos —seres que habitan en peceras— se conjugan hasta llegar al final en el que la pérdida —otra forma de luto— nos muestra plenos de conflictiva

<sup>1</sup> Una sección de este artículo fue publicada en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 10 (I semestre 1999-II semestre 1999): 86-87, como reseña del libro *De luto* (1999). La versión actual, que incluye la presentación de *Revista y revuelta*, el jueves 20 de noviembre de 2003, en Quito, ha sido revisada y modificada sustancialmente, aunque sin alterar su sentido original. El número de la página de las citas, salvo la primera vez que se habla de un libro, está indicado en paréntesis al lado de la cita.

<sup>2</sup> Carolina Andrade, *Detrás de sí* (Quito: Eskeletra Editorial 1994), 61.

humanidad a los protagonistas absortos antes la irrupción del amor: «Es una lástima que no nos digamos cómo nos inventamos uno al otro cuando no estamos en la superficie y que tengamos que permanecer así, hasta que la mudanza nos separe»<sup>3</sup>.

En este libro, el tema de la mujer es tratado con pericia y sutileza, sin la urgencia militante que encontrábamos en el primer cuentario: integrado al eje simbólico del libro, el luto proviene de la necesidad de matar un ser que convive en cada mujer como el celador de una realidad que aprisiona. En «Tetris», la mujer que busca la intensidad de la vida, en símil con los niveles de dificultad del juego, debe convencerse de que hay que jugar una y otra vez, recomponiéndose de la derrota que le infringe la sociedad, quebrada mentalmente por la presión del trabajo, la pareja y la maternidad: «Horas que pasan rompiendo la barrera del sonido y el tiempo que se agota de correr en extrañas direcciones. La maldita certeza de saber que sí hay quienes rebasan el nivel diez: la angustia del Tetris. Pronto estará en pie nuevamente...» (66). Al referirse a Celia, la protagonista de «Ella misma», que decide por sí y sin mediación alguna (en gesto de absoluta libertad) buscar una aventura con un hombre desconocido, en la noche de un bar, la voz narrativa concluye: «Al día siguiente podrá recoger los pedazos y armarse de nuevo, sin importar qué tan otra quede, la misma siempre. Así la verán y, como es costumbre, no sabrán reconocerla» (56).

«Usted y un muerto» nos remite a la plena conciencia del proceso de escritura y exige una complicidad capaz de asumir la constitución y destrucción en tanto lectores como parte del proceso de literaturización del duelo: «Usted, ahí sentado y con este texto entre sus manos, ya debe saber que tiene en su interior su propia perdición» (105). El cuento, narrado hacia un “Usted” en formación, desde un “Yo” destinado a desvanecerse, enfrenta de golpe al lector a la conciencia de su propia muerte y lo abandona sin piedad al requerimiento de elaborar el luto de sí mismo. La voz narrativa, sin embargo, en un giro sorpresivo, expone su propio duelo y su dolor ante la muerte del padre, cuyo proceso ha sido narrado con distanciamiento afectivo: «Yo no, yo nunca sabré si usted tuvo algo que no me pudo decir, nunca estaré segura siquiera de haber inventado sus palabras en la forma en que usted deseaba que lo hiciera. Yo no estoy en su caso porque, llegado el punto final de este texto, habré desaparecido» (112).

«Embeleco» es un ejemplo de escritura sugerente, de palabra medida y de aprovechamiento de los niveles metafóricos que pueden ser arrancados del mundo de la magia y su seducción.<sup>4</sup> La liberación del personaje es, al mismo tiempo, una representación, una invención; Susana, la protagonista que se enamora de la ilusión de enamorarse, al final de una noche de actuación junto a su esposo, el mago David Trucco, quiere que la magia produzca placeres inéditos, sin trucos; así, mientras ambos hacen la venia:

<sup>3</sup> Carolina Andrade, *De luto* (Quito: Eskeletra Editorial, 1999), 27.

<sup>4</sup> «Embeleco» ganó el primer premio del concurso Femistoria, convocado por *Mujeres del Ático*, en 1994.

«Susana cierra los ojos: al hacerlo, no ve que la miran y se siente desaparecida, asimismo, no ve a los demás y por lo tanto también los ha desaparecido. Sin engaños, el acto de magia le permite alcanzar placeres olvidados. Estallido de luces interiores. Susana cierra los ojos todo el tiempo que desea» (37). Es esa misma libertad para inventar la que le ofrece la posibilidad de venganza a la mujer acosada por un vecino mujeriego en «Hecho de sangre». Este cuento tiene una tesitura policial y está narrado con un permanente juego irónico en la manera de contar la historia; el crimen, junto con los motivos de sus múltiples sospechosos, ocurre únicamente en la mente del personaje que, al final, cuando recibe nuevamente la galantería impertinente de su vecino, piensa: «Algún día me quitaré las ganas de cortarle la lengua» (47).

En síntesis, *De luto*, de Carolina Andrade, es un libro maduro, escrito desde la sapiencia del oficio, construido sobre la base de una profunda percepción del tema de la muerte y el duelo, y muestrario de una tesitura narrativa impecable.

Ahora, con *Revista y revuelta* (2003), su tercer cuentario, Carolina Andrade nos ofrece un cuentario armado con una estructura orgánica en la que cada cuento, si bien tiene independencia narrativa, forma parte del espacio total que es una revista armada con las secciones acostumbradas. El periodismo y la literatura están imbricados en una propuesta conceptual que, con un lenguaje que ha literaturizado el lenguaje periodístico, abarca la temática de los medios, la estructura del cuentario y su diseño editorial.

El cuento que abre el libro «Ha muerto el líder», más allá de su sugerente anécdota, nos plantea las encrucijadas de la *deconstrucción* y la imposibilidad de la *verdad*, entendida como categoría, y, al mismo tiempo, la verdad del periodismo como resultado de una construcción y, más allá todavía, la verdad de la literatura como una construcción de la realidad a la que podemos aproximarnos luego de lo *deconstruido*. La esposa de líder, quien narra la historia, se entera de que aquel se ha suicidado, o lo han asesinado, o están fingiendo su muerte: todo es confuso porque la verdad es una construcción del poder. Lo cierto es que ella debe morir: «—¿Insistes en que me quite la vida? —Sí, hay que marcar el fin de la historia. —¿Cuál va a ser la versión de mi muerte? —Cualquiera. De todas formas, nuestros enemigos serán quienes la inventen y dirán que es su victoria. —Está bien, ustedes ganan. Llama a Lautaro, llamado y moriré como él quiera»<sup>5</sup>. No pretendo enredar aún más las cosas con laberintos de palabras: lo que sucede es que, al *deconstruir* el cuento encuentro que tras su intrigante ropaje se encuentra una sólida estructura de pensamiento de la autora.

Este problema de la verdad y la apariencia de lo verdadero se extiende a la «Nota de carácter deportivo», que es en realidad, un cuento sobre la política y el fingimiento. Es Mónica, la esposa de Gastón Ramírez, quien reflexiona sobre las actitudes impostadas a las que Ramírez, «¿Cómo debe lucir la casa de un profesor

<sup>5</sup> Carolina Andrade, *Revista y revuelta* (Quito: Eskeletra Editorial, 2003), 22.

universitario honrado e inteligentísimo?» (23), se siente obligado para incursionar en la política:

—No me importa que tú, el de siempre, acepte la candidatura y emprenda lo que indudablemente será una cortísima carrera política; pero, este otro hombre que se fija en cómo estoy vestida y acomoda los cojines sobre el sofá cinco veces seguidas, no me lo trago. Comportándote así podrías tener mucho éxito. ¡Por dios!, si estás pendiente de dónde cae la ceniza del cigarrillo que me fumo.

—En verdad estás en tus días de cinismo. No te preocupes demasiado por alguna rareza en mi conducta, son solo nervios.

—¿Y si no es así? ¿Si es verdad que todos cambiamos para dar la imagen de lo que sí somos hace tiempo? ¿Si dejamos de ser honestos para parecer honestos? (25-26)

El dilema ético de la participación política está tamizado por otra de las características de la autora: el humor agazapado y el planteamiento de una situación cotidiana, aparentemente, absurda. ¿Por qué es una nota de carácter deportivo esta historia de la política? ¿Qué desgarramiento plantea la confrontación entre la verdad privada y la imagen pública en la que se debate la conciencia de quien pretende convertirse en un político?

El tema de la muerte continúa en este cuentario; tal vez porque es un asunto que a todos nos ronda, que, fatalmente, a todos nos toca. Pero la muerte, tratada como materia de los noticieros, se convierte en una mercancía más que lucha por audiencia, es decir que la muerte, para los medios, es un instrumento de lucro. «Dantesco incendio» es un cuento que nos enfrenta al drama de la muerte construida como discurso en el que se mata el alma de los muertos con impunidad. Esa muerte que se amplifica en las páginas de la crónica roja. Una reportera le dice a Lucía, la directora del noticiero:

¿Sabes cuántos muertos vi el año pasado?, conversaba un día la reportera de extraordinarios ojos verdes. Fueron treinta y uno. Lucía no esperaba que alguien con esos ojos llevara la cuenta macabra. Fuera de cámaras y sin libreto, la reportera quiso seguir hablando: los niños son los peores, el hijo de puta de la morgue siempre nos quiere asustar a las periodistas y nos obliga a ver de cerca a los muertos. Cuando me enseñó a ese bebé se lo dije, le dije que era un hijo de puta. Pienso que en otra vida debí ser una asesina sanguinaria y este es mi castigo, ver cadáveres. (32)

La dramática historia de «Imparable robo de autos», la humorística crónica de «El asesinato de Rita» y también el tono sarcástico con el que se cuenta la muerte de una estrella de televisión en «El mundo del entretenimiento está de luto», desde tesituras diferentes, nos acercan a la paradójica vivencia de la muerte. En este último relato, un encolerizado Jaime Lee Ramadán Manzur asesina de varias puñaladas a Arturo «Kataboom» Neira, animador del programa *Cámara Escondida*, luego de darse cuenta de que ha sido objeto de burla televisada: «Lejos de agradecer los quince minutos que Andy Warhol vaticinara como un excelente lapso de fama para las generaciones actuales, la víctima de la broma arremetió contra Kataboom [...] Ramadán no dijo, ni

entonces ni después, que hubiese soñado toda su vida con ser tomado en cuenta por “Cámara Escondida”» (109-110)

Una historia singular es la del cuento «La voz de los migrantes»: bañada de emotividad, narrada con sencillez, construida con delicadeza. Carolina Andrade no rehúye el riesgo de caer en el melodrama: su control de la escritura y la sutileza que tiene para entregarnos indicios verdaderos le permite que esas situaciones melodramáticas salgan adelante, airoso y que quienes leemos seamos estremecidos. El cuento narra dos historias de vida que se entrecruzan: la de un médico que hace su rural en un pueblo de la serranía y la de una migrante que regresa al pueblo, embarazada. Rafael, el doctor, está preparándose para hacer su posgrado en Canadá; Rosario, que insiste en que el parto lo atienda él y no la comadrona del pueblo, lucha por conseguir pequeñas mejoras para su comunidad. Él termina la rural y se va a Canadá, ella continúa luchando por su pueblo. El momento climático del relato es cuando las vidas de ambos vuelven a cruzarse de manera virtual y el espíritu del médico se transforma para siempre: Rafael, ya en Canadá, está leyendo las noticias en Internet sobre las manifestaciones campesinas e indígenas y la represión gubernamental en Ecuador y unas fotos llaman su atención:

Cuatro fotos de víctimas de la represión por parte de la fuerza pública. El rostro de una mujer activaría algo en su memoria y activaría un nombre: Rosario Vera. Las palabras funcionarían como una clave que no debía ser nombrada y abriría un enorme abismo en su pecho. No podría pensar, solo ese inesperado vacío. ¿Sería ella? Posiblemente no. Rosario en el dispensario, su conversación mal estructurada, su trajinar en Hermosita... “el olor a lina, el de la tierra cuando recibe la primera lluvia...”. Apagaría la computadora y toda esa madrugada no haría sino recordar, ¿sería la de la foto? Imposible precisar cuánto tiempo pasaría solo, arrimado a la ventana, contemplando el más frío de los paisajes y las postales que su mente le enviaba desde el pasado. (76)

«Volvemos en un instante» o «Nuevo romance» son otros ejemplos de la solvencia de Andrade en el manejo de la estructura y la intriga del cuento: ambos relatos manejan, con sutileza, otra historia entre las líneas de la que, aparentemente, es la historial principal y el drama de los personajes sucede por sobre lo que se cuenta.

El humor y la fina ironía nos acompañan hasta el final del libro: tanto el cuento «Stripper» como «La caricatura», nos proponen un juego textual de la autora con quienes leemos: el juego de la *desconstrucción*. El personaje nos remite al relato cultural en el que la categoría *narradora* es puesta al descubierto: la vida decadente del personaje de la *stripper* se superpone a las quisquillosidades esteticistas de la escritora cuyo personaje se rebela. Ella es una *stripper* de cincuenta años que, en un acto de liberación, se muestra orgullosa de su cuerpo envejecido:

Se miró a sí misma, conocía ese cuerpo que siempre había visto sola en un espejo privado. Lo quiere. Tiene estrías, surcos del tiempo que marcan la caída de los senos. Bajo el ombligo, un abdomen en el que los cúmulos de grasa marcan irregularidades en la superficie. Arriba la cicatriz que dejaron un par de cesáreas, un bulto de carne irreprimible. Luego, un matorral silvestre, el vello púbico que empieza a encanecer. Hace un giro pretensioso en la pasarela. En su mente empieza a sonar una música triunfal irrepitable, una melodía en la que cada nota fue definida en el pasado, inconscientemente, con el andar de los días. La señora alcanza la euforia, alza los brazos, da brinquitos que sus carnes intentan seguir sin mayor ritmo. Intenta con audacia algunos movimientos que suponen sexis. ¿Qué le pasa? (113)

La narradora del cuento no puede soportar la decadencia del espectáculo y le grita que se detenga, que le da vergüenza lo que está viendo. La *stripper*, emancipada al fin de la carga de la representación de lo que otros quieren que ella sea, en beneficio de su libertad, de ser lo que ella es en ese momento, en ese lugar de la historia, le contesta: «Me importa un culo». Es el fin de las palabras que dan paso a la caricatura.

«La caricatura» es un texto visual con el que se cierra el libro.<sup>6</sup> Con la leyenda «El milagro de una ventana baja» la caricatura muestra la ventana de una habitación y a través de ella, desde una perspectiva irracional, unos edificios apuntando hacia el cielo. A un lado, un cartelito anuncia: «Romper si quiere escapar de la historia». La autora, en diálogo intertextual, nos remite a Pablo Palacio y su cuento «Señora» para concluir, con humor, el juego de sentidos con quien ha terminado la lectura del libro: «Posiblemente el cuentista en cuestión también hizo uso de esa ruta de escape» (117).

*Revista y revuelta*, de Carolina Andrade, es una propuesta sobre la existencia de la verdad entendida como construcción discursiva tanto en el periodismo como en la literatura. En una conversación entre una periodista y su exnovio, un intelectual crítico de la prensa, la tensión de las representaciones que tiene la realidad en el periodismo y la literatura, se concentra en la mutua acusación que aquellos se lanzan: «La periodista y el escritor estaban borrachos en un café y entablaron un doble monólogo que parecía discusión y que solo culminó cuando uno de los dos dijo al otro: “Eres un fabricante de mentiras”» (33). Para resumir, el cuentario de Andrade, armado como una revista noticiosa, está escrito con lenguaje preciso, sutil y sugerente; es crítico con la manera como el discurso de la prensa construye realidades; y sus historias atraviesan, con una permanente reflexión irónica, los avatares de la cotidianidad de personas envueltas a eventos singulares que los enfrentan al desamor, el desasosiego y la muerte.

Los tres cuentarios de Carolina Andrade nos muestran una narrativa que, manejada con humor e ironía, propone continuamente preguntas sobre los dramas cotidianos de las personas, la violencia que envuelve a la sociedad, el tema de la construcción de la verdad y las diversas maneras que encontramos para enfrentar el duelo y la muerte.

<sup>6</sup> La caricatura es un excelente dibujo de J. D. Santibáñez hecho para el cuentario.



Andrade, en el microrrelato «*Exit*», logra el distanciamiento irónico de la autora respecto de su obra que, de alguna manera, concentra su poética: «Los ingenuos se apostaron junto a la puerta por donde vieron salir la historia ...Por si volvía. // Lo hicieron justo a tiempo pues, en ese instante, se oyó la voz del gran croupier que suspendía toda apuesta: “No va más...”» (123). Todo esto desarrollado con la construcción de personajes, en situaciones límites de sus vidas, cercanos a la cotidianidad de quienes leemos y un manejo cuidadoso del lenguaje, la intriga y la estructura del relato. Una narrativa que deja huellas profundas en nuestra literatura.

*LA MADRIGUERA*  
UN REFUGIO FRENTE AL CINISMO POSMODERNO



Bruno es un pintor que al llegar a la edad de la madurez se pregunta por el sentido de su vida, de sus amores y de su arte. «Durante cincuenta años he sido un hombre puro» (16), piensa la noche de la exposición en la que exhibe lienzos en blanco, con la tela sin tratar todavía, sin una firma siquiera que posibilite la comercialización del cuadro. Esa pureza de la que tiene consciencia el personaje queda plasmada simbólicamente en ese gesto de pueril desesperación: los cuadros vacíos que, más allá de su provocadora espectacularidad, constituyen la exposición de la nada artística de Bruno entendida como la imposibilidad estética de plasmar, «los gritos histéricos de su alma, de todos modos profundos y verdaderos» (13). Pero no es solo la nada artística: es también el sentimiento de vacío de una vida intensa de la que, después de tanto poseerlo y en las múltiples posesiones, desgastarlo, se ha escapado el amor.

En «una noche suntuosa: todas las estrellas del universo desplegadas en el cielo satinado del último agosto del siglo» (9), con la contradicción en el interior de este personaje dolorosamente humano que conlleva su exposición/*happening*, se abre la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia.<sup>1</sup> En el primer capítulo, Ubidia nos plantea lo que será el conflicto ético del espacio novelesco: la lucha eterna entre el Bien y el Mal, no como conceptos de alguna moral pacata sino como fuerzas que cohabitan conflictivamente en lo profundo del espíritu del ser y en cada uno de los actos que mueven al mundo. Bruno, su arte, su vida, sus amores y en cada esfera la confrontación desde sí consigo mismo. Alexandra, su familia y su amante, su convicción moral y su ansia de transgredirla, su revelador anhelo de fango y su burguesa necesidad de permanecer limpia. La ciudad, despojada de la ilusión de la modernidad petrolera de los 70, enfrentada al final de la fiesta en los 90, concierto de máscaras y del cinismo expuesto como mercancía en las adictivas vitrinas del *mall*.

<sup>1</sup> Abdón Ubidia, *La madriguera*, Quito: El Conejo/ Eskeletra, 2004. Texto leído la noche de la presentación de la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia, en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, el martes 8 de junio de 2004. Publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 17 (I semestre 2004): 179-183. El número de la página de las citas del libro está indicado en paréntesis al lado de la cita.

Bruno es Géminis y tiene un hermano mellizo, Renato. El personaje cree que, como les sucede a todos los Géminis, habitan en él dos espíritus distintos en lucha abierta y, en su caso por tener un hermano mellizo, tiene que vivir con la certeza de que existen dos Géminis luchando por eliminarse mutuamente. Llevar el enemigo adentro. «No es que llevemos un enemigo cualquiera [...] lo que pasa es que “el otro géminis” que tenemos es el propio demonio, ni más ni menos» (27-28). Esta dualidad que moviliza las acciones de Bruno, el personaje protagónico de la novela, es la metáfora de la dualidad del alma, impregnada de inevitable vitalismo romántico, que nos duele a escritores y artistas: atormentada pero feliz en su logro estético, melancólica pero exaltada en su experiencia vital, aventurera pero fiel en cuestión de amores.

Bruno es el Arte y Renato, el hermano banquero, es el Mercader. Pero esa dualidad desarrolla matices más complejos: la novela plantea, en algún momento, en el propio Bruno la existencia del artista y del mercader, facetas impregnadas en su interior como una contradicción vital con la que debe seguir caminando. Bruno es un producto humano del fin de la última utopía moderna y la imposición del descreimiento de la posmodernidad: tal vez por eso requiere de la nada de sus lienzos, una luminosidad semejante a la muerte por donde puede escapar a la decadencia implacable de su tiempo y de su edad:

—¿Por qué no regresar —gritaba— a aquel sueño de los años sesentas, ese de la comunidad de artistas soñadores y proféticos, capaces de empezarlo todo, de nuevo, por el principio? ¿Por qué no dejar de copiar por copiar lo que de fuera viene como esas últimas abominaciones del arte conceptual? Manos de cadáveres... sábanas sangrientas, peces podridos... ¡Arte carroñero!...

[...]

¿Su discurso vociferante, no fue nada? ¿Esa Nada le habló a Nadie? (51-52).

Después de todo, el proyecto de la Fundación en el que se haya empeñado Bruno no es una expresión de generosidad para con los artistas desvalidos sino una tabla de salvación frente a su propia frustración creadora y un anhelo de matar, no exento de remordimientos, el alma del bohemio que habita en él.

Bruno tiene fama de «cazador de muchachas»; vive la sexualidad de manera intensa, con la perversidad del que carece de culpa. En su olvido habita Ana Lorena, la esposa que se fue con la hija de ambos y de quien nada sabe ni sabrá. En su memoria, Margarita se dibuja como el alma gemela a la que tuvo y quiere recobrar, como un Ulises que regresa a Ítaca. El amor, en la novela de Ubidia, es un suceso que se vive en la plenitud del absurdo: símbolo del vacío que queda al final del suceso es esa muchacha sin nombre que siempre se está yendo pero también, en un inesperado gesto de sensatez, esa muchacha sin nombre es quien conmina a Bruno a despojarse de la nostalgia y atrapar a la memoria antes de que se pierda otra vez. Cumplida su misión, como el niño arquero de los griegos, emigra.

AleXandra, que escribe su nombre con una X mayúscula, desafiante, es una burguesa de 42 años y un matrimonio convencional que intenta llenar, con una pasión que la arroje a un vacío, el propio vacío de su existencia. Como todo los elementos de la novela, este personaje también está marcado por la dualidad: el respeto a las formas de la institución matrimonial por un lado, y el anhelo de experiencias que la hagan sentir aquello que no se atreve siquiera a pensar. AleXandra es tal vez, a pesar de su edad y hablando vitalmente, el más inmaduro de los personajes —mucho más inmaduro que las adolescentes como Carla y la propia muchacha sin nombre— por eso también es el más egoísta: caída en la hondura más abyecta de su deseo, solo se le ocurre la pueril negación de su aventura: «¿Y si el hombre ese estaba infectado? No y no. Simplemente esto no ocurrió. Tienes que jurarme que nunca volveremos a hablar de esto, porque no ocurrió, no ocurrió», le suplica, le ordena a Bruno al final del viaje (346, en cursiva en el original). De alguna manera, representa la doblez perfecta de una ciudad en la que conviven el orden burgués y la anarquía del deseo.

Pero entre el aventurerismo erótico de Bruno y el descubrimiento de los deseos de AleXandra, existe la permanencia del amor como memoria en la nostálgica presencia Margarita, un personaje secundario de la novela que, no obstante sus efímeras apariciones, atraviesa la narración como la única tabla de salvación del pintor. «Cuánta energía, cuánto tiempo, cuánta exasperación y exageración fueron invertidos en ese amor. Cuánta ansiedad. Cuánto desenfreno. Pero también cuánta desolación» (61). Margarita es el asidero a un pasado en el que el sueño era parte de la realidad: su regreso a la vida del pintor es la salvación frente a la soledad y un freno ante el vértigo de la existencia vivida como instantes: «¿Por qué no envejecer conjuntamente? ¿Por qué no prolongar el fin de un modo racional? Todo el mundo se jubila, ¿no?» (296).

La ciudad es un espacio que ya no cree en utopías y que ha dado paso a una modernización sin alma. La ciudad, ese tema que Ubidia ha desarrollado a través de su obra, confirma su crecimiento: desde la ciudad despreocupadamente alegre de la época petrolera cuya transformación es una cuchilla en el espíritu del celoso marido, el narrador homoautodiegético de *Ciudad de invierno*, pasando por la ciudad contemplada por la mirada curiosa del insomne Sergio de *Noche de lobos*, hasta la ciudad cínica de finales de siglo en un país gobernado por el Príncipe Idiota donde la pus de la corrupción se desborda. Una ciudad que, pese a su modernidad, aún se debate, como lo planteara Jorge Icaza en *El chulla Romero y Flores*, entre sus ancestralidad indígena y su anhelo de blanqueamiento:

Porque si algo no había digerido nunca la ciudad era la cuestión india, que pesaba en ella como una maldición múltiple y ubicua, un fardo tan grande como el mismo volcán, porque los indios no solo clamaban en las pieles y en los rasgos de los mestizos, en su acento arrastrado, en su gusto vergonzante por ciertos colores y músicas, sino que aparecían de cuerpo presente como salidos de la tierra, con sus ponchos,

anacos y sombreros y sus críos desgreñados y mocosos, mendigando, vendiendo, proliferando por cualquier lado, en los atrios de las catedrales, en las esquinas y bocacalles, a la salida de los restaurantes, llegando de sus comarcas y montes y para colmo, en los últimos tiempos, tomándose carreteras y plazas con banderas arcoiris y proclamas subversivas. (111)

En este marco, *La Madriguera*, que pronto habrá de convertirse en un texto memorable de nuestra literatura, desarrolla una intriga de amor y otra de estafa financiera y chantaje que mantendrán en vilo a sus lectores.

Como antítesis del espacio de la ciudad está el espacio de la *Madriguera*: útero en donde el artista está a salvo de la ciudad agresiva, lugar en donde la utopía de la vivencia libre es posible, refugio que posibilita la sobrevivencia del pintor. La madriguera para Bruno, en concordancia con la definición del diccionario —lugar retirado y escondido donde se oculta la gente de *mal vivir*—, es la cueva simbólica de aquél que se niega al *buen vivir*, es decir, de aquel que, como una resistencia política del espíritu, se niega a aceptar el cinismo como norma moral, de aquél que todavía cree que el arte es una dificultad que se adquiere en la medida en que uno anhela ser auténticamente artista, de aquél que se rebela contra la banalidad de la cultura *light*. La madriguera es ese no-lugar que, a pesar de sí mismo, es posible como el último reducto que le pertenece plenamente a Bruno, al que Bruno —perdido en una ciudad que confunde arte con diseño y emoción estética con *bonito*—, pertenece.

*La Madriguera*, entre sus múltiples aristas de significación, es también un texto que reflexiona constantemente sobre la dificultad inherente a la creación artística y la frustración del artista frente a aquella dificultad: «...el arte era solo una pura tensión; la tensión entre lo expresado y lo que quiso ser expresado» (58), piensa Bruno. Él, que vive *viendo* los cuadros que quiere pintar y cuya descripción hace de la novela, en tales parajes, una suerte de catálogo de una imposible obra plástica narrada, conoce íntimamente el fracaso de esa tensión irresuelta: «...no poder reproducir en un cuadro, algo, al menos lejano, que expresase aquella sensación entre épica y lírica de plenitud, esa suerte de meta soñada, de playa feliz, de paraíso que aguardaba y existía en alguna parte del universo» (57).

En este nivel de sentido, Ubidia ha introducido al personaje de Armando, el escritor, que «no estaba metido en ninguna aventura ni búsqueda existencial como no fuese la literaria» (327) y que, al final, jugará un papel decisivo en la resolución de la trama novelística y, a través de cuyos trabajos, el autor, en transparente relación con su lector, expone sin complicaciones las claves fundamentales de la novela; un escritor cuyo objetivo es perseguir «*el sentido* de una época que lo mezquinaba y escondía muy bien» (328). Y es que *La Madriguera* es eso: una búsqueda de sentido al cínico sin sentido de un tiempo en el que se cree que la historia ha terminado.

*La Madriguera* es también una novela de escritura lúcida que convierte en materia de la ficción los debates culturales del mundo contemporáneo; un texto que basa su

fuerza en la sobriedad de su narración; una escritura que domina el arte de contar una historia. En la novela de Ubidia, todas las reflexiones, ya sean de carácter cultural o ya de tono político, están imbricadas en la trama novelística: no son aditamentos ornamentales a la narración; por el contrario, son partes imprescindibles de la estructura narrativa, de los bloques de sentido, de la construcción del drama de los personajes.

Aquello convierte a la novela de Ubidia en un texto a contracorriente de la literatura banal que ha impuesto el mercado de la novelística *light* de estos tiempos. Con esto no quiero decir que estamos ante una novela densa, intelectual, en el sentido aburrido que tienen tales palabras; de ninguna manera: esta novela es de una velocidad narrativa cautivante que requiere de lectoras y lectores inteligentes para la plenitud de su goce estético.

*La Madriguera* es, además, una novela de estremecedoras resonancias éticas construidas en la estructura misma del drama novelesco, en el alma de los caracteres y su evolución. Un texto que pone en evidencia la doblez para combatirla desde el desgarramiento interior del personaje de Bruno enfrentado a una ciudad doble, a una AleXandra doble, a una identidad propia doble; un texto que nos dice que todos los habitantes de este tiempo están caracterizados por el cinismo y la ausencia de utopías y que son Géminis irredentos en cuyo espíritu conviven las fuerzas del Bien y del Mal. La novela, entonces, se cierra con la escritura de Armando, cerrando el juego de la voz narrativa en la estructura de la novela, sumidos en sus reflexiones éticas sobre el Mal, que son las preocupaciones que el autor ha planteado y confrontado a lo largo del texto:

Y así fue cómo, Armando, el modesto escritor de la ciudad pequeña del país pequeño, el voyeur enmascarado con sus enormes gafas y enormes bigotes, se creyó, con ese impulso, obligado a terminar el libro que, unos minutos atrás, no tenía muchas ganas de terminar: esa historia hecha de múltiples historias ocurridas en su torno, con el ingenuo y acaso torpe propósito de inducir en sus pocos lectores una idea también ingenua: la de que el Mal es como un gran edificio erigido sobre el dolor humano; un edificio hecho de piezas cósmicas que no se pueden controlar, la muerte en primer término, pero también de infinitas y diminutas piezas, en las que cada habitante del plantea tiene su parte y su responsabilidad y su control. (344-345)

La ciudad es, metafóricamente, la madriguera de los insaciables y cobardes Géminis, es decir de todos sus habitantes: cada uno de nosotros, cómplices en la lectura, tiene un secreto que lo atormenta, que le muestra ese rostro oculto que se revela en el espejo implacable de nuestra mirada íntima.

En síntesis, *La madriguera*, de Abdón Ubidia, es una novela que revela el oficio de un escritor que nos ha tenido acostumbrados a una literatura construida con rigor; novela de palabra exacta y un lenguaje narrativo deslumbrante y vertiginoso; novela

con todos los méritos para convertirse en una referencia obligada para la tradición literaria de *Nuestra América*; novela que, a través de la invención de un personaje memorable, indaga profundamente en las contradicciones existenciales del ser humano que, heredero de los ideales del pensamiento moderno, se ve enfrentado al cinismo doloroso de la posmodernidad.

*DE UN MUNDO RARO*

UNA TRADICIÓN PROPIA DE LO FANTÁSTICO  
PARA ABORDAR LA REALIDAD DEL GÓTICO TROPICAL



«**E**stoy convencida de que el camino de la escritura o es un camino espiritual o está vacío. Yo continuo, desde la sabiduría que da la imaginación, buscando lo verdadero»<sup>1</sup>, dice Solange Rodríguez Pappe al final de su cuentario *De un mundo raro* y esta declaración encierra su poética que, desde el desborde de la imaginación, trabaja una vía distinta del conocimiento del espíritu humano. En este libro de cuentos, la autora nos descubre niveles profundos de la realidad a partir del develamiento maestro del terror y lo fantástico de la cotidianidad convertida, por fuerza de una escritura madura y profunda, en la realidad literaria de un mundo apocalíptico y distópico donde nos contemplamos con los ojos descarnados de la muerte.<sup>2</sup>

INVENTARSE UNA TRADICIÓN DE LO FANTÁSTICO

«¿La tradición? Yo me inventé la tradición»<sup>3</sup> dice la narradora de «Una poética», el cuento que, como primera sección, abre el libro. La construcción de toda tradición es un acto creativo, ya que quien escribe literatura elige la escritura que le antecede; elige con quiénes dialoga en el pasado. En «Hotel La tradición», cuento de *Levitaciones* (2019), Rodríguez Pappe ya planteó la urgencia de romper con una tradición realista: su personaje es una escritora hospedada en un hotel donde se han alojado solo escritores hombres, fantasmas literarios que «arrastran cadenas de palabras contundentes»; la escritora se da cuenta de que en ese hotel no podrá escribir ninguna línea, «o peor que eso: escuchar mi propia voz», y concluye: «Tengo que salir de aquí»<sup>4</sup>.

La tradición no existe por sí misma. En el oficio de escribir, cada uno se rebela contra una línea tradicional y se conecta a otra, en parte para construir a partir de dicha rebeldía una manera distinta de decir basada en decir olvidados, en parte para evitar la orfandad. En *De un mundo raro*, Solange Rodríguez ha roto con una tradición realista para inventarse una tradición fantástica como una forma distinta de

<sup>1</sup> Solange Rodríguez Pappe, «*Imaginatio vera*», en *De un mundo raro* (Madrid: InLimbo Ediciones, 2021), 173.

<sup>2</sup> El presente trabajo es inédito.

<sup>3</sup> Rodríguez Pappe, «Una poética», en *De un mundo...*, 17.

<sup>4</sup> Solange Rodríguez Pappe, «Hotel La tradición», en *Levitaciones* (Lima: Editorial Micrópolis, 2019), 83-84.



conocimiento de las múltiples dimensiones de lo real. La crítica Cecilia Ansaldo, ha señalado que este libro «... se yergue como un árbol con raíces en los variados ámbitos de la narrativa fantástica: fantasmas, muertos vivientes, crimen tipo gore, daño climático anunciador del fin, contactos interestelares».<sup>5</sup>

Estos trece cuentos, número cabalístico de las historias de terror, se conectan en la tradición ecuatoriana con los *13 relatos* (1955), de César Dávila Andrade (1918-1967). El horror de la muerte como presencia de un fantasma real que es una constante del libro de Rodríguez Pappe, dialoga, por ejemplo, con «Batalla», de Dávila Andrade: Aguedita, la hija que se acuesta junto a la madre muerta para huir del hombre-animal-padrastra y del hombre-animal-hermano y mira al hermano con el rostro cadavérico: «Le sonrió con una especie de suave moho de sepulcro y ternura»<sup>6</sup>. Por su lado, al plantear Rodríguez Pappe en «Una poética» que «...la literatura es una convocatoria a fuerzas ingobernables que no terminamos de entender»<sup>7</sup>, la narradora/autora da forma a su poética de lo fantástico e incorpora como personaje de su relato a Dávila Andrade —quien levitaba en la casa familiar de una lectora según esta le cuenta a la narradora/autora durante la presentación de su libro—. Así, Dávila Andrade, que es parte de la invención de la tradición de Rodríguez Pappe, se convierte en una presencia fantasmagórica que se le aparece a la autora para aconsejarla en su escritura, de tal manera que ella logra plantear el enunciado polisémico del cuentario: «Yo no creo en fantasmas, pero los veo».

#### LA CELEBRACIÓN DE LO SOBRENATURAL

La segunda sección del cuentario gira alrededor del tema de la muerte como una presencia que nos acompaña con la naturalidad de sus horrores. «Los muertos retornaban y debíamos honrarlos»<sup>8</sup>, dice el narrador de «Noche de difuntos», un cuento que parte de la tradición del conmemorar a los muertos de la familia y que la autora lo narra en clave de horror fundiendo lo sobrenatural y lo cotidiano en la realidad de múltiples esferas sensoriales que construye en su escritura. Este es un relato redondo que concentra el horror en lo que tiene de brutal y afectivo el regreso, desde la ultratumba, de la madre muerta, así como el anhelo de que esta tradición continúe en ese hijo que deberá cumplir el mismo rito fúnebre.

Solange Rodríguez Pappe recupera para su escritura la tradición de los relatos orales sobre muertos y aparecidos que es parte del folklore popular. En «Compañeros de viaje», los pasajeros de un bus cuentan varias historias de aparecidos durante un

<sup>5</sup> Cecilia Ansaldo, «Sabiduría e imaginación», *El Universo*, 28 de abril de 2022, acceso 20 de mayo de 2022, <https://www.eluniverso.com/opinion/columnistas/sabiduria-e-imaginacion-nota/>

<sup>6</sup> César Dávila Andrade, «Batalla», en *Obras completas II. Relatos* (Cuenca: Banco Central del Ecuador / Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984), 145.

<sup>7</sup> Rodríguez Pappe, «Una poética» ..., 21.

<sup>8</sup> Rodríguez Pappe, «Noche de difuntos», en *De un mundo...*, 30.

viaje que es representación de la fantasmagórica circularidad de sus propias muertes. Los niveles de la realidad y lo sobrenatural se mezclan al punto en que hasta quien lee podría preguntarse sobre su propia existencia: «...le puedo asegurar que todos los que son fantasmas aseguran que no lo son»<sup>9</sup>, sentencia, en un guiño de humor y horror, uno de los personajes del relato. «Las dramáticas imágenes» es, en cambio, un cuento de realismo *gore*, en donde el horror de crimen parecería una historia inverosímil, pero que, contado en clave de crónica, nos habla de feminicidios brutales en medio de una historia familiar en donde se cuece la violencia desde lo no dicho en el relato.

«Los armarios son los grandes vertederos de la casa [...ahí van a dar...] cosas que nos mostrarían como las personas que en realidad no quisiéramos ser»<sup>10</sup>, dice la narradora de «La profundidad de los armarios», un texto antológico de este cuentario. El relato se introduce en lo sobrenatural a partir de un recuerdo de infancia que aparece en forma de gato: el viaje de la protagonista dentro del armario parecería, a partir de la búsqueda del simbólico gato de la infancia, un viaje de la protagonista a su inconsciente, en el que rastrea el significado de la relación con su madre y los claroscuros de su propia sexualidad. El mundo es un armario y el viaje en su interior puede ser leído como un regreso al útero, concebido como espacio conflictivo que almacena la vida de la semilla de origen.

#### TIEMPOS APOCALÍPTICOS Y DISTÓPICOS

En medio de tiempos apocalípticos y mundos distópicos, un personaje de «El mar espera entre las astas de los ciervos» dice: «...la escritura es una forma de oración»<sup>11</sup>. En la tercera sección del cuentario, Rodríguez Pappe construye alegorías sobre la tierra que crece, devora cuanto necesita para seguir viva, se multiplica («Una nueva especie»); se adentra en el amor de seres de distinta especie, en un relato en el que un ser vivo no humano estudia la naturaleza del ser humano para comprenderlo, para amarlo mejor («La noche del hombre salvaje»); nos habla, en un cuento donde cierto humor triste está presente, de la necesidad que tenemos los seres vivos de sentirnos amados, deseados, y sentir, al mismo tiempo, que amamos, que deseamos, sin que importe cuánta fantasía estemos dispuestos a aceptar («Una luz inolvidable»).

En esta tercera sección asistimos a mundos al borde la destrucción en donde la sexualidad se expresa en lo siniestro y la oralidad de las historias vuelve a estar presente. La profecía sobre el renacimiento del mundo que ha muerto tendrá lugar desde la sobrevivencia de las mujeres: «Neciamente las mujeres volveremos como el mar con ternura férrea [...] nos hemos sembrado en las cavidades del mundo y aguardaremos el momento de la vendimia, esperaremos como capullos hinchados

<sup>9</sup> Rodríguez Pappe, «Compañeros de viaje», en *De un mundo...*, 54.

<sup>10</sup> Rodríguez Pappe, «La profundidad de los armarios», en *De un mundo...*, 68.

<sup>11</sup> Rodríguez Pappe, «El mar espera entre las astas de los ciervos», en *De un mundo...*, 112.

e implacables, refulgiendo enterradas entre las astas de los ciervos»<sup>12</sup>. La escritora mexicana Alicia Maya Mares ha dicho de este libro: «Convergencia del horror con la soledad, un fin del mundo que persiste, pero no termina de inmolarse, lutos y pérdidas con frases geniales, inminencia de que estamos a punto de recibir un susto, sensualidad y súbitos momentos de vulnerabilidad a manos llenas»<sup>13</sup>.

#### LA MUERTE COMO VIVENCIA LÚDICA

Una vigilia entre el mundo de lo real y el mundo de lo onírico, un tránsito por una difusa línea divisoria de la vida y la muerte, la escritura desde una poderosa imaginación que nos permite conocer el horror de la victoria de quien le pone ganas a la muerte para vivir sin ataduras, finalmente, libre. La cuarta sección, en donde el tema de la muerte se vuelve una vivencia lúdica, se abre con un cuento que, salpicado de pinceladas de humor macabro, conjuga la vocación de la autora por fusionar lo sobrenatural con la cotidianidad de sus personajes. La narradora de la historia, que le echa ganas a la muerte, cuenta: «Pensé, estando al lado de los difuntos, que la muerte era una voluntad»<sup>14</sup>.

En otro cuento («El mundo estará ahí afuera»), una maestra, ya para jubilarse, siente un pequeño ardor en la garganta; este dolor es todo un símbolo de la consunción de la vida del ser humano en su trabajo: la garganta, ese instrumento de trabajo de todo docente, ha dejado de funcionar. El dolor aumenta y esa realidad sobrenatural se aproxima, paso a paso, hasta instalarse, simbólicamente, en una maqueta sobre la independencia nacional: lo fantástico se instala y transporta al personaje a una dimensión, que es metáfora del encierro escolar, donde la muerte ya está jugada. Al final, el tono irónico es la persistencia de un humor bizarro: «Bien sabía ella que un curso escolar que se abandona mínimamente podría terminar involucrado en alguna desgracia».<sup>15</sup>

Solange Rodríguez Pappe, que recupera la oralidad del folclore para su narrativa, ha reelaborado el cuento de Barba Azul mediante un juego intertextual y una alegoría de la sociedad patriarcal y las prohibiciones que pesan sobre las mujeres que son concebidas como propiedad de Barba Azul. El sótano es el submundo donde las mujeres padecen su vida de prisioneras anhelando salir al mundo de la luz, pero sin que ello signifique la libertad sino una posición privilegiada dentro de la opresión del sistema patriarcal que padecen: «Existe una multiplicación de sótanos infinitos donde las mujeres subterráneas damos las unas con las otras»<sup>16</sup>. Este ejercicio de puesta al

<sup>12</sup> Rodríguez Pappe, «El mar espera entre las astas...» ..., 125.

<sup>13</sup> Alicia Maya Mares, «Arqueología onírica de los umbrales: *De un mundo raro*, de Solange Rodríguez Pappe», *Palabrerías*, febrero de 2022, acceso 20 de mayo de 2022, <https://revpalabrerias.com/2022/02/13/arqueologia-onirica-de-los-umbrales-de-un-mundo-raro-de-solange-rodriguez-pappe/>

<sup>14</sup> Rodríguez Pappe, «Autodiagnóstico», en *De un mundo...*, 131.

<sup>15</sup> Rodríguez Pappe, «El mundo estará ahí afuera», en *De un mundo...*, 156.

<sup>16</sup> Rodríguez Pappe, «Calamidad doméstica», en *De un mundo...*, 140.

día de un cuento clásico está llevado con maestría narrativa a partir de una composición de escenas breves que intensifican la intriga desde los giros novedosos que propone la reescritura. En este cuento, sin embargo, el horror de la historia de Barba Azul se multiplica por cuanto su poder continúa debido a la ausencia del ajusticiamiento, que sí sucede en el cuento original: la estructura del poder patriarcal permanece en este mundo de hoy porque «...mientras haya hombres habrá sótanos».<sup>17</sup>

El libro se cierra con una narración extraordinaria —tanto por la fuerza de su escritura cuanto por el horror que se inscribe en la tradición de Poe— sobre la maternidad frustrada por causa de un embarazo que no fue tal. Lo monstruoso se manifiesta cuando la mujer decide conservar los restos del teratoma que le extrajeron y que, tanto ella como su marido, pensaban que era el hijo deseado. El sentimiento de orfandad de la madre y el padre es desolador y el duelo que permanece en ella, por la pérdida del hijo, se vuelve eterno. El duelo pronto se convierte en una obsesión en la que están presentes una casa en la que se practica un culto de lo sobrenatural y la aparición del fantasma triste del hijo que no llegó a ser concebido. La madre está dispuesta a mirar siempre hacia el espacioso mundo de la muerte a través del ventanal de un balcón. Así, Rodríguez Pappe ha construido una heroína que busca una parte de sí misma, ese hijo que nunca tuvo, prolongando su duelo en lo monstruoso de una realidad fantasmagórica, viviendo en una repetición alucinante de su frustrada maternidad.

#### TORMENTA Y PASIÓN DEL GÓTICO TROPICAL

La escritora boliviana Giovanna Rivero ha dicho en el prólogo: «*De un mundo raro* es como esos libros renacentistas que se empeñaban por abarcar la totalidad y complejidad de la naturaleza, del cuerpo, de los animales, de los palacios, de las artes plásticas, de las matemáticas o de cualquier otra ciencia, con la alta esperanza de celebrar lo humano [...] los cuentos de Solange ponen en contacto el duelo por un mundo extinguido y la celebración de otras posibilidades de vida orgánica y efectiva»<sup>18</sup>. Yo añado que es un cuentario de escritura deslumbrante; a ratos, descarnada dada la historia que construye; a ratos, poseedora de un macabro sentido del humor; a ratos, capaz de una ternura desgarradora; un libro que se inscribe, de manera renovada, en la antigua tradición de la *tormenta y pasión*, en el marco del gótico tropical de estos tiempos.

En síntesis, *De un mundo raro*, de Solange Rodríguez Pappe, es un cuentario que construye sus relatos extraordinarios a partir de la libertad de la imaginación, como otra aproximación que tiene el conocimiento para desentrañar los niveles ocultos de lo real; un libro que, a partir de la ironía y el humor para enfrentar la muerte y los miedos a lo sobrenatural, destruye la dicotomía racional entre lo real y lo fantástico

<sup>17</sup> Rodríguez Pappe, «Calamidad doméstica» ..., 149.

<sup>18</sup> Giovanna Rivero, «Prólogo: Raro, hermoso, lúdico. Eso es un mundo», en Solange Rodríguez Pappe, *De un mundo raro* (Madrid: InLimbo Ediciones, 2021), 9.

construyendo un mundo que los contiene a ambos en lo cotidiano sin solución de continuidad entre sus bordes; un libro en el que algunas de sus historias suceden en tiempos apocalípticos y mundos distópicos como para decirnos que vivimos la era de un apocalipsis permanente; un libro que incorpora la oralidad del folklore en el rito solitario que integra la escritura y la lectura, como dice su autora: «Ahora, lector, prende fuego y aquieta el alma, que tengo algo que contarte para pasar a noche breve que es esta vida...»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Rodríguez Pappe, «*Imaginatio vera*» ..., 173.

*LOS CIELOS DE MARZO*  
NOVELA LÍRICA DEL NEO-ROMANTICISMO ECLÉCTICO



«**Y**o que quise escribir [...] compuse versos de amor sin saber que el amor se acopia en el misterio y no en la ruta del cuerpo doméstico [...] Con desolación, el poeta es el Revelador de todo simulacro»<sup>1</sup>, escribe Aurora en la entrada del día 28 de su «Diario de una persecución inmaterial». Aurora es la heroína desencantada y melancólica que desafía las convenciones morales de la sociedad en su afán de realización del deseo erótico contra toda racionalidad. El tema del amor imposible y contrariado envuelve a la protagonista —«un animal ensimismado, una mujer adornada por el silencio y las palabras»<sup>2</sup>— que se precipita hacia un final de muerte para el que estuvo marcada desde la infancia. La novela y su heroína dialogan con Friedrich Hölderlin, un romántico formado en la tradición del clasicismo griego, y su novela epistolar *Hiperión* (1794-1795). El protagonista de la novela desgana los postulados filosóficos de ese romanticismo cuyas ideas se están convirtiendo en cultura durante el cambio del siglo XVIII al XIX: «¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»<sup>3</sup>. *Los cielos de marzo. (Arquitectura doméstica de los años)*, de Andrea Crespo Granda (Guayaquil, 1983), es una desgarradora novela lírica estructurada con formas libres, protagonizada por una memorable heroína romántica, y cuya escritura, envuelta en el sentido irónico del arte y en una conmovedora expresión poética, recupera el paisaje en función del espíritu.

La novela cuenta la historia de Aurora, de 63 años en el año 2046, y su atormentada relación amorosa con D., que en 2040 se casa con Antonio, su hijo mayor. La novela se abre con un exergo que corresponde a los párrafos finales de *Hiperión* y que da cuenta del sentido de pérdida que experimenta la protagonista: «¡Ah! ¡cuántas palabras huecas y cuántas extravagancias se han dicho! Sin embargo, todo nace del

<sup>1</sup> Andrea Crespo Granda, *Los cielos de marzo. (Arquitectura doméstica de los años)* (Guayaquil: Cadáver Exquisito Ediciones, 2022), 180.

<sup>2</sup> Crespo, *Los cielos...*, 81.

<sup>3</sup> Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid: Ediciones Hiperión, 1998), pos. 224, edición para Kindle.

deseo y todo acaba en la paz»<sup>4</sup>. Una primera característica formal de la novela es el juego intertextual entre ella y algunos textos de Hölderlin: su novela *Hiperión*, su poema «La despedida» y la correspondencia con su hermano. El paralelismo se extiende a la historia de amor contrariado de Hölderlin con Sussete Gontard, madre de un pupilo suyo y esposa de un banquero de Fráncfort, que es nombrada como Diotima en *Hiperión*, la amante D. de *Los cielos de marzo*. La D. del deseo, del que todo nace.

La mayor parte de la novela está narrada en la voz de un yo confesional que alcanza su mayor intensidad cuando escribe su diario: es un yo lírico, apasionado, que evoca un amor imposible, un deseo sin futuro, permanente en la memoria de la piel, y que solo acabará en la paz cuando se entregue a la muerte. El eclecticismo formal de la novela incluye capítulos con otras voces narrativas para contarnos sobre la infancia y la familia de Aurora, seres cargados de los prejuicios de sociedades rurales: Xavier, su padre, y Dolores, su madre: sus tías Victoria, Elina y Edelina. Con una sucesión de escenas cortas, a lo largo del texto, se reconstruye la vida de Aurora hasta el año 2040: el de su divorcio y su ruptura radical con la familia y las normas sociales. La evocación de la infancia en un pueblo rural, la migración hacia la costa y su paso por la burocracia estatal están contados desde una tercera persona que está cerca de la primera persona protagonista a quien, a ratos, cede la voz. Esta construcción libre introduce la escena teatral de un metatexto: «Intervención no respetuosa de los textos de Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar». Hacia el final del diálogo, Cortázar dice, en un tono premonitorio que conjuga los sentidos en los que tanto Alejandra como Aurora resolverán su vida: «Ella se desnuda en el paraíso de su memoria / ella desconoce el feroz destino de sus visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe»<sup>5</sup>. Asimismo, la novela incluye fotografías de cielos que armonizan su presencia con el espíritu de la protagonista y se cierra con una fotografía de «El último cielo» en donde se conjugan arena, mar y cielo, que es el lugar de la realización del deseo: el paisaje de Martha's Vineyard, con D., es similar al de un pueblo de playa de Ecuador, con A. Este último cielo es el que cubre la paz final, un lugar en donde el deseo da paso al acabamiento de la existencia.

La novela se abre con la amarga percepción que la protagonista tiene de sí misma: «Me llamo Aurora y soy oscura. Tengo un hueco en el centro de mi cuerpo. Mejor dicho: soy un hueco, con algo de cuerpo. Un hueco acompasado y oscuro»<sup>6</sup>. Aurora es una heroína melancólica, desencantada y rebelde: su nombre es una paradoja que alberga la noción de luz que se agazapa ante la salida del sol y, al mismo tiempo, el espíritu tenebroso del sufrimiento. Ella aspira a un deseo imposible por cuanto transgrede no solo las convenciones sociales sino también los afectos naturales: ella ha convertido a D., la esposa de su hijo, en el objeto del deseo y en su urgencia por poseerlo;

<sup>4</sup> Hölderlin, *Hiperión...*, pos. 2599.

<sup>5</sup> Crespo, *Los cielos...*, 215-219.

<sup>6</sup> Crespo, *Los cielos...*, 11.

se divorcia, persigue a los recién casados y, tras la imposibilidad de atrapar al objeto del deseo, el del amor desesperado, cae en el pozo de la angustia y esa caída, tras años de errancia, la deja en soledad de cara a la muerte.

Aurora, además, es una desencantada de la política tras su paso por el laberinto burocrático de la función pública, aunque carece de praxis política. Su mala experiencia con el machismo de quienes se llaman a sí mismos poetas y artistas revolucionarios la vuelven descreída para la acción política: los poetas, luego del segundo whisky, «suelten un chiste misógino y meten la mano en las compañeras revolucionarias [mientras] en una playa veraniega, el líder copula con una menor de edad mientras suena el tilín tilín de una cuenta bancaria que crece exponencialmente por los negocios del tráfico de arma»<sup>7</sup>. El desencanto es frecuente en quienes perciben el cambio social a través de la sensibilidad, pero siempre desde la preeminencia del yo que se rebela frente a la sociedad injusta, como sucede con Aurora. El diálogo intertextual con Hölderlin afianza este desencanto y el rechazo, desde la experiencia personal, a las paradojas morales que encierran las luchas políticas: «Julio Cortázar, en *Prosa del observatorio*, nos recuerda que “Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin”, pero complementa esta opinión con otro, solo en apariencia antitética: “Yo creo con Lukacs que también hubiera sido necesario que Hölderlin leyera a Marx”»<sup>8</sup>. Y no obstante su desencanto, la Aurora poeta es la autora de un *panfleto sublime* que dialoga intertextualmente con las bienaventuranzas del evangelista Mateo (Mt. 5, 1-12) y que concluye con una moraleja de tono evangélico, una buena nueva mística y política: «Bienaventurados seremos cuando nos abracemos, nos incluyamos y digamos toda clase de palabras de afecto y solidaridad. Alegrémonos y regocijémonos porque nuestra recompensa será grande. En esta vida, todos los días podemos construir el cielo»<sup>9</sup>.

Pero, Aurora también es una heroína que hace que sucedan las cosas que ella anhela, una mujer que está dispuesta a no dejarse doblegar por la rutina de la cotidianidad, por los sinsabores de la vida anodina, por las nostalgias de una infancia amarga que evoca en todo su malestar: «La infancia es un arbusto resguardando sus espinas; hay que temerle al recuerdo»<sup>10</sup>. Aurora ha crecido en una familia que ha ido configurando su propensión a la desesperación y a la rebeldía; una familia envuelta en la neblina de la demencia: «La desesperación es la insanidad mental de una familia, las manías y los gritos que no cesan, el dolor de la soledad una tarde que huele a humedad, o una pelota atascada en el techo del vecino»<sup>11</sup>. Una tradición familiar de

<sup>7</sup> Crespo, *Los cielos...*, 109.

<sup>8</sup> Jesús Munárriz, «Prólogo», en Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid: Ediciones Hiperión, 1998), pos. 128, edición para Kindle.

<sup>9</sup> Crespo, *Los cielos...*, 134.

<sup>10</sup> Crespo, *Los cielos...*, 78.

<sup>11</sup> Crespo, *Los cielos...*, 57.



la culpa, el dolor y el abandono que se perpetúa en la conducta de Aurora para con su familia; una actitud de Aurora signada por el desamor al marido y la ruptura con sus hijos en función del deseo de su propio yo y la asunción de la paradoja del amor, que es la renuncia del yo, en beneficio de sí misma: «Hijos: me voy conmigo, aunque mi sangre se queda con ustedes. Los amo de forma en la que no entiende el corazón [...] Los amo y aunque tarde lo conozco, el tiempo se encargó de perforar la culpa»<sup>12</sup>. Aurora vive la paradoja de perseguir el deseo desde la preeminencia de su yo y la declaración de un amor que implica la renuncia a dicha prevalencia.

Ella es, sobre todo, un espíritu que se ha liberado de la culpa del yo y se entrega, libérrima, a la *tormenta e ímpetu*<sup>13</sup> del ser: «Sabes que vengo a incendiarme, a inmolarme en un arrebató de santo amor», escribe en la entrada del día 7 de su diario, mientras recuerda su embriaguez durante la fiesta de la boda y se ve a sí misma acechando al hijo recién casado con la mujer que ella ama: «...pero esta mañana es fría y aquí soy un animal agujereando sus vidas. Si pudiera parar lo haría, pero sabes que no»<sup>14</sup>. Aurora, como toda heroína romántica, no se detendrá hasta que el hueco —que es el vacío que queda de su cuerpo, un corazón desangrado— se funda con esa niebla marina que entristece y estremece el paisaje: «Y en mi cabeza una imagen ceñida con cintas lilas y aromas de frutas. Eso es todo, lo demás es bruma. Los cielos de marzo, los cielos cubiertos de nardos»<sup>15</sup>.

*Los cielos de marzo* es una novela que, en su escritura, está cargada de poesía y envuelta por los giros de la *ironía romántica* sobre la que teorizó Friedrich Schlegel; una novela que, además, reivindica la lírica del paisaje y su relación con el espíritu del ser que lo contempla. Con la poesía nos topamos en cada página a tal punto que, a veces, se vuelve un obstáculo bello para que la narración de la historia fluya con claridad. No obstante, la presencia de lo poético permite detenerse en la lectura del texto de tal manera que la polisemia se dispara en función de la conmoción del sentimiento de quien está leyendo. En el «Diario de una persecución inmaterial», que es un capítulo de una conmovedora poesía más allá de la dureza de lo anecdótico —o tal vez por eso mismo, porque logra que la dureza sin tregua de lo narrado se impregne en la escritura lírica— nuestra heroína se define en medio de la aporía del anhelo de atrapar el deseo y su imposibilidad: «Soy Aurora que aguarda recostada en el hilván sanguíneo de los sábados sin negociaciones. El tiempo es la certeza de la pérdida»<sup>16</sup>, para luego, enunciar el erotismo del instante en que el anhelo se vuelve realización en el tiempo nostálgico de lo efímero: «D. hoy me llega la apertura de su lengua, fulgor de hiedra y entramado de cirros en el esperma de la ola [...] y no es Aura la que escribe,

<sup>12</sup> Crespo, *Los cielos...*, 176.

<sup>13</sup> *Sturm und Drang*.

<sup>14</sup> Crespo, *Los cielos...*, 164-165.

<sup>15</sup> Crespo, *Los cielos...*, 249.

<sup>16</sup> Crespo, *Los cielos...*, 170.

sino mil arenas en sus piedras verdes y maltas como lengua, la apertura de tu lengua abotonando mi ladera de mudez austral, este indicio de sedas en el entredicho de las piernas»<sup>17</sup>.

Aurora tiene consciencia de su paradoja vital en la propia escritura: «Hay que cuidarse de las palabras, llamaradas de la boca, del pubis y de la aorta [...] El silencio es el esplendor del tiempo»<sup>18</sup>. Sabe que tiene que rebelarse contra todo para ganar el instante de realización del deseo y perderlo todo incluso al objeto del deseo, aunque su pérdida ya no importe porque la vida misma está perdida. Así, Aurora se libera y se encierra en el límite del texto: «Aquí se genera mi urdimbre, probablemente esta es la constatación de mi fracaso como escritora, pero especialmente mi fracaso como ser humano [...] Todo aquí, durante años, construyendo un gran textil de pesadillas previas al olvido»<sup>19</sup>. Aurora conseguirá, solo en el encuentro con la muerte, aquella libertad y plenitud de la vida por la que se ha rebelado contra la sociedad, su familia y la noción de Dios: «...sin Dios la vida es posible pero no es posible el poema»<sup>20</sup>. En este sentido, la novela se apropia en su escritura del postulado de Schlegel sobre la *ironía romántica*: «La ironía es la forma de la paradoja. Paradoja es todo aquello que a la vez es bueno y grande. [...] La ironía es una consciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno»<sup>21</sup>.

La naturaleza tiene una presencia simbólica fundamental en la novela. A lo largo del texto, esa identidad del espíritu con el estado de la naturaleza reedita el sentido de la contemplación del paisaje por parte de los románticos. Al nacer Xavier, que llora en el paisaje que le entregaría a Dolores, que es de la sierra, cuando se casara con ella, la lluvia se conjuga con el llanto y el futuro vital del recién nacido en la costa: «Esa tarde cayó una garúa fuerte sobre el litoral y las nubes cubrieron con ahínco la entrada a los Andes»<sup>22</sup>. El día está nublado cuando empieza la escritura del diario; en una tarde de música, los pájaros se introducen con su canto victorioso en medio de la niebla. Cuando Aurora se encuentra eróticamente con A, el paisaje nocturno trae a su memoria el recuerdo de D.: «Así, viendo la respiración [de A], recordé la luna con su brillo lleno que caí sobre la ventana, al igual que el vestido, su luz era un manto suave desnudando la piel en los azules y grises del alma [y en ese instante aurora piensa en D.]»<sup>23</sup>. Esa relación con el paisaje se extenderá hasta el momento premonitorio del encuentro de Aurora con su destino: el paisaje se convierte en la iluminación de su final trágico: «Tomo la carretera y veo el último tramo del mar que cede ante la luz y ahora es un mármol petrificado que guarda los cuerpos de los animales marinos. El cielo en

<sup>17</sup> Crespo, *Los cielos...*, 179.

<sup>18</sup> Crespo, *Los cielos...*, 40.

<sup>19</sup> Crespo, *Los cielos...*, 236.

<sup>20</sup> Crespo, *Los cielos...*, 248.

<sup>21</sup> Friedrich Schlegel, *Fragmentos*, traducción de Emilio Uranga (México D.F.: UNAM, 1958), 58-59.

<sup>22</sup> Crespo, *Los cielos...*, 72.

<sup>23</sup> Crespo, *Los cielos...*, 246.

su dorado esplendor, colmado de nubes se funde con el horizonte. Un solo amasijo que no tiembla, pero yo tiemblo mientras acelero y tomo la entrada a la vía principal»<sup>24</sup>. El cielo es retratado en las fotografías que incluye la novela, en su relación con el espíritu de los personajes y la descripción que contribuye a entender el sentido espiritual del texto. Los cielos son un capricho cromático que se inserta en la llama viva del recuerdo, un paisaje que alberga la evocación permanente de lo que ya no es más en la vida, desde la escritura poética de la protagonista que es un intento desesperado de perpetuar el remordimiento por la falta de amor más allá de la muerte:

Los cielos de marzo son rosas o lilas. Una congregación rosada con nubes estriadas en nácar. Los cielos de marzo son un percal de quinceañera que no se agota en su inocencia. Inmensos copos que se agolpan hacia el horizonte del litoral e inicio de la cordillera forman un borde blanquísimo y esponjado, una fantasía de luces doradas y rosas que nos hacen sospechar del paraíso. Veo estos cielos y recuerdo las manos de mi madre en el baño de la tarde. El agua fría bajando por el cuerpo, cascada de orquídeas acariciándome y el rostro de ella, tan dulce, generoso; misericordia encarnada. A pesar de sus esfuerzos, nunca la amé, por lo menos no durante mucho tiempo. No la amé en mi adolescencia, ni en mi primera adultez. Sentía vergüenza y desprecio ante sus manos, ante todo aquello que me dio.<sup>25</sup>

*Los cielos de marzo* cuenta la historia de Aurora, una heroína romántica que se rebela contra su mundo social; escritora de afición, desencantada y atormentada, que, ante la imposibilidad de que su yo realice el deseo se sumerge en la melancolía y el sufrimiento. La libertad que Aurora encuentra en su destino trágico la devuelve a la infancia, a ese tiempo de un paraíso de mares infernales y premonitorios: «Soy una niña acostada en un colchón que navega en un mar picado y gris. Una niña que trata de hacer un hoyo en su colchoneta para ahogar al miedo y al agua, y la niña tiene sesenta y tres años, arrugas marcando sus pómulos y su frente».

*Los cielos de marzo*, de Andrea Crespo Granda, es una novela de prosa lírica que estremece, y que, desde el tono confesional, abraza un neo-romanticismo, formalmente ecléctico, que narra una conmovedora historia de amor contrariado resuelta con la inmólación de la heroína a los sesenta y tres años: «Aunque cumpla sesenta y tres siglos mis dedos no podrían habitar en el caracol, ni escuchar la música que nace al inicio de la luz»<sup>26</sup>. Una manera bella, triste y sin retorno de habitar el olvido.

<sup>24</sup> Crespo, *Los cielos...*, 248.

<sup>25</sup> Crespo, *Los cielos...*, 205-206.

<sup>26</sup> Crespo, *Los cielos...*, 247.

*NUESTRA PIEL MUERTA*  
LA POESÍA DE LO QUE HABRÁ DE PUDRIRSE



Lucas regresa en busca del padre, pero también de los silencios de la que fue su casa, de la enajenada lucidez de su madre, de los restos de un hogar que es una patria sometida por dos intrusos. «¿Qué vine a buscar, padre? ¿El silencio? ¿Un espejismo? ¿Una patria? // El que regresa no tiene nombre, ni sabe lo que busca, y en su propia casa vive en calidad de huésped»<sup>1</sup>. Lucas regresa e interpela a su padre muerto rememorando su crueldad de patriarca cobarde: el padre que se rindió ante los extraños, el padre que se olvidó de su propio hijo; el padre que, en nombre de un Dios sin piedad, declaró loca a su mujer y la condenó al ostracismo.

Lucas regresa y el mundo de los insectos, de aquello que aparentemente carece de importancia: ser insecto, ser el pequeño para derrotar a los grandes. Lucas vuelve a su deseo y en esa contemplación del mundo de los insectos su imaginación se fuga hacia el ámbito libre de la ensoñación; es en ese ámbito en donde él puede ejercer sus desafectos, su anhelo de justicia ante el despojo del que se siente víctima:

Con un poco de suerte, yo podría haber sido una mantis flor, un escarabajo Hércules o una chinche asesina. Si fuese una chinche asesina, ahora mismo me escabulliría por el piso hasta lo que queda de nuestra casa y la rondaría entera sin que nadie me mirase, incomodando por aquí y por allá, subiendo por los cuerpos de Felisberto y Eloy, llamando a mi banda de amigos a hacer de las nuestras. Les picaría las manos, el cuello, detrás de las nalgas, los muslos, les comería todo el cuerpo y cuando no pudiese más y estuviese inflada, obesa, llena de sangre, explotaría de pura placidez. (40)

*Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire, es un bello texto de lenguaje sobrio, poético y sobrecoger; una novela que despliega un novedoso gótico andino en el que los elementos del horror y la piedad románticos son elementos constitutivos de una cuidada expresión narrativa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Natalia García Freire, *Nuestra piel muerta* (Madrid: La Navaja Suiza Editores, 2019), 23. El número de la página de las citas, salvo la primera vez, está indicado en paréntesis al lado de la cita.

<sup>2</sup> Publicado en mi blog *Acoso textual*, el 7 de abril de 2021. La versión actual ha sido revisada y modificada sin alterar el sentido de la reseña original.

La sobriedad narrativa atraviesa esta novela. Lucas observa las moscas que vuelan alrededor de un pollo podrido: «Y qué música bellísima escuchaba, padre, cuando volaban; eran alas y eran vida, bendita simetría que susurra» (41). Ser ala y ser vida: ser el susurro de la exactitud y su halo de divina perfección. Poesía que estremece en la construcción de la imagen poética y que prolonga el estremecimiento que provoca el sentido de la finitud y lo trascendente: «Quiero la resurrección de la carne que solo viene con el fin y la inmundicia» (41). La vuelta a casa de Lucas para ajustar cuentas con lo que ha muerto es la confirmación de la vida que emerge de lo que se descompone, de lo que se pudre.

La poesía de lo que habrá de pudrirse está en la descripción del rostro del padre después de enviar a la madre de Lucas al encierro: «No sé si se ha descrito la geografía de un rostro desesperado, pero se parece a una isla volcánica, cuando la lava se enfría y forma elevaciones disímiles, todas ásperas e inhumanas» (140). Lenguaje que se transforma en sobrecogimiento de quien lee, el lenguaje que construye el espacio de la contemplación atravesada por el silencio de la naturaleza y del sujeto que la contempla. Ese ensimismamiento se rompe cuando llega el tiempo de la fiesta y ese Dios aterrador da paso a la liberación del espíritu; pero esa liberación que envuelve a Lucas pronto se convierte en sentido de culpa por la irrupción de la muerte del padre. La novela se mueve así en este juego de sentidos contradictorios y, al mismo tiempo, complementarios pues donde hay vida y celebración también hay muerte y duelo:

Las noches de carnaval Dios se tapa los ojos; el aire se llena de un olor maduro, los sobacos uno los trae siempre calientes, las mujeres dejan de usar enaguas, y en las veredas y los muros de las casas, entre adoquines, ladrillos y piedras, nacen tréboles, flores de galio y cenizas [...] A veces, cuando dejo de escuchar el sonido bendito de las alas, vuelvo a esa última noche de carnaval, cuando Dios tenía los ojos bien cerrados mientras yo removía la tierra para cubrir su cuerpo, padre, y el mundo entero temblaba en mis manos. (141 y 146)

La escena de la campiña andina ha reemplazado al castillo medieval del gótico de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: el mundo de la ruralidad serrana es el mundo de la novela. El fanatismo religioso se ha instalado y el pecado es una maldición que abrasa a quien pretende ser libre: las beatas y el cura poderoso, los rosarios y las letanías, y la sentencia de un Dios cruel condenan al infierno terreno a la madre: un ser libre en la sabiduría de sus libros de botánica, que son quemados por una inquisición de pueblo. Josefina, la madre apasionada, convertida en loca y encerrada en nombre de Dios: «La calma de Dios era un maldito cuarto vacío» (76).

La presencia fantasmagórica de Felisberto y Eloy, personajes que encarnan lo siniestro, similar al dúo Coppelius/Coppola de «El hombre de arena», de E. T. A. Hoffmann, y que son introducidos sin ninguna explicación: igual que el mal que asedia para corromper lo humano. El mundo de los vivos se confunde con el de los muertos: «Es como escuchar mil manos rasgando paredes desesperadas por salir. Es como

escuchar la conciencia de la tierra. Es como escuchar mil corazones asustados latir alrededor de uno, todo vísceras, todo pulso. Y todo lo demás en el mundo se queda mudo» (150).

El horror atraviesa el mundo narrado y se expresa en la singularidad monstruosa de Felisberto y Eloy, los personajes que representan el mal. Al mismo tiempo, la presencia de la madre, del profesor Erlano y del mundo de los insectos es la representación de la piedad, del sosiego en medio de los espíritus borrascosos que se apoderan del hogar. El mundo agitado por las antiguas *tormenta y pasión* del neo-romanticismo ecléctico de estos tiempos. Y lo espectral se vuelve presencia de la muerte en seres como Lucas cuya vida es enterrada por los rumores que envuelven la tierra y los insectos que la pueblan:

Y solo escucho los insectos y un pitido que viene de dentro, un pitido agudo que me hacer caer en el sueño y hace que todo se vuelve húmedo, que pierda las palabras y licúe mis vísceras, que salga de este cuerpo que muere y descienda hacia eso que canta, que es la tierra, que son las cigarras, que son alas, que es la voz de mi madre, un río de agua, como un susurro [...]. (151)

En *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre, que es *un rencor vivo*. En *Los tiempos del olvido*, de Jorge Dávila Vázquez, un libro de cuentos orgánico, la familia de un tiempo andino y rural simboliza lo siniestro en ciernes: todos los días son como un viernes sin historia. *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire, se inscribe en esa tradición de voces rumorosas que entretejen los sentidos de la vida y de la muerte; pero, además, en esta novela, lo espectral es el estado de la materia que nos libera del mal, que es presencia cotidiana, y desde el mundo de los insectos, ese de la paz de lo que se pudre, emerge el canto vital de la tierra: «La resurrección de la nuestra carne es un milagro. No hay un espíritu que asciende sino un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra formando una vida más perfecta y simétrica. Bendita melodía que susurra y se transforma» (150).

*LAS VOLADORAS*  
VOCES RUMOROSAS DEL HORROR



El cuentario *Las voladoras*, de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), recupera la tradición oral popular de la ruralidad andina mediante la reelaboración poética de los mitos y la incorporación del sincretismo religioso y cultural del mundo indígena y mestizo a la narrativa de los textos.<sup>1</sup> Así, en el cuento que da nombre al libro, la leyenda de las voladoras —que es tradicional de la región de Mira, en la provincia de Carchi— que llevan y traen noticias, que practican hechizos de alcahuetas, que utilizan ayahuasca y otros bebedizos para sus viajes espirituales, se reproduce en una historia de incesto naturalizado en una casa que adquiere características tenebrosas por causa del aislamiento. La narradora invoca a la voladora, que acude y se va, en un mundo familiar donde el incesto es una forma de convivencia en medio de la fantasía popular:

Las lágrimas mojan mi cuerpo por las noches. Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio.

Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con axilas húmedas y abro los brazos al viento.

El misterio es un rezo que se impone.<sup>2</sup>

Ese mundo que emerge de los relatos de Ojeda es un territorio donde tienen cabida lo siniestro y lo abyecto del tránsito entre la vida y la muerte. Así lo vemos en el cuento «Sangre coagulada»: a través del saber sobre el aborto de la abuela heredado por la nieta, que está mediado por el símbolo de la sangre: «La muerte también nace» (22), la abuela y la nieta, que aceptan su condición de *brujas*, según las denomina la gente, son el refugio último al que acuden las chicas del pueblo para su propia liberación. Ojeda expone el horror y la violencia del mundo con crudeza, sin dar respiro a

<sup>1</sup> Una versión corta de esta reseña fue publicada en mi blog *Acoso textual*, el 12 de diciembre de 2022. La versión actual ha sido revisada y modificada sin alterar el sentido de la reseña original.

<sup>2</sup> Mónica Ojeda, «Las voladoras», en *Las voladoras* (Madrid: Páginas de Espuma, 2020), 15. El número de la página de las citas, salvo la primera vez, está indicado en paréntesis al lado de la cita.

quien lee, y sus personajes transgreden las fronteras de lo sobrenatural. Esa exposición del horror se da a través de un lenguaje evocativo que, al mismo tiempo, es testimonio de lo tenebroso en ropaje cotidiano como lo dice la narradora del cuento:

Me gusta la sangre. Alguna vez me preguntaron: «¿Desde hace cuánto, Ranita?». Y yo respondí: «Desde siempre, Reptil». No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca.

Agua pura del jardín.

Agua tibia de amapola.

Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firulais.

Tocaba mi sangre. Olía mi sangre. (17)

Esa virtud que tiene este cuentario para resaltar el horror expandido del mundo es, al mismo tiempo, su límite narrativo y argumental, pues lo repetitivo se agota como estética y se convierte en una fórmula predecible como toda fórmula. La insistencia de fijar el mismo horror en cada cuento convierte al libro, a ratos, en un muestrario de textos que asfixian sin misericordia a quien lee mediante un recurso repetitivo. Sin embargo, Ojeda tiene un manejo muy propio y bello de lo poético en la prosa que lo más abyecto se vuelve, contra esa repetición que señalé, texto de lectura placentera y sórdida a la vez. Como dice el padre peregrino, que anda en búsqueda de resucitar a su hija, en el último cuento del libro: «*No me sirven ni el amor ni la belleza*. Descubro, por primera vez, lo único que la palabra hace sobre la blancura de las piedras: plantar una semilla de árbol en la luna. Una semilla de árbol destinada a la sed» (121, énfasis añadido).

*Las voladoras* es un cuentario de personajes que avanzan de manera inexorable hacia su propia muerte y esa muerte está al acecho en todo momento, incluso en una familia de perros: «... no sabían que su hogar era un sarcófago construyéndose poco a poco, con paciencia, con esmero» (46). En este camino hacia lo inexorable, Ojeda remarca la presencia de la muerte mediante símiles escabrosos: «Lo cotidiano le parecía un animal muerto e imposible de resucitar» (33-34). Son personajes que, al unísono con quien lee, van preguntándose si es posible vivir después de contemplar la muerte abyecta como sucede en «Cabeza voladora»; o conviven mezclando los niveles de consciencia entre la atmósfera de pesadilla y la violencia real que se da en «Caninos».

En «Cabeza voladora», la presencia del crimen y la violencia, como entes que conducen a la locura y la muerte del personaje que protagoniza la historia, es una suerte de rumor constante que lo va envolviendo todo en un miedo estructural y la narración nos conduce, de manera trágica, al momento de la repetición del horror; y todo esto con una descripción precisa de ese horror que habita en las historias de Ojeda:



*El peso de una cabeza muerta es incuantificable sobre la mente, pensó a punto de vomitar.*

Si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas: una cabeza que se parecía a las de Guadalupe, pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín.

[...]

Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como un capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. (42, en cursiva en el original).

Los personajes tienen una existencia que se da en el ámbito de lo siniestro y lo perverso; esta decisión de la autora en la construcción de sus personajes genera una apología de la perversión polimorfa en boca de Bárbara, uno de los personajes de «*Slasher*»: «El sonido del dolor es muy parecido al del deleite» (71). Bárbara y su hermana Paula persiguen una mutilación planteada como si se tratase de una búsqueda estética que, como en la narrativa de Ojeda, carece de remordimientos y frenos morales. Así, en «*Slasher*», el momento climático del relato se da como una celebración de la pornoviolencia en la acción trastornada de las dos hermanas que buscan el aplauso del que suponen que es un público ávido del sonido del dolor de la mutilación:

Ese era su público: el que quería oír el canto de lo innombrable y se lanzaba al mar.

Bárbara levantó su estilete y lo purificó con la llama del encendedor.

Ese era su público: el que se abría para que el tamaño del grito entrara.

Y vibrando, Paula sacó la lengua. (76)

Ojeda cierra su libro con la brillantez neogótica de «El mundo de arriba y el mundo de abajo», un cuento sobre el duelo de aquello que no tiene nombre. En el relato se conjuga la desesperada peregrinación de un padre que busca resucitar a su hija muerta y la mitología ancestral incaica mediante un estremecedor lenguaje poético, que consigue ese distanciamiento irónico concebido por los románticos: «Solo hay una verdad manando de las grietas: escribir es estar cerca de Dios, pero también de lo que se hunde. Solo hay una verdad brotando desde el fondo del hielo: la escritura y lo sagrado se encuentra en la sed»<sup>3</sup>.

Con «El mundo de arriba y el mundo de abajo» estamos ante uno de esos cuentos maravillosos que resuena en quien lo lee por el esplendor de lo sublime que se concentra en la historia narrada y por la poesía del lenguaje que la cuenta. Hacia el final, el padre se enfrenta, en lo alto de la montaña, a la verdad del dolor y lo irreversible de la muerte y la autora despliega en el lenguaje toda la piedad necesaria para condolernos en el duelo de un padre por la muerte de su hija:

<sup>3</sup> Ojeda, «El mundo de arriba y el mundo de abajo»..., 115-116.

El lugar es la oscuridad. El sol de la tarde muriendo estalla con una primitiva violencia sobre mi cabeza.

[...]

A seis mil metros de altitud el aire entra en el cuerpo a cortas bocanadas. Los pulmones se marchitan. Siento una punzada en el centro de la frente y abrazo la bolsa con las piedras de la tumba de mi hija.

[...]

No es normal que un padre sobreviva a su hija, que las flores broten, que las alpacas coman juntas en la hierba y el agua sea fresca y llegue a los ríos y a las lagunas. No es normal que la vida continúe después del dolor, del envejecimiento repentino de mis huesos ante la integridad de las cosas.

[...]

«No podrá ser, perdóname», le susurro llorando sobre la nieve.

[...]

Y Gabriela cae como un cuerpo muerto cae. (119-120 y121)

El mundo agitado por las antiguas *tormenta y pasión* del neo-romanticismo ecléctico de estos tiempos también es el mundo de *Las voladoras*, de Mónica Ojeda. Un cuentario que se inscribe en ese fluir narrativo de voces rumorosas que entretejen los sentidos de la vida y de la muerte; voces que descubren el horror y lo místico. Como lo dicen las hermanas desquiciadas de «*Slasher*» en la formulación de esa estética de lo siniestro: «Entendían la maravilla: el gran concierto universal de lo vivo y lo muerto» (68). *Las voladoras*, además, es un cuentario que se alimenta y reelabora la tradición oral popular y los saberes ancestrales y la crueldad del mundo: todo aquello a lo que nos asomamos desde el sublime terror que nos provoca contemplar el abismo de la muerte.

*PELEA DE GALLOS Y SACRIFICIOS HUMANOS*  
GALERÍA DE MONSTRUOS SIN RENDENCIA



Estamos ante una narrativa dura, sin concesiones, a ratos en los términos del realismo sucio, a ratos desde el manejo maestro del terror literario, siempre desde una escritura limpia y sin concesiones; estamos ante el desarrollo de una narrativa que ha ido construyendo una estética de la violencia cotidiana que se enmarca en las sociedades patriarcales.

La narrativa de María Fernanda Ampuero, tanto en *Pelea de gallos* como en *Sacrificios humanos*, de escritura sustantiva, de hondas resonancias sobre la condición humana atravesada por el horror, nos enfrenta a lo monstruoso cotidiano que generan la inequidad social, la cosificación de las personas y la discriminación de todo tipo.

#### UN SACUDÓN PARA LAS BUENAS CONSCIENCIAS

*Pelea de gallos* es un cuentario de escritura incisiva, que no da respiro ni cede ante las ilusiones de la bondad humana; es una escritura exacta en sus relatos memorables, aunque a ratos puede aparecer truculenta y esquemática; por las historias de este cuentario transitan un mismo padre violento y abusador, hombres que son estereotipos machistas, y también inolvidables personajes femeninos que nos estremecen debido a su determinación y valentía para sobrevivir en esta sociedad patriarcal.<sup>1</sup>

«Subasta», «Nam» y «Griselda» son tres relatos memorables por el manejo de la intriga y la tensión, por sus personajes llevados a situaciones extremas que los obligan a sacrificios personales, y por su escritura sustantiva e impecable.

En «Subasta», un cuento de dureza realista y sin concesiones, está concentrado el mundo de este libro: la violencia de los hombres, adultos pederastas, el horror y la crueldad del ámbito delincuencia, la indefensión del ser humano, y la resistencia de una mujer que ha tenido que enfrentarse a la violencia masculina desde niña. La narradora, en un patio donde están reclusos secuestrados de todo tipo que son subastados,

<sup>1</sup> Una versión corta de esta reflexión sobre *Pelea de gallos* fue publicada, como reseña del libro bajo el título «Un sacudón de las buenas conciencias sin redención posible», en *Cartón Piedra*, suplemento cultural de *El Telégrafo*, 15 de marzo de 2019. La versión actual ha sido revisada y modificada sin alterar el sentido de la reseña original, aunque aquí desarrollo con mayor alcance y matices la reflexión inicial.

recuerda la gallera a donde la llevaba su padre mientras siente la violencia criminal de sus secuestradores. Su vida depende del asco de sí que ella misma pueda generar. Este párrafo condensa no solo la violencia sino un estilo que es un estilete capaz de ensangrentar la ilusión literaria de quien sostiene el libro:

Quando me toca a mí, penso en los gallos. Cierro los ojos y abajo mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una piana contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, masculino obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos. Sé que el gordo está a punto de dispararme.<sup>2</sup>

En «Nam», cuento de lucidez tremebunda, además, nos topamos con la crueldad de la guerra en la cotidianidad de las personas: un padre tullido, una hija caída en combate, la búsqueda de afectos durante la adolescencia, y el descubrimiento del horror del mundo a partir del drama que vive un veterano de la guerra de Vietnam. Ese cercenamiento es un símbolo del amor paternal cercenado de los hombres que está presente en otros cuentos. La protagonista se enfrenta, en esta ocasión, a la violencia irracional del el padre tullido, un símbolo de cómo la guerra animaliza a las personas:

Ha caído sobre mí una cosa informe, aterradora. La tengo sobre mi pecho y no puedo moverme. Intento gritar y no me sale ni un sonido.

Tiene cabeza, es un monstruo. Su rostro, sus dientes amarillos y rabiosos, está pegado al mío. Apesta a carroña. Farfulla cosas que no entiendo, hace ruidos animales, gruñidos, estertores, me babea. Pone una manaza en mi cuello y aprieta y veo en esos ojos rojos que va a matarme, que me odia y que voy a morir. Voy a morir. (39)

En «Griselda»<sup>3</sup>, la mirada infantil, que narra la soledad y el desamor desde lo cotidiano, intensifica la liberación de la suicida. Pérdida de la inocencia y brutal descubrimiento de la muerte. El cuento está narrado con el lenguaje de una historia que es contada desde la voz de una niña que, de pronto, descubre la brutalidad de la muerte. El comienzo parte de un recuerdo celebratorio de la infancia: «La señora Griselda hacía unas tortas fantásticas» (25). Poco a poco, se va adentrando en el drama cotidiano de una mujer, en un barrio de clase media. Frente a las tortas, que es un recuerdo feliz, está la vida de la señora Griselda, de la que nos vamos enterando de a poco, a medida que la niña escucha los comentarios de su madre: Griselda ha sido abandonada por su marido, es alcohólica, tiene una hija que, al parecer, es prepago, y la ayuda para

<sup>2</sup> María Fernanda Ampuero, «Subasta», en *Pelea de gallos* (Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2018), 17-18. El número de la página de las citas, salvo la primera vez, está indicado en paréntesis al lado de la cita.

<sup>3</sup> Cuando lo seleccioné para una muestra de cuentistas ecuatorianos que preparé para *Hispanamérica*, No. 125, (2013), se llamaba «Las tortas de la señora Griselda».

su manutención. En ella crece un desasociado que, de pronto, revienta como el disparo suicida. La reflexión de la niña que cierra el cuento es también el testimonio de su madurez a fuerza de tristezas y el reconocimiento de la muerte como una verdad irrefutable: «Mis siguientes cumpleaños tuvieron una torta redonda, de mierda, pero a mí, la verdad, eso ya me importaba un carajo» (30).

En todos los cuentos comentados, una misma voz de mujer, en primera persona, cuenta la historia: lo escatológico es manejado, sin tapujos, como parte del horror. Esa voz transita de la inocencia de la niñez a la confrontación con la muerte que conlleva la adultez. Cuentos de un realismo sucio, como el de Rubem Fonseca; cuentos que, además, recuerdan a ese otro realismo de nuestra tradición: el de *Los que se van*, pero en clave urbana y con voz de mujer.

Los cuentos de este libro tienen una constante para el personaje del padre: ausente, violento, pederasta. Por ejemplo, el padre que abusa de la empleada doméstica, —una niña que apenas es dos años mayor que las niñas que cuida, pero que «parecía haber vivido cuatrocientas vidas más» por causa de la pobreza—, en «Monstruos»; una niña que les revela a las otras niñas, camino a la adolescencia, la crueldad a las que tendrán que enfrentarse toda vez que ya ha crecido: «Ahora son mujeres —dijo—. La vida ya no es un juego» (23). También está el padre que aterroriza a su hija con su sola presencia en «Ali», que es un cuento tremendista en el tratamiento de la historia. La niña Ali, que sufre el acoso por su gordura y el abuso sexual de su propio padre, termina siendo *la suicida del centro comercial*, y el rumor de su círculo social es: «Otra señora dijo bajito que alguna vez escucho que había algo raro en esa casa, que el hermano a la hermana, que el padre a la niña. Las otras la mandaron a callar con violencia: que no repita esas estupideces» (94).

En *Pelea de gallos*, los hombres son retratados como seres egoístas, cargados de violencia y, casi todos, son acosadores sexuales, depredadores. «Luto» es un relato ingenioso en la medida en que reelabora la historia evangélica de la resurrección de Lázaro, sin nombrarlo directamente, pero su truculencia lo vuelve un texto de mensaje evidente, al que se le ven las costuras, pues utiliza la referencia evangélica para forzar una historia de violencia: resulta que Lázaro ha sido un abusador de sus hermanas. El símbolo del resucitado que vuelve donde sus hermanas con toda la podredumbre de la muerte a costas es, finalmente, una metáfora de la imposibilidad de redención de un abusador: siempre cargará con el horror a costas: «Primero entraron la moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada» (81).

El cuentario está cargado de intencionalidad política, en la misma medida en que lo estuviera *Los que se van*: en esta ocasión, el combate es contra el patriarcado; y ese, como todo combate por una causa en el ámbito de la escritura literaria, va salpicado de obviedades y estereotipos junto a situaciones de dolorosa verdad humana

y literaria. *Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero, es un libro necesario por al verdad descarnada que encierran sus historia, un libro que no le tema a la palabra militante, que sacude las buenas conciencias y que, con su dosis de tremendismo, aniquila toda esperanza de redención; y, es también, un libro de una escritura sobria, lograda y de poderosas repercusiones éticas.

#### GALERÍA ASFIXIANTE DEL HORROR

Son historias que, en la tradición de Mary Shelley, E.T.A. Hoffman y Horacio Quiroga —como en el relato «Sanguijuelas», que introduce la perversión polimorfa de la niñez frente al infante, socialmente, considerado monstruoso y parece un guiño a «La gallina degollada», de Quiroga—, incorporan los elementos que se desprenden del gótico del romanticismo del siglo XIX en historias y escenarios contemporáneos: la casa tenebrosa acompañada de la violencia intrafamiliar; la recuperación de la oralidad popular para potenciar el terror y lo sobrenatural; la presencia de seres de ultratumba en combinación con seres violentos en el mundo patriarcal de los vivos; todo ello, en medio de personajes que luchan dentro de sí mismos contra sentimientos depresivos, angustiantes, morbosos.

En *Sacrificios humanos*, María Fernanda Ampuero, desde la atmósfera del gótico del trópico, ha trasladado la campiña medieval a la urbe contemporánea. En este cuentario, Ampuero desarrolla lo brutal y lo siniestro en el marco de una sociedad agresiva que sacrifica a quienes no se ajustan a la imposición de sus desvaríos, y asistimos al espectáculo hórrido de una galería asfixiante de seres monstruosos sin posibilidad de redención, a partir de una escritura de imaginación libérrima.

La heroína rebelde de sus historias se enfrenta a la violencia del patriarcado, se va en contra de las convenciones y disfruta de la sexualidad libre. «Biografía», texto que abre el cuentario, es una joya del horror gótico que, en su construcción narrativa, añade una profunda consciencia social sobre la violencia misógina de la que es víctima la protagonista. La heroína del cuento es una migrante que intenta sobrevivir en un mundo hostil a la mujer, al pobre y al extranjero y que es consciente de la distancia irónica que existe entre la vida y la escritura: «En estas circunstancias escribir es la cosa más inútil del mundo. Es un saber ridículo, un lastre, una fantochada. Escribana extranjera de un mundo que la odia»<sup>4</sup>.

El cuento está narrado desde un yo femenino que toma distancia de sí mismo y se muestra desde una interpelación que involucra a quien lee en el horror de la historia. Asimismo, el cuento propone una curiosa y original combinación de desarrollo de la historia en tono de hiperrealismo sucio y su resolución en clave sobrenatural. La casa siniestra de la campiña lejos de la urbe ha reemplazado a la casa de atmósfera tenebrosa

<sup>4</sup> María Fernanda Ampuero, «Biografía», en *Sacrificios humanos* (Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2021, impreso en Ecuador), 14. El número de la página de las citas, salvo la primera vez, está indicado en paréntesis al lado de la cita.

de *Cumbres borrascosas* y los espectros de las víctimas y de la madre de los victimarios son la presencia de una sororidad de ultratumba que acompaña a la heroína en la huida que habrá de salvar su vida:

Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia.

Véanla, véanla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz. (33)

Y ese terror que hilvana la vida de ultratumba se manifiesta, en un espeluznante tono narrativo que es gótico del trópico, en «Elegidas»: «La noche era propicia para rituales de sexo, muerte y resurrección [...] Nos bajamos del carro y entramos en hilera al cementerio a bailar a la luz de la luna de sangre agitando nuestros vestidos claros y nuestras melenas nocturnas» (62-63). Aquí estamos ante una historia bañada de necrofilia que encierra en medio de su horror, un horror mayor: el de la marginación social de quienes no calzan en la belleza hegemónica y de clase. El horror de la violencia cotidiana y su mezcla sutil con lo sobrenatural, la presencia de los muertos en el mundo vivo no solo como entes fantasmales sino como presencias materializadas, los traumas de infancia y la alienación en la estética de los cuerpos, están conjugados con mano maestra en «Hermanita». La casa tenebrosa, la piscina inmundada, la habitación gélida de la muerte como elementos que constituyen el gótico urbano del trópico y que se resumen en la sentencia premonitoria del relato: «El trópico todo lo degrada, lo envilece» (72).

*Sacrificios humanos*, de María Fernanda Ampuero, es un cuentario de escritura impecable, cuyas historias dejan sin respiro a quien las lee, y nos confronta con nuestros propios terrores para que, en mitad de esa habitación tenebrosa que es la escritura, lancemos «un grito como un eclipse total» (87).

#### LA HERMANA DE SHAKESPEARE

De *Pelea de gallos* a *Sacrificios humanos*, María Fernanda Ampuero transita en el desantrañamiento de los códigos del poder en la esfera del hogar, poblada de micro-machismos, y también en un mundo desquiciado que se ha convertido en una amenaza constante para la vida digna, porque está regido por el odio criminal contra los que habitan las distintas formas de la marginalidad.

En el cuento «Biografía», que comenté antes, hay una suerte de letanía que condensa, como si fuera una proclama, la rabia y el dolor que sobrellevan las víctimas de la violencia patriarcal y que María Fernanda Ampuero literaturiza con la vehemencia de su palabra precisa. La narrativa de Ampuero está atravesada por una propuesta política que la autora construye desde la estética de un lenguaje diáfano que es, al mismo tiempo, una palabra que desgarrar la conciencia de quien lee.

Transcribo *in extenso* este segmento del relato que nos estremece por la convicción ética de su poesía:

Las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas desconjuntadas, las negras con quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con sus propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte las arañadas, las que paren gusanos y larvas, las mordidas por dientes humanos, las magulladas, las sin ojos, las evisceradas, las moradas, las rojas, las amarillas, las verdes, las grises, las degolladas, las ahogadas que se comieron los peces, las desangradas, las perforadas, las deshechas en ácido, las golpeadas hasta la desfiguración.

Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza.

Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados, el sol blanquea los huesos, un árbol suelta una hoja o dos sobre la carita irreconocible de la hija de alguien, la tierra hacer crecer girasoles robustos que se alimentan de la carne violeta de las desaparecidas. (19-20)

Al hablar de una imaginaria hermana de Shakespeare, tan genial y apasionada por el teatro como él, Virginia Woolf, aparte de señalar la imposibilidad histórica de que una mujer compusiera las piezas de Shakespeare en el tiempo de Shakespeare, dice: «Vivir una vida libre en Londres en el siglo XVI tiene que haber significado para una mujer que era también poeta y dramaturgo una tensión nerviosa y un dilema que bien pudieron matarla. Si hubiera sobrevivido, todo lo escrito por ella hubiera sido retorcido y deforme, fruto de una forzada y mórbida imaginación»<sup>5</sup>. En la Hispanoamérica del siglo XXI, María Fernanda Ampuero es esa mujer, genial y apasionada, que existe en la escritura y es una sororidad sobreviviente a los dilemas y tensiones de un mundo patriarcal y violento en el que la vida cotidiana está atravesada por el horror y la muerte.

<sup>5</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia* [1929], traducción de Jorge Luis Borges (Barcelona: Penguin Random House, 2020), 66.



## LA ESCRITURA TATUADA DEL BÚHO DE MATAVILELA



Él creía que quien escribe es un indomesticable ser de la noche como el búho.<sup>1</sup> Él habitó la soledad esencial que acompaña a toda escritura. Y, para él, el acto de la escritura fue el sentido medular de una vida plena: «[...] escribo en cualquier lugar, escribo en el bus, haciendo cola para pagar la luz, viajando a la Universidad de Babahoyo, donde trabajo; de noche, de día, vestido, desvestido, a veces me escapo de los lugares sociales para escribir una frase que me parece importante [...]»<sup>2</sup>. Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 16 de enero de 1948 – 24 de septiembre de 2021) fundó en su escritura el barrio de Matavilela y perennizó una imagen de Guayaquil como la ciudad de los manglares; indagó en la historia y nos mostró un país que se entiende mejor anclado en la realidad de la ficción; creó una conflictuada visión literaria del mundo de la marginalidad y de las representaciones estéticas de lo popular; e hizo de la escritura, concebida como urgencia cotidiana, la permanente búsqueda de nuevas rutas de la imaginación y del lenguaje poético. «El búho, ave voraz, al ser envuelto por la nocturna, busca sus presas vivas o muertas, el hambre perpetua que lo acosa requiere a cada instante ser calmada. El escritor, en afanes parecidos, noche tras noche, busca el alimento del *verbo encarnado* y lo devora para convertirlo en texto»<sup>3</sup>. El búho y él: las criaturas extrañas de la familia y el mundo. Él, el más hermoso maromero de la palabra, con el alma tatuada de literatura.

*El rincón de los justos* (1983), que cumple cuarenta años desde su aparición, es la novela de la cultura marginal del Guayaquil que, entre finales de los 70 y comienzos de los 80, se convirtió en una ciudad de desplazamientos humanos. Matavilela, barrio enclavado en el centro de la ciudad, es la representación literaria de lo popular, de ese otro orden que la ciudad aceptaba, vergonzante, como parte de su espíritu y al que, al mismo tiempo, expulsó de sí hacia el sur. La novela es un testimonio crítico sobre la

<sup>1</sup> Posfacio de la edición conmemorativa de los cuarenta años de *El Rincón de los Justos* (Bogotá: Planeta Seix Barral, 2023), 215-228.

<sup>2</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «*Tatuaje de naufragos* es la única novela en la que me he divertido escribiendo», entrevistado por Raúl Vallejo, *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 26 (2009): 154.

<sup>3</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «El búho en el espejo», en *Lecturas tatuadas: letras, plástica, música*, (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2009), 12.

vida de personajes de la marginalidad que son la identidad de Matavilela, así como ejemplo de la invención de una deslumbrante narrativa que transforma el habla popular en lenguaje literario. Fernando Nieto Cadena (1947-2017), compañero de generación y uno de los fundadores del grupo literario *Sicoseo*, escribió desde México, sobre la expresión de lo popular en la novela: «Literaturiza lo jergal como propio, como lo vivido, no como algo superpuesto (colocado a la brava) al discurso literario [...] No en ese trasplante mecánico de lo puramente lexical sino en lo más hondo, en lo preciso, en la plenitud rítmica (¡esta es la perfecta!) [...]»<sup>4</sup>.

Velasco Mackenzie completó su imagen de Guayaquil en su novelas con la apocalíptica *Río de sombras* (2003) y la nostálgica *Tatuaje de naufragos* (2008). «Nadie nunca es la ciudad, señor Basilio, ni siquiera las calles ni los monumentos, la ciudad es el tiempo que tardamos en vivirla; el tiempo de las palabras con que podemos inventarla»<sup>5</sup>, le dice un personaje al cronista de *Río de sombras*, perseverando en la idea de la necesidad de la escritura para inventar el mundo. En *Tatuaje de naufragos*, a partir del cierre del simbólico bar Montreal —emblemático y nostálgico lugar de encuentro de los integrantes de *Sicoseo*—, nos entrega la disección de una generación de artistas y escritores que, en el único número de la revista que tuvo el nombre del grupo, declararon: «Buscamos, no es la primera ni será la última que se diga esto, representar – testimoniar – clarificar esa vida ordinaria y común de lo mejor de nuestra sociedad. No nos referimos a la crema y nata de los celestinajes sociales; nos referimos a eso que un tanto peyorativamente los providencialistas llaman pueblo»<sup>6</sup>.

El personaje del doctor Zacarías Lima Paladines, médico legista, es el encargado de esta autopsia de seres vivos y es parte de una investigación criminal. Lima es un lector cultivado que piensa que «escribir era también el arte de ocultar»<sup>7</sup>, y, a ratos *alter ego* del autor, está a cargo de la más descarnada autocrítica de lo que fue *Sicoseo*, considerado un grupo insurgente ante el mundo de la cultura oficial de Guayaquil, «[...] cuando solo fue una liga de parvos y borrachos, por eso nunca salió nada bueno de ahí, de aquellos seres doblegados por el alcohol y la marihuana, que se reunían cada sábado para beber y fumar [...]»<sup>8</sup>. Sobre el bar, que es un espacio protagónico de *Tatuaje de naufragos*, Velasco Mackenzie reflexionó en otro texto, dándole enorme importancia en tanto lugar mítico para su escritura: «Pero si en mi poética hay un lugar, diré como antes que no es precisamente un cuarto de trabajo, que nunca tuve; ese sitio fue un bar y debo ponerlo así, en pasado, porque desde hace algunas semanas ya no existe: el viejo Montreal zozobra frente a las costas enrejadas del Parque Centenario»<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Fernando Nieto Cadena, «El Rincón de los Justos: hallazgo y redescubrimiento de una vieja y siempre nueva mitología urbana», suplemento *Semana, Expreso*, 8 de abril de 1984, 6.

<sup>5</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *Río de sombras* (Quito: Alfaguara, 2003), 172.

<sup>6</sup> «Identi – kit», en *Sicoseo*, No. 1 (1977), 1.

<sup>7</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *Tatuaje de naufragos* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 194.

<sup>8</sup> Velasco Mackenzie, *Tatuaje de naufragos*, 296.

<sup>9</sup> Velasco Mackenzie, «El búho en el espejo» ..., 20.

Si bien la novelística de Velasco Mackenzie ha construido una imagen literaria del Guayaquil de fines del siglo veinte, esta no se agota en el espacio de la *ciudad de los manglares*, sino que se extiende a otros ámbitos ficcionales y otros tiempos históricos. *Tambores para una canción perdida* (1986) es la historia de José Margarito, el Cantador, contada desde la invención mítica y en tono mágico. El Cantador es un esclavo negro que huye durante cien años, sin conocer que el presidente José María Urbina ya había decretado la manumisión de los esclavos el 25 de julio de 1851. Ochumare, el dios que se humaniza como Arco, abre y cierra el relato: «Cuento lo que el Cantador no recordó al momento de su muerte [...] Y, ¿quién soy yo? El Cantador ya no me oía cuando se lo dije, por eso me nombro Iris, como antes fui Arco, Ochumare, el dueño de su primeriza luz, el que le quitó la última»<sup>10</sup>.

*En nombre de un amor imaginario* (1996) se desarrolla en el siglo XVIII, en el marco del arribo de la Misión Geodésica francesa a la Real Audiencia de Quito. Una cartografía literaria del país, atravesada por el amor contrariado de Isabel y Jean Pierre Godin. La novela es un *collage* documental: crónicas, diarios, actas, etc., que se entretajan, en medio del viaje de los amantes como metáfora de las vicisitudes de una nación que aún necesita armarse frente al espejo y luchar contra el peso de la cruz colonial encima: «Los espejos son ríos imaginarios que no se mueven ni van al mar [...] Los ríos son los espejos de la muerte»<sup>11</sup>, dice Isabel de Godin cuando inicia la travesía, navegando el río Amazonas, en busca de su esposo Jean Pierre.

Complementan la novelística de Velasco Mackenzie, una de personaje, *El ladrón de levita* (1990), que está monologada por el ladrón y asesino Enrique Mora Martínez, en su periplo final hacia la muerte; en esta novela, narrada desde la voz de un yo protagonista, el criminal se humaniza desde su propia memoria, mostrándose atormentado y sociópata: «¿Cuánto tiempo voy a seguir viviendo mi propia muerte? ¿Es acaso la muerte que todo asesino vive? ¿A quién le hablo si no hay nadie? [...] ¿Acaso aguardo la muerte verdadera? ¿Aquella que todos llevamos dentro?»<sup>12</sup>. Otra, *Hallado en la grieta* (2011), estructurada como una novela de aventuras, bajo la invocación de Melville; su escenario es Galápagos y sus personajes, Valdemar Ventura, el viejo marino, y Ailyn, su mujer, protagonizan una historia de pasión y violencia anclada en el recuerdo del holocausto atómico de Hiroshima, de donde procede Ailyn. El relato sobre la historia de la familia de Ailyn y el viaje marítimo de los cien *hibakushas*, como fueron llamados quienes sobrevivieron al bombardeo atómico, insertado como un cuento dentro de la novela, es una pieza narrativa estremecedora: «En Hiroshima, los vivos no estaban para enterrar a sus muertos»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *Tambores para una canción perdida* (Quito: Editorial El Conejo, 1986), 9.

<sup>11</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *En nombre de un amor imaginario* (Quito: Editorial El Conejo, 1996), 52 y 55.

<sup>12</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *El ladrón de levita* (Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1989), 131-132.

<sup>13</sup> Jorge Velasco Mackenzie, *Hallado en la grieta* (Manta: Editorial Mar Abierto, 2011), 154.

Y, finalmente, está *La casa del fabulante* (2014), novela de dolorosa resonancia autobiográfica, pues, en ella, el escritor da cuenta de los seis meses que pasó en una clínica de rehabilitación para alcohólicos y drogadictos; esta novela dialoga, en su sentido literario, con el «El ebrio inmortal», el poema de autor anónimo, que es considerado por la cofradía como «el mejor poema sobre borrachos que se ha escrito en estas tierras»<sup>14</sup>. El poema es leído en el Montreal, en *Tatuaje de náufragos*, por el poeta Cristóbal Garcés Larrea, que fuera director de la tradicional *Cuadernos del Guayas*, y que está convertido en personaje de la novela:

He bebido guarapo malévolo  
 coñac doble y calentado en copas grandes  
 miseria de la copita de Jerez  
 gin and tonic, margarita, cuba libre, cointreau con hielo verde,  
 un vaso de agua que me embriaga como todos los tragos.  
 [...]

He bebido enfermo para no morirme del todo.  
 Para que este mío humano que soy no me abandone a la resaca.  
 Mientras confieso que he bebido, he bebido, días tras días, siempre.<sup>15</sup>

Velasco Mackenzie también nos ha legado una obra excepcional en el cuento. Él es un maestro en el manejo de la tensión del relato, en la creación de atmósferas, en la construcción de diálogos precisos y personajes llenos de vida y de literatura. Su cuentística nos ha dejado piezas memorables como, por ejemplo, «Clown», que sostiene la intriga del relato desde la voz narrativa de un traje de payaso, convertido en un trotamundos que van cambiando de dueño y, al mismo tiempo, marcándolo con un sino fatal. A través de las aventuras del traje de payaso, nos enfrentamos a diferentes tipos humanos en situaciones que limitan con el dolor y el mal, que ya están en el alma de cada uno, antes de que aparezca el traje de payaso en sus vidas al que consideran un ente maligno. El traje, por su parte, asume su condición de paria a lo largo del tiempo: «[...] ¡maldito!, dijo por última vez el mulero del otro lado del andén, cuando yo iba entrando definitivamente en el olvido y la maldición en la que vivo ahora y viviré para siempre»<sup>16</sup>.

Velasco Mackenzie incursiona en lo popular, una de las características que atraviesan su obra literaria, e incorpora la problemática de quienes viven en la marginalidad; su narrativa bucea desde el interior de sus personajes, con la lucidez de quien explora en la escritura la verdad de la vida de aquellos seres que adquieren dimensión heroica en el texto. «Llamada en mitad de la noche», relato en el que expone este amor por lo popular y su dimensión trágica, es un texto en el que la muerte se presenta

<sup>14</sup> Velasco Mackenzie, *Tatuaje de náufragos...*, 193.

<sup>15</sup> Velasco Mackenzie, *Tatuaje de náufragos...*, 199.

<sup>16</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Clown», en *Clown y otros cuentos* (Babahoyo: Universidad Técnica de Babahoyo, 1988), 48.

como una vía de liberación que da cuenta de la dignidad del ser humano cuando asume el gesto heroico y su consumación: «Supe a los meses que Lllamarada había muerto, que se incendió fiel a su consigna, se prendió fuego mientras bailaba un danzón con Rayito de sol en el Camal»<sup>17</sup>.

En el análisis de la obra cuentística de Velasco Mackenzie podríamos extendernos largamente porque sus relatos son piezas trabajadas bajo la idea de vencer la dificultad, entendida como una búsqueda sin fin de la forma y la palabra exactas. Aquí, me atrevo a mencionar algunos cuentos de mi preferencia. «Aeropuerto», retrato de la migración y la cultura neocolonial a partir del viaje de una muchacha ilusionada con el sueño americano, cuyo cierre concentra la dura realidad de dicho sueño: «... y el sueño que Alejandra siente que viene, haciendo más pesados los párpados con la sombra púrpura, tan pesados como los siente Eugenia al levantarse, lavarse, irse, camino de la factoría en nueva york diez cero cero nueve usa»<sup>18</sup>. «Como gato en tempestad», que retrata a Allan Baby, el gato conductor de una historia de amor y muerte; una historia en donde está la prostitución caracterizada como un mundo cerrado, sin esperanza, en donde las mujeres sobreviven, siempre al borde la violencia y la muerte; y en donde aparece el personaje del escritor —presente en algunos cuentos de Velasco Mackenzie—, que vive en aquellos submundos como un notario que se alimenta de esa vida marginal para su escritura, diciéndose «...en silencio ese pedazo de poema que nunca pude seguir: qué le queda al poeta, qué le queda»<sup>19</sup>. El manejo de la tensión a través de la confrontación de sentimientos extremos es una característica de su narrativa corta. En «Caballos por el fondo de los ojos», el amor y el odio, generados por la pasión amorosa, se enfrentan en medio de ese trío de la desgracia formado por Fuvio, Sebas y la Martillo Puta: «[...] y fue como ver al Sebas avanzar con su puñal vengador y clavarlo en mi espalda, y los jinetes, como toda la tropelía del Rincón de los Justos, pasaron sobre mi cuerpo aplastando mi vida [...]»<sup>20</sup>. En este cuento aparece, por primera vez, la cantina el Rincón de los Justos y están nombrados, aunque con diferentes características, los personajes de la novela homónima. Un cuento que mezcla, magistralmente, una confrontación deportiva y la lucha de clases es «Último inning»; en esta historia, la experiencia de cuando el propio autor era beisbolista ha sido transformado en un duelo entre los administradores del campo petrolero en la zona de Santa Elena, en la costa ecuatoriana, y los obreros; y, pese a que «no era un ensayo, eran ganas

<sup>17</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Lllamarada en mitad de la noche», en *Raymundo y la creación del mundo* (Babahoyo: Universidad Técnica de Babahoyo, 1979), 108.

<sup>18</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Aeropuerto», en *De vuelta al paraíso* (Guayaquil: CCE, núcleo del Guayas, 1975), 16.

<sup>19</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Como gato en tempestad», en *Como gato en tempestad* (Guayaquil; CCE, núcleo del Guayas, 1977), 105.

<sup>20</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Caballos por el fondo de los ojos», en *Raymundo y la creación del mundo...*, 27-28.

de destrozarnos, demostrarnos que ellos eran dueño de todo, nosotros de nada»<sup>21</sup>, los trabajadores ganan el partido según lo recuerda uno de los obreros que ahora funge de peluquero. «Gótico» es una pieza que incursiona en el género del terror con mano maestra; la migración, la soledad y una mezcla de lo onírico con el mundo real del protagonista son motivos que, envueltos en las visiones premonitorias del arte, nos ubican en un teatro abandonado, en el barrio Gótico, de Barcelona, con sus actores convertidos en espectros y con quienes el narrador ha pasado un noche y a quienes, al día siguiente, contempla en un viejo cartel: «Me precipité al hall: sobre una pared, en grandes afiches, se anunciaban obras antiguas, ballets de otro tiempo, óperas; de pronto, ahí estaban ellos: Ciprián, ataviado con el tricornio blanco; Helena, con el torso desnudo y el pelo alborotado»<sup>22</sup>. Un relato que reúne las virtudes del cuentista consumado Velasco Mackenzie es «La mejor edad para morir»; en el cuento encontramos una galería de personajes enfrentados a la soledad y la muerte sobreviviendo a sus derrotas existenciales en Nueva York, una ciudad que los acoge y pretende doblegarlos; la literatura y el arte como expresiones creativas que dialogan con la vida cotidiana; un tono cargado de nostalgia y de las pequeñas batallas por la existencia digna que dan los marginados; y, también, la construcción de un inolvidable personaje trágico, agobiado por su inmanente soledad, que encuentra en el suicidio su liberación heroica y cuya muerte abre el cuento de forma deslumbrante: «Aquel lejano día de invierno cuando encontraron muerto al Marqués debajo del puente Washington, comprendí su nobleza: lo hallaron desnudo, pero con las medias oscuras de ocho veintinueve puestas, y esos zapatos bicolors que yo detestaba tanto»<sup>23</sup>. Finalmente, está esa poética del cuento que es «El fantasma y el cuento imposible», un relato que nos habla de cómo el escritor escribe un cuento y también de la consunción de su alma en la escritura propia: «Desde la primera mañana cuando decidí escribir el cuento imposible, he recibido la visita puntual del fantasma de la página en blanco. Llega como siempre temprano, entra y se instala en mi mesa de trabajo [...] he probado expulsarlo contando su historia»<sup>24</sup>. Este relato nos recuerda, como planteaba Shklovski, que el arte literario es un artificio, y, al mismo tiempo, desarrolla la idea de que en la escritura de ese artificio el escritor va dejando partes de su vida y, por tanto, la escritura del cuento imposible implica siempre, en términos simbólicos, el sacrificio vital del propio autor en busca de la forma, que es escritura.

Menos conocida es su obra poética, dramaturgica y ensayística en la que Velasco Mackenzie mantiene sus obsesiones estéticas. Así, el trabajo creativo del escritor, su

<sup>21</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Último inning», en *Músicos y amaneceres* (Bogotá: Editorial Oveja Negra / Editorial El Conejo, 1986), 45.

<sup>22</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «Gótico», en *Desde una oscura vigilia* (Quito: Abrapalabra Editores, 1992), 31.

<sup>23</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «La mejor edad para morir», en *La mejor edad para morir* (Quito: Eskeletra Editorial, 2006), 57.

<sup>24</sup> Jorge Velasco Mackenzie, «El fantasma y el cuento imposible», en *Clown y otros relatos...*, 71.

conflictiva relación con la ética, la estética y la política, y las tensiones entre realidad y ficción están presentes en la pieza *En esta casa de enfermos* (1985)<sup>25</sup> cuyos protagonistas son Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio y en la que, además, en un giro de teatro dentro del teatro, encontramos las versiones teatrales de los cuentos «La doble y única mujer» y «Mataburro», de Palacio y Gallegos Lara, respectivamente. *Tatuajes para el alma* (2011), dialoga con *Tatuaje de náufragos* extendiendo protagonismo a Trista y su madre La Mina, en un texto de dolorosa tensión afectiva y de vuelo, a ratos surreal, a ratos absurdo. *Algunos tambores que suenen así* (1980) y el conjunto «Manual de acción imaginaria» (1978) son muestrarios de una poesía anclada en la anécdota, el lenguaje conversacional, de aliento desencantado y sarcástico. Finalmente, *Lecturas tatuadas* (2009) recoge sus ensayos escritos con un fino sentido para la lectura luminosa de la literatura, la apreciación plástica y la reflexión teórica sobre el acto de la escritura.

Él, que ganó numerosos premios literarios, siempre fue un maestro y amigo generoso con su saber y modesto con la apreciación de su propia obra. Él hizo las veces de editor de *Cuento a cuento cuento*, mi primer libro: yo había escrito treinta cuentos y él los redujo a quince, que eran los menos malos; además, diseñó la portada y firmó la nota de contratapa. La ilustración de la portada se la pidió al artista León Ricaurte y, a cambio, le compró una cajetilla de Chesterfield. ¿Qué más podía pedir yo a los diecisiete años? Este epitafio que escribí para Jorge Velasco Mackenzie es, tal vez, un intento por vivir el duelo desde la búsqueda del treno poético para honrar su vida:

En este manglar funerario  
ya no yace  
nuestro tatuador de fábulas.  
Ahora vive en Matavilela y vuela:  
es el búho de la escritura imposible.<sup>26</sup>

Desde siempre, él nos enseñó, siguiendo a Lezama Lima, que toda escritura debe ser problematizada en su enfrentamiento con la dificultad: «... siempre me han gustado las cosas difíciles: cuando jugaba béisbol, lo hacía en tercera base, donde la pelota va como fuego; no fui tan bueno, pero, por lo menos, yo escogí jugar ahí»<sup>27</sup>. Este recorrido sobre la obra de Jorge Velasco Mackenzie, en la conmemoración de los cuarenta años de aparición de *El Rincón de los Justos*, es el testimonio de mi amorosa admiración por la escritura tatuada del búho del Matavilela.

<sup>25</sup> «En esta casa de enfermos» apareció en la revista *Cuadernos*, No. 13 (1985): 25-28, precedida de un riguroso estudio de Cecilia Ansaldo: «Jorge Velasco Mackenzie: esta vez dramaturgo»: 22-24.

<sup>26</sup> Raúl Vallejo, «Epitafio para Jorge Velasco Mackenzie», en *Trabajos y desvelos* (Ibagué: Caza de Libros / Ulrika Editores, 2022), 121.

<sup>27</sup> Velasco Mackenzie, «*Tatuaje de náufragos* es la única novela...», 157.

V  
MEDITACIONES  
DE UN NUMERARIO





## «SOLO LOS TONTOS TILDAN SOLO»



Yo pensé que la frase era apócrifa. Miguel Donoso Pareja solía decirla, en sus talleres literarios, cuando, durante la revisión de la piel del texto, topaba con algún *sólo*: «Solo los tontos tildan solo».<sup>1</sup> Sin embargo, luego de leer una primera versión de este artículo, fue el académico Diego Araujo Sánchez quien me indicó que la formulación pertenecía a Miguel Sánchez Astudillo, S.J., que la escribió en su columna «Cuide su lenguaje», en *El Comercio*: «¿Quiere usted no errar nunca en el acento de SOLO? La cosa es muy fácil: no la acentúe nunca. Por tanto, quien comete faltas en esto las comete porque quiere. De aquí esta regla práctica que se graba con facilidad en la memoria: Solo los tontos acentúan el SOLO».<sup>2</sup>

Sin embargo, no son tontos aquellas figuras públicas que, como Arturo Pérez-Reverte —convertido en mosquetero *solotildista*— defienden, en tono barriobajero, el uso de *sólo*. El asunto devino escándalo mediático y tendencia en Twitter, en el mundo hispanohablante, en parte por la práctica de los medios a convertirlo todo en espectáculo, sea chismerío o crónica roja, y, en parte también, por la iconoclastia de escritoras y escritores tuiteros que saben cuántos *likes* produce echar lodo contra la RAE y están convencidos de que por solo hablar mal de la RAE se convierten en subversivos de la gramática. Como la bobería es lugar común en el estercolero de Twitter, algunos no tuvieron reparos en tuitear: *Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Sólo. Ad nauseam*. Lo cierto es que se armó un zafarrancho, de humor surrealista, que ha dividido a los hispanohablantes en *solotildistas* y *antisolotildistas*. Lo más hermoso de todo esto es que, como tuiteó Jorge Carrión, con su habitual mirada inteligente sobre los fenómenos culturales, la viralidad, en general, secuestrada por asuntos como la venganza de Shakira y escándalos políticos ha sido liberada por el del debate sobre la forma de nuestra lengua.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Publicado en mi blog *Acoso textual*, el 06 de marzo de 2023.

<sup>2</sup> Miguel Sánchez Astudillo, S.J., *Cuide su lenguaje*, t. 1, presentación de Manuel Corrales Pascual, S.J. (Quito: Subsecretaría de Cultura, 1994), 121.

<sup>3</sup> Jorge Carrión, (@jorgecarrion21), «En el fondo, la confusión y el debate sobre la tilde de “sólo” son hermosos. Porque la viralidad está por lo general secuestrada por fenómenos como la venganza de Shakira o los

En 2010, en la *Ortografía de la lengua española*, de la Real Academia Española, se introdujeron algunas modificaciones que causaron escozor en sectores académicos de hablantes hispanoamericanos, aunque, en general, respondían a la lógica de la lengua y al afán de preservar de la unidad ortográfica de la misma. Una de las novedades fue la eliminación de la tilde diacrítica en el adverbio «solo» y los pronombres demostrativos, incluso en caso de posible ambigüedad. La RAE esgrimió dos argumentos lingüísticos para justificar su decisión: el primero, a partir de las justificaciones técnicas sobre el empleo de la tilde diacrítica:

Sin embargo, puesto que ese empleo tradicional de la tilde diacrítica no opone en estos casos formas tónicas a otras átonas formalmente idénticas (requisito prosódico que justifica el empleo de la tilde diacrítica), ya que tanto el adjetivo *solo* como los determinantes demostrativos son palabras tónicas, lo mismo que el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos, a partir de ahora se podrá prescindir de la tilde en estas formas incluso en casos de doble interpretación.<sup>4</sup>

El segundo argumento se refiere a la ambigüedad semántica que podría resultar del uso de «solo» y *apela*, para resolverla, al entendimiento del contexto que se da durante el habla y también al uso de sinónimos o a un ordenamiento diferente de los términos:

Las posibles ambigüedades son resueltas casi siempre por el propio contexto comunicativo (lingüístico o extralingüístico), en función del cual solo suele ser admisible una de las dos opciones interpretativas. Los casos reales en los que se produce una ambigüedad que el contexto comunicativo no es capaz de despejar son raros y rebuscados, y siempre pueden resolverse por otros medios, como el empleo de sinónimos (*solamente* o *únicamente*, en el caso del adverbio *solo*), una puntuación adecuada, la inclusión de algún elemento que impida el doble sentido o un cambio en el orden de palabras que fuerce una sola de las interpretaciones. En todo caso, estas posibles ambigüedades nunca son superiores en número ni más graves que las que producen los numerosísimos casos de homonimia y polisemia léxica que hay en la lengua.<sup>5</sup>

Luego del pleno de la RAE, del jueves 2 de marzo, se armó un escándalo mediático pues los medios interpretaron una resolución de la RAE como una rectificación de lo planteado en la *Ortografía* de 2010. Los titulares fueron de esta laya: «La RAE rectifica y devuelve la tilde a solo trece años después» (*ABC*); «La RAE ‘despenaliza’ el uso de la tilde en ‘solo’ cuando haya riesgo de ambigüedad» (*El País*); «La RAE deja

escándalos políticos. Y de pronto la ha liberado y desatado la ortografía. La forma de nuestra lengua», Twitter, 4 de marzo de 2023, <https://twitter.com/jorgecarrion21/status/1631933040455827459?s=20>

<sup>4</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Ortografía de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 2010), 278.

<sup>5</sup> RAE y ASALE, *Ortografía...*, 278.

a juicio del que escribe poner tilde o no al adverbio ‘solo’» (*elDiario.es*). Enseguida, a través de la cuenta @RAEinforma se aclaró lo que, al parecer, era un malentendido, en un hilo de cuatro tuits:

1) «Lo aprobado en el pleno del 2 de marzo no modifica la doctrina de la “Ortografía” de 2010. Incluso la expresa de forma más clara: 1. Se mantiene la obligatoriedad de no tildar el adverbio “solo” y los prons. demostrativos cuando no exista riesgo de ambigüedad»; 2) «Se mantiene la opción de tildar o no estas palabras cuando haya riesgo de ambigüedad. Al introducir «a juicio del que escribe», no se añade nada nuevo. Es siempre el que escribe quien valora si existe o no ambigüedad»; 3) «Si el hablante percibe que existe riesgo de ambigüedad y escribe esa tilde, lo tendrá que justificar. Por ejemplo, si alguien escribe tilde en una oración como «Sólo vino Ana a la fiesta», será difícil que pueda explicar la existencia de una doble interpretación»; y 4) «La norma deja abierta la posibilidad de que no se tilden nunca ni el adverbio «solo» ni los pronombres demostrativos, que es la opción más aconsejable».<sup>6</sup>

Esta aclaración desató la ira del mosquetero Pérez-Reverte que anunció una jornada belicosa para el pleno de la RAE del próximo jueves 9 de marzo, y no solo que no está solo en el mundo hispanohablante, sino que tiene el apoyo de una legión de *soltildistas*. Pérez-Reverte, en respuesta a la aclaración ya citada de la RAE, publicó en su cuenta de Tuit: «¿“No se añade nada nuevo”? ¿“Lo tendrá que justificar”? Lamento decir que @RAEinforma, dirigida por un académico anti-tildista [sic], está dando información sesgada e inexacta. Ayer, el pleno de la RAE aprobó una modificación importante. El pleno del próximo jueves será tormentoso»<sup>7</sup>. En otro tuit, horas después, aclaró que no se refería al actual director de la RAE, Santiago Muñoz Machado, sino «al director del departamento de “Español al día” de la RAE»<sup>8</sup>.

El departamento de «Español al día» se creó en noviembre de 1998 y está formado por un equipo de filólogos y lingüistas especialistas en la normativa del español; su incursión en Tuit, a través de la cuenta @RAEinforma data de octubre de 2012. «Su cometido básico es resolver dudas de carácter lingüístico (ortográficas, léxicas y gramaticales) desde la perspectiva de la norma que regula hoy el uso culto del español. Las consultas son planteadas por hispanohablantes nativos de todas las áreas del ámbito hispánico y por hablantes no nativos y estudiantes de español de las más

<sup>6</sup> Real Academia Española (@RAEinforma), Twitter, 03 de marzo de 2023, <https://twitter.com/RAEinforma/status/1631617357121568771?s=20>

<sup>7</sup> Arturo Pérez-Reverte, (@perezreverte), «¿“No se añade nada nuevo”? ¿“Lo tendrá que justificar”? Lamento decir que @RAEinforma, dirigida por un académico anti-tildista [sic], está dando información sesgada e inexacta. Ayer, el pleno de la RAE aprobó una modificación importante. El pleno del próximo jueves será tormentoso», Twitter, 3 de marzo de 2023, <https://twitter.com/perezreverte/status/1631717319855448067?s=20>

<sup>8</sup> Arturo Pérez-Reverte, (@perezreverte), «Para evitar malas interpretaciones: este tuit no se refiere al director de la RAE, Sr. Muñoz Machado, ajeno a la cuestión (y amigo mío), sino al director del departamento de Español al día de la RAE, que es quien con su equipo controla el servicio de consultas en @RAEinforma», Twitter, 3 de marzo de 2023, <https://twitter.com/perezreverte/status/1631755008327708679?s=20>

diversas nacionalidades»<sup>9</sup>. Según información de la página web de la RAE, el director del Departamento de «Español al día», desde 2008, es el académico Salvador Gutiérrez Ordóñez.

Pérez-Reverte también ponderó en su cuenta de Tuitter lo que, en 1999, prescribía la *Ortografía de la lengua española* al respecto: «Cuando quien escribe perciba riesgo de ambigüedad, llevará acento ortográfico en su uso adverbial»<sup>10</sup>. Pero me gustaría hacer una reflexión sobre esta ponderación de Pérez-Reverte a la normativa de 1999. La misma *Ortografía* usa en todo el libro la palabra *guion*, sin tilde, por cuanto la define monosilábica, pero Pérez-Reverte, que pondera esos tiempos, solo señala lo que le gusta de aquella *Ortografía*, ya que él considera que existe hiato y no diptongo por lo que *gui-ón* sería palabra bisílaba con tilde. Aclaro que la misma *Ortografía* opta por escribir siempre «guion», pero prescribe que es admisible el acento gráfico «si quien escribe percibe nítidamente el hiato»<sup>11</sup>. Es decir que permite la doble grafía, como en el caso de *ícono* e *icono* que tiene dos acentuaciones válidas.

En el caso de *guion*, como señala el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) «la doble grafía, con y sin tilde, responde a las dos formas posibles de articular esta palabra: con diptongo (*guion* [gión]), caso en que es monosílaba y debe escribirse sin tilde; o con hiato (*guión* [gi – ón]), caso que es bisílaba y se tilda por ser aguda acaba en *-n*». El diccionario señala que, en ciertos lugares, como México y Centroamérica, la articulación con diptongo es normal, mientras que en España y en países como Argentina, Colombia, Ecuador y Venezuela esta palabra se articula con hiato. El *Diccionario panhispánico* señala que, para la *Ortografía*, de 1999, «toda combinación de vocal cerrada átona y abierta tónica se considera diptongo a efectos de acentuación gráfica» y concluye: «Por ello, en *guion* y otras palabras en la misma situación, como *ion*, *muon*, *pion*, *prion*, *Ruan*, *Sion* y *truhan*, se da preferencia a la grafía sin tilde, aunque se permite que aquellos hablantes que pronuncien estas voces en dos sílabas puedan seguir tildándolas».<sup>12</sup>

Más allá de bromas, memes y pependencias inútiles —y más allá también de la opinión de cierta intelectualidad tuitera que considera que la RAE es una institución obsoleta contra la que hay que rebelarse porque *cada quien es libre de escribir como le dé la gana*—, la prescripción de Gustavo Alfredo Jácome (Otavalo, 1912 – Quito, 2018), en su *Ortografía para todos* (1996), es una opción que el pleno de la RAE del próximo jueves 9 de marzo podría considerar para evitarles un ataque de

<sup>9</sup> Real Academia Española, «Español al día», acceso 5 de marzo de 2023, <https://www.rae.es/espanol-al-dia>

<sup>10</sup> Arturo Pérez-Reverte, (@perezreverte), «Qué tiempos aquellos (1999). Tan claro todo. Tan fácil de entender y aplicar. Cuando un lingüista no pretendía imponer a Camilo José Cela o Vargas Llosa cómo debían escribir sus novelas, sino que se guiaba por lo que ellos, con su autoridad, hacían», Twitter, 3 de marzo de 2023, <https://twitter.com/perezreverte/status/1631761343068995586?s=20>

<sup>11</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española* (Madrid: Espasa, 1999), 46.

<sup>12</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas* (Bogotá: Santillana Ediciones Generales, 2015), 323.

apoplejía al mosquetero Pérez-Reverte y su séquito de espadachines *solitildistas* en el mundo hispanohablante:

Se escribirá **sólo**, así con tilde, únicamente cuando haya riesgo de entender una expresión de dos maneras: Vine **sólo** a verte, que significa **Vine solamente a verte** y no **Vine solo** (sin compañía) **a verte**. En casos como este es mejor decir: **Vine solamente a verte**. De esta manera se evita la confusión.

En conclusión: No se pintará la tilde en **solo** aun en el caso de que tenga función adverbial y signifique solamente. Ejemplos: Tengo **solo** cinco minutos.— No **solo** que gritó, sino que lloró.— Debe de estar enfermo, porque quiere estar **solo** durmiendo.— **Solo** le gusta jugar y no estudiar.— No **solo** de pan vive el hombre.<sup>13</sup>

Considero, como tuiteó @RAEinforma, que dejar abierta la posibilidad de que no se tilden nunca ni el adverbio «solo» ni los pronombres demostrativos, es la opción más aconsejable. No tengo a mano la primera edición del libro, por lo que no puedo comprobar si esta postura de la edición de 1996 es igual a la de 1975. Sin embargo, en la edición de 1975, se dice que se sigue la normativa del *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, de 1973. En el *Esbozo*, cuando se refiere a la tilde en los demostrativos sustantivos frente a los adjetivos y también en el adverbio *sólo*:

Determinados monosílabos, prosódicamente acentuados, los escribimos con tilde para diferenciarlos de homófonos suyos, también prosódicamente acentuados, que pertenecen a otra categoría o subcategoría gramatical. Así, los demostrativos sustantivos *éste*, *ése*, *aquél*, y sus femeninos y plurales, suelen escribirse con tilde, frente a los demostrativos adjetivos *este* (*libro*), *esa* (*mujer*), etc. Las formas neutras de estos pronombres, que tienen exclusivamente categoría de pronombres sustantivos, se escriben siempre sin tilde. Igualmente **se suele escribir con tilde** el adverbio *sólo* (= *solamente*), frente al adjetivo *solo*.<sup>14</sup>

Resulta clarificador que en la nota al pie de página que genera esta reflexión se señala que el uso de la tilde es potestativo y que se puede prescindir de ella si no existe riesgo de anfibología, según reglas de ¡1959! —el año de la Revolución cubana y que, por casualidades de la vida y la literatura, es también el año en el que yo nací—. Al parecer, los *antitildistas* provienen del tiempo de los barbudos de la Sierra Maestra y andan camuflándose, entre las páginas de gramáticas y ortografías, como en una guerra de guerrillas lingüística:

<sup>13</sup> Gustavo Alfredo Jácome, *Ortografía para todos* [1975] (Quito: Editora Andina, 1996), 54-55. No tengo a mano la primera edición del libro, por lo que no puedo comprobar si esta postura de la edición de 1996 es igual a la de 1975. En la edición de 1975, se indica que igue la normativa del *Esbozo...* de la RAE, de 1973.

<sup>14</sup> Real Academia Española (Comisión de Gramática), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), 140, (énfasis añadido).

El uso de la tilde **es potestativo** en los dos casos (*éste, ése*, etc., y *sólo*). Es lícito **prescindir de ella** cuando no existe riesgo de ambigüedad (reglas 16.a y 18.a de las *Nuevas normas de Prosodia y Ortografía*, que **entraron en vigor el 1.º de enero de 1959**).

Con certeza, hay problemas realmente más agobiantes en nuestra patria y en el planeta que la tilde en *solo*, aunque el mosquetero Pérez-Reverte augure una tormenta apocalíptica para un enésimo debate al respecto. No obstante, recuerde que, aunque la tilde en «solo» solo la aplique usted solo, ya sea por capricho o nostalgia escolar, su decisión no será usada como un elemento de convicción de la fiscalía académica para enviarlo a una cárcel de papel, y tampoco un auditor de la contraloría lingüística le glosará la tilde. La lingüista Elena Álvarez Mellado ha escrito un esclarecedor artículo sobre la tilde que se resiste a morir y el papel que en este debate juegan lingüistas y escritores:

Es comprensible que los escritores tengan sus preferencias ortográficas (como las tenemos todos). Pero las filias lingüísticas particulares no deben (o no deberían) tener cabida en decisiones que son estrictamente lingüísticas. Los escritores son muy dueños de declararse insumisos de la regla académica y tildar según les dicte su nostalgia, pero no es razonable condicionar las decisiones de un pleno que se supone técnico y del que se esperan decisiones sólidas y argumentadas para que algunos escritores puedan ver sus inclinaciones ortográficas (que los criterios lingüísticos no avalan) convertidos en norma.<sup>15</sup>

Algunos se creen insumisos por tildar «solo»; en realidad, están sometidos, por nostalgia escolar, a una norma antigua prescrita por la misma RAE a la que denuestran. En síntesis, más allá de si a usted la RAE le vale un pepino, piense si cuando escribe «solo» el riesgo de ambigüedad es tal que no puede distinguir entre el «solo» en función de adjetivo y el «solo» en función de adverbio y necesita usar la tilde que es solo para cabezas duras de entendimiento del sentido de solo.

#### ACTUALIZACIÓN AL 9 DE MARZO DE 2023

El pleno de la RAE del jueves 9 resolvió por unanimidad que la tilde en «solo» puede ponerse si quien escribe considera que existe riesgo de ambigüedad en la frase. Con esta resolución, la regla práctica formulada en los años sesenta por el padre Sánchez Astudillo, S.J., que cité el comienzo de este artículo, mantiene su vigencia: «Solo los tontos acentúan el SOLO».

Según el diario *El País*, en su edición digital del 9 de marzo: «El director de la institución, Santiago Muñoz Machado, anuncia que los profesores y examinadores no podrán señalar como falta de ortografía que se tilde el vocablo. “Todo ha sido en términos corteses, aunque algunos se hayan expresado con la dureza

<sup>15</sup> Elena Álvarez Mellado, «‘Sólo’: la tilde que se resiste a morir», *ElDiario.es*, 03 de marzo de 2023, acceso 05 de marzo de 2023, [https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/tilde-resiste-morir\\_129\\_10003431.html](https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/tilde-resiste-morir_129_10003431.html)

que han considerado”, dice sobre el pleno de este jueves». Al parecer, el adalid de los mosqueteros *soltildistas* envainó la espada que blandió durante siete días, no sin antes vociferar con su verbo tronante, y la tormenta se deshizo en el mismo vaso de agua en el que se originó.

## LA NOVELA COMO JUEGO HIPERTEXTUAL



DISCURSO DE INCORPORACIÓN COMO  
MIEMBRO DE NÚMERO DE LA ACADEMIA ECUATORIANA DE LA LENGUA

Señora directora, miembros de la Academia, amigas, amigos:<sup>1</sup>  
En la instalación de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el 4 de mayo de 1875, en Quito, no estuvo presente Juan León Mera, ya que, por razones de su cargo de gobernador de Tungurahua, se quedó en Ambato; no obstante, su discurso de «salutación y felicitación a la nueva Academia» fue leído en dicha sesión. En el párrafo introductorio, Mera se lamenta: «Mi vivo contento de saber que también habéis puesto la mano en la grande obra que la sabia é ilustre Academia Española ha confiado á los literatos americanos que hablan la lengua de Castilla, está amargada por la forzada ausencia»<sup>2</sup>. En seguida, Mera expresa que sus méritos para ser miembro de la Academia apenas son sus «exiguos conocimientos adquiridos á rápidas ojeadas en unos cuantos libros, y escritor solo á fuer de aficionado y atrevido»; luego de hacer un símil de la Academia como un brazo de mar al que ha sido lanzado y que tiene que atravesar forzosamente o morir ahogado, concluye que para salvarse ofrece lo único que posee: «mi amor á la lengua y a la literatura españolas y mi firme perseverancia en el trabajo»<sup>3</sup>. Quiero hacer mías las palabras de Juan León Mera, añadiendo mi amor por la literatura del Ecuador y de nuestra América, que también fueron sus pasiones literarias.

El propio Mera, en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, se pregunta respecto de la ausencia de la mujer en el campo literario y clama por el reconocimiento de la tarea intelectual de la mujer: «¡Plegue al cielo no tarde la era de luz en que

<sup>1</sup> Una versión reducida de este trabajo fue el discurso de incorporación como miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el jueves 25 de marzo de 2021. He mantenido el saludo introductorio del trabajo que corresponde a la estructura de un discurso de orden. El resto del texto está escrito en el tono de un ensayo académico.

<sup>2</sup> «Fundación de la Academia Ecuatoriana: III. Discurso del señor don Juan León Mera», en *Anuario de la Academia colombiana, Año de 1874* (Bogotá: Imprenta de El Tradicionista, 1874), 265. Al final del Anuario, existe la siguiente nota: «Aunque en la portada de este libro se lee AÑO DE 1874, el presente tomo del Anuario corresponde en realidad al año académico que se ha de contar del 6 de agosto de 1874 al propio día y mes de 1875», 285.

<sup>3</sup> «Fundación de la Academia Ecuatoriana...», 266.



otros más felices puedan celebrar los triunfos de las ecuatorianas! ¿Por qué no esperar que nuestra patria llegue también á producir Aspasia y Corinas?»<sup>4</sup>. Por lo tanto, antes de empezar la lectura de mi trabajo, hago manifiesto el anhelo fervoroso de que en un futuro muy cercano —consideremos que el clamor de Mera fue en el siglo XIX y ya empezamos la tercera década del siglo XXI—, exista en esta Academia tantas académicas en número como académicos pertenecemos hoy a esta corporación. Nuestra admirada directora es un ejemplo de las académicas que existen en el país, esas nuevas Aspasia y Corinas de las que hablaba Mera, mujeres que desde décadas atrás contribuyen, en otros ámbitos institucionales, con su potente voz intelectual a la diversidad de los trabajos que nos atañen.

Agradezco, en primer lugar, a la doctora Susana Cordero de Espinosa, directora de la Academia, al directorio y a sus miembros, por haber considerado mi trabajo literario, con todas sus limitaciones, digno de algún mérito y haberme nombrado Miembro de Número para ocupar la silla U de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. De igual manera, mi gratitud indeleble al poeta Julio Pazos Barrera, no solo por su discurso de bienvenida sino también porque he aprendido de su magisterio desde que fui su alumno en las aulas universitarias y porque hoy, para regocijo de mi espíritu, gozo de su amistad.

#### ANTIGUAS NOVEDADES DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Mucho se ha comentado la audacia cervantina cuando afirma: «... y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana...»<sup>5</sup>. Cervantes no se refiere al *Quijote*, sino a sus *Novelas ejemplares*. Más, es el *Quijote* el texto que nos sirve de paradigma para hablar de la antigüedad inaugural de lo moderno del género novelesco. Para quienes desconocen los clásicos, es como si la literatura naciera con las novedades que promociona el mercado editorial. Es cierto que el lenguaje es diferente porque diferente es el mundo en el que se escribe; es cierto también que la voz narrativa es cada día más introspectiva y confesional; pero no es menos cierto que las novedades de la novela contemporánea, por lo menos, en castellano, tienen una antigüedad que se remonta al *Quijote*, que en sí mismo es un monumental juego *hipertextual* en relación con las novelas de caballerías. Gerard Genette ya lo señaló: «El *Quijote* tiene un carácter *hipertextual* por su relación bien conocida con el género llamado de las “novelas de caballerías”, y más precisamente con los ejemplos tardíos del género, como el *Amadís de Gaula*, de Montalvo».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días* (Quito: Imprenta de Juan Pablo Sanz, 1868), 284.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», en *Novelas ejemplares, Obra completa*, 6, *La gitana y El amante liberal*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 21-22.

<sup>6</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 183. Genette define la *hipertextualidad*, que es de lo que, básicamente, trata su obra, así: «Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la

Un ejemplo paradigmático de aquello que hoy día entendemos por *metaliteratura* lo encontramos en el capítulo VI de la primera parte que narra el escrutinio de la biblioteca de don Quijote que llevan a cabo el cura y el barbero. Los diálogos de los personajes cumplen una función *metatextual* durante la revisión de los libros de caballería, señalando cuáles son canónicos y cuáles una saga de poca valía. Entre el cura y el barbero salvan de la hoguera, entre otros, a *Los cuatro de Amadís de Gaula* porque, según el criterio del barbero, «es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar»<sup>7</sup>. Asimismo, aquellos personajes juzgan *La Galatea*, primera obra de Cervantes, publicada en 1585, con cierta complicidad producto, en giro autorreferencial, de la amistad del cura con aquel: «Muchos años ha que es grande amigo mío este Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanza del todo la misericordia que ahora se le niega...»<sup>8</sup>. Solo que, hasta donde se sabe, Cervantes nunca escribió aquella segunda parte tan prometida.

Cervantes mantiene esa autorreferencialidad para dar cuenta de sí no solo como autor sino también como un soldado que destacó en la batalla de Lepanto, gesta de armas de la que él siempre se sentirá orgulloso. La narración está a cargo de Ruy Pérez de Viedma, quien cuenta sus avatares de cautivo en Argel bajo la dominación del cruel Azán Agá. Cervantes aprovecha el relato de Ruy Pérez no solo para hablar de su propio cautiverio sino también para aparecer como personaje del relato de su personaje:

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia.<sup>9</sup>

En la segunda parte, a partir del capítulo II, Cervantes nos va mostrando el hilo de la *metaficción*, pues, en una maniobra asombrosa, tenemos a don Quijote y a Sancho que se descubren a sí mismos como personajes de un libro que está siendo leído y se ha vuelto popular. Es Sancho el que informa a don Quijote que ha llegado Sansón

---

del comentario», en *ob. cit.*, 14. Más adelante añadirá: «Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*», en *ob. cit.*, 17.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I-VI, edición de Martín de Riquer (Barcelona: Editorial Juventud, 1995), 67.

<sup>8</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, I-VI, 75.

<sup>9</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, I-XL, 407.

Carrasco hecho bachiller de Salamanca y le ha contado que «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió»<sup>10</sup>.

Esta consciencia de ser personaje de un libro publicado, así como de un libro que se está escribiendo, acompañará al Quijote durante la segunda parte, de tal manera que, ahora, su historia siempre lo precederá: el Quijote tiene una vida única y ejemplar frente al resto de personajes porque su vida está escrita y ha sido leída por aquellos que se maravillan al conocerlo. Es el propio bachiller Carrasco quien da cuenta de aquello que hoy llamaríamos la recepción del libro, cuando, ante las dudas de don Quijote sobre la diafanidad de la escritura de su historia, comenta que no cree que esta pudiese necesitar de comentarista para entenderla:

Eso no —respondió Sansón—; porque es tan clara, que no hay cosa que ocultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halla un *Don Quijote*: unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden.<sup>11</sup>

Uno de los giros metatextuales más originales del *Quijote* sucede en el capítulo LXXII, de la segunda parte. Cervantes, que quiere evitar que se adueñen y destruyan su historia por la vía de la parodia, se apropia audazmente de don Álvaro Tarfe, personaje del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Cuando don Quijote se encuentra con don Álvaro Tarfe, en seguida, lo ubica como personaje de la ficción de Avellaneda: «Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a luz por un autor moderno»<sup>12</sup>. Don Quijote tiene conciencia de ser un personaje, pero también tiene conciencia de que circula un libro apócrifo que lo ha falsificado como personaje y, por lo tanto, debe desmentir al historiador de Tordesillas que ha suplantado a Cide Hamete Benengeli.

En un extraordinario juego metaficcional, Cervantes logrará, en su historia, que don Quijote convenza a don Álvaro Tarfe de que él, el Quijote con quien se ha encontrado en un mesón del camino, es el verdadero don Quijote y que no lo es aquel falso Quijote, inventado por el tal de Avellaneda. Sancho contribuye a desenmascarar a Avellaneda y Tarfe reconoce que en una sola intervención ha sido más gracioso que

<sup>10</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-II, 556.

<sup>11</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-III, 562.

<sup>12</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1053.

el otro Sancho en todo aquel libro; Don Quijote le cuenta que nunca ha estado en las justas de Zaragoza y que, adrede, pasó directamente a Barcelona para desmentir al impostor: «Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos»<sup>13</sup>.

El juego metaficcional se profundiza con un desenlace inesperado. Así, don Quijote hace firmar a don Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda, ante el alcalde del pueblo que llega al mesón con un escribano, que él, don Quijote, «[...] no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse [...]»<sup>14</sup>. Tremendo juego literario es un indispensable antecedente para las novelas experimentales de ahora.

Enhebradas en esta tradición *hipertextual* del *Quijote* existen algunas novelas ecuatorianas, de entre las que he escogido cinco por considerarlas representativas para las líneas de análisis del presente trabajo.<sup>15</sup> He comenzado el recuento con ese singular *hipertexto* del siglo diecinueve que es *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo (Ambato, 1832 – París, 1889). *Capítulos* es una novela que parte de una profunda reflexión crítica sobre el *Quijote* y logra, en el texto, la reconstrucción del lenguaje cervantino, la ampliación de sus aventuras con una discreta referenciación local y la recreación del propio don Quijote enfrentado a sí mismo. Luego, doy un salto temporal para hablar de *Y no abras la ventana todavía*, de Sonia Manzano (Guayaquil,

<sup>13</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1054-1055.

<sup>14</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1055.

<sup>15</sup> El campo de estudio, en esta línea de investigación, es amplio. Entre otras, menciono, a manera de inventario provisional, las siguientes novelas que se enmarcarían, ya sea directa o indirectamente, en esta tradición cervantina del juego hipertextual: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum, en la que un autor está escribiendo una novela sobre un escritor, Joaquín Gallegos Lara como personaje literario, que está escribiendo una novela, desgarrado entre su vocación de escritor, la imposibilidad del amor y la militancia política; *Y amarle pude...* (2000), de Alicia Yáñez Cossío, que bucea en el drama vital de Dolores Veintimilla de Galindo a partir de sus poemas; *Tatuaje de náufragos* (2008), de Jorge Velasco Mackenzie, que es un homenaje, sobre todo intertextual, al grupo literario *Sicoseo*, a una ciudad y a una forma de ser artista que ya no existen; *Las segundas criaturas* (2010), de Diego Cornejo Menacho, que recrea una vida para el personaje de Marcelo Chiriboga, inventado como una broma literaria por José Donoso y Carlos Fuentes, quienes inventaron su existencia para que fuera el escritor ecuatoriano del *Boom*; *Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó, que reconstruye la vida de Pablo Palacio, a partir de una investigación de archivo y un profuso juego intertextual; *Memorias de Andrés Chilibingua* (2014), de Carlos Arcos, que dialoga críticamente con *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *Cementerio en la luna* (2015), de Ernesto Carrión, texto autorreferencial sobre los poetas, sus excesos en búsqueda de la fama y la autenticidad de escritura enfrentada a las «argollas literarias»; *Té Faruru* (2016), de Salvador Izquierdo, texto construido a partir de innumerables citas y datos sorprendentes relacionados con la vida de artistas y literatos, presentados en seguidilla con el tono ocurrente y desenfadado de los tuits; y *Un pianista en la oscuridad* (2016), de Raúl Serrano Sánchez, cuya trama está atravesada por la apropiación y reinención del poema «Mademoiselle Satán» y la relación apasionada del poeta Carrera Andrade con su referente (Lola Vinuesa), quien es visto de manera desacralizada, a partir de la memoria perturbada de un pianista llamado Landero, recluido en un hospital psiquiátrico.

1947), una novela referencial sobre el mundo literario de los 80 y la función erótica del lenguaje. Después, comento *El Pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950), una hilarante historia protagonizada por novelistas, poetas y artistas ecuatorianos empeñados en una conspiración político-literaria contra Gonzalo Zaldumbide. Continúo con *La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), que, desde una mirada contemporánea, trabaja la estructura texto sobre una cineasta tzántzica, creada por unos jóvenes cinéfilos, como si fuera una pieza de arte conceptual. Finalizo con *Nunca más Amarilis*, de Marcelo Báez (Guayaquil, 1969), una novela que construye la vida y obra de Mágara Sáenz, una poeta inventada como una broma literaria por tres escritores peruanos, y que, por su original, destreza, y profundidad escrituraria parecería clausurar el juego metaliterario al respecto.

#### ANDANZAS DEL QUIJOTE EN EL SIGLO XIX

A comienzos de 1869, debido a la persecución política de Gabriel García Moreno, Juan Montalvo llegó por primera vez a Ipiales; luego de un periplo que lo llevó por Panamá, París, y Lima, regresó a dicha ciudad fronteriza, donde se estableció desde 1870 hasta 1876. En Ipiales escribió, entre otros textos, los *Siete tratados*; el último de ellos es «El buscapié», que luego aparecerá como prólogo de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, publicado de manera póstuma, en 1895.<sup>16</sup> Los *Capítulos*, según se desprende del prólogo y de la correspondencia con su sobrino Adriano Montalvo, fue un libro que empezó en los años de su segunda llegada a Ipiales y que, en seis meses, alrededor de 1872, terminó en una primera versión, aunque la génesis de la novela ocurrió a partir de la buena acogida que tuvo un texto suyo, publicado en *El Cosmopolita*, en 1867, titulado «Capítulo que se le olvidó a Cervantes».<sup>17</sup> Luego continuaría trabajando en lo que sería su «ensayo de imitación de un libro inimitable», mientras buscaba cómo imprimirlo, tarea en la que persistió hasta casi el final de sus días: en una carta del 4 de marzo de 1888, dirigida a su sobrino Adriano, le dice: «El Quijote no está corriendo buena fortuna. Estaba ya en la imprenta, y me he visto en la necesidad de suspenderlo todo»<sup>18</sup>.

En «El buscapié», Montalvo no solo reflexionó, desde su admirable erudición, acerca de la trascendencia literaria de Cervantes, sino que expuso su particular visión sobre el *Quijote*, en tanto lección de moral y entretenimiento, para, al mismo tiempo,

<sup>16</sup> El doctor Plutarco Naranjo se incorporó como miembro correspondiente a la Academia Ecuatoriana de la Lengua en septiembre de 2005. En su discurso de incorporación, que versó sobre «*Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo», el académico Naranjo analizó ampliamente esta obra montalvina. Yo centraré mi referencia a la consideración de los *Capítulos* como una novela que evidencia el sentido *hipertextual* de la escritura literaria, en términos lúdicos. El discurso de Naranjo fue publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 20 (2006): 29-48.

<sup>17</sup> Juan Montalvo, «Capítulo que se le olvidó a Cervantes», en *El Cosmopolita*, t. II, (París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923), 19-23.

<sup>18</sup> Juan Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, marzo 4 de 1888», en *Epistolario de Juan Montalvo*, edición de Jorge Jácome Clavijo, v. 2, (Ambato: Casa de Montalvo, 1995), 388.

justificar su propia escritura de los *Capítulos*. Montalvo considera que Cervantes moldeó en su obra una estatua de dos caras que mira al mundo real y al ideal, y que su arma frente a los lectores es la risa; Montalvo afirma que están equivocados quienes suponen *ingenio lego* al español, pues el *Quijote* es una de las mayores obras de arte de la humanidad. Señala que don Quijote tiene el espíritu filosófico de Platón, aunque a veces caiga en lo ridículo; pero, tanto las sandeces de aquel caballero andante como las bellaquerías de Sancho, su escudero, están siempre cargadas de alguna enseñanza. Montalvo, incluso, se da modos para criticar a Cervantes por presentar a don Quijote moralmente derrotado en Barcelona, cuando este entra con un cartel infamante pegado en su espalda; le reclama a Cervantes que, en tanto autor, haya mostrado el escarnio del personaje que don Antonio Moreno permite al populacho. Finalmente, Montalvo arguye que él no ha resucitado al Quijote, sino que le ha seguido la pista:

¿Qué pudiera proponerse, me dirán, el que hoy escribiera un Quijote bueno o malo? [...] Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; Don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; Don Quijote infatuado, desvanecido, ridículo, no es hoy necesario para nada. [...] Pero el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bienvenida será adonde llegue, alta y hermosa, esta persona moral.<sup>19</sup>

En el último tercio del siglo diecinueve y desde el exilio en una pequeña ciudad andina, la tarea de escribir capítulos adicionales a la obra de Cervantes parecería, a primera vista, un ejercicio literario destinado al fracaso, o al diván de las cosas inútiles. Ya Cide Hamete le dio la palabra a su pluma para advertirles a todos aquellos que intentaran profanar la historia de don Quijote como lo había hecho Avellaneda: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir»<sup>20</sup>. Pese a estas advertencias, para Juan Montalvo, probablemente, fue un empeño estético destinado a demostrar ese dominio de la lengua castellana que lo hacía sentirse orgulloso de sí mismo cuando era llamado *español de los mejores tiempos* por otros literatos.<sup>21</sup> Mas, para una lectura de hoy, con los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Montalvo montó un lúdico y desafiante juego *hipertextual* en relación con el *Quijote*, que podemos catalogar como un singular y osado divertimento literario.

En «El buscapié», Montalvo edifica su propia tradición como imitador del *Quijote*. Habla de los trabajos de Guillén de Castro, Calderón de la Barca, Meléndez Valdés

<sup>19</sup> Juan Montalvo, «El buscapié», en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Tungurahua, 2005), VIII.

<sup>20</sup> Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXIV, 1068.

<sup>21</sup> La expresión de Montalvo fue dicha en el contexto de su disputa contra Juan León Mera por el uso del quichua en la literatura que este último proponía. La cita Enrique Anderson Imbert en *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (Medellín: Editorial Bedout, sfe), 29: «¿Olvidaré la lengua castellana, que me he empeñado en aprender hasta hacerme llamar español de los mejores tiempos por insignes literatos? ¡No quiero! hablen allá su lengua, que yo hablaré castizo».

y otros hasta llegar a Fernández de Avellaneda, el primero de todos. Montalvo es muy claro frente a la rudeza de la que hizo ostentación este último y que fue la razón de su fracaso: «Pluguiese al cielo que tan lejos nos hallásemos de Avellaneda, como debemos hallarnos de Cervantes. Por lo menos es verdad que si no ha sido nuestro el levantarnos a la altura del segundo, no hemos descendido a la bajeza del primero»<sup>22</sup>. «El buscapié» es el testimonio de que Montalvo tiene plena consciencia de la monumental tarea que se ha propuesto, del estudio y la reflexión filosófica previos que requiere para llevarla con éxito, y al formularla, bajo la estrategia del que se sabe perdido de antemano ante la enormidad de la empresa que acomete, su logro le presupone un motivo de gloria:

Tómese nuestra obrita por lo que es, —un ensayo—, bien así en la sustancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje. ¡El lenguaje! Nadie ha podido imitar el de Cervantes ni en España, y no es bueno que un americano se ponga a contrahacerlo. ¡Bonito es el hijo de los Andes para quedar airoso en lo mismo que salieron por el albañal ingenios como Calderón y Meléndez! La naturaleza prodiga al semi-bárbaro ciertos bienes que al hombre en extremo civilizado no da sino con mano escasa. [...] estas cosas infunden en el corazón del hijo de la naturaleza ese amor compuesto de mil sensaciones rústicas, fuente donde hierve la poesía que endiosa a las razas que nacen para lo grande.<sup>23</sup>

La tentación de hacer uso del anacronismo, de desplazar al héroe hacia tierras del Ecuador o de introducir las disputas políticas que le concernían directamente, fue mantenida a raya y, cuando cayó en aquella, Montalvo supo diluir en la misma ficción novelesca sus intenciones de caricaturizar a sus enemigos y las de jugar con topónimos en clave local. Así, en el capítulo XI, don Quijote se encuentra con una cautiva encadenada por su cruel marido, el cual hizo creer a todos que su esposa había muerto y se casó con otra. La cautiva, que ha vivido así por más de quince años, le cuenta que su marido es tenido por «el más insigne rezador que han visto los dominios de Su Majestad Católica». Don Quijote le pregunta por el nombre del «truhan» y ella responde: «Llámase el conde Briel de Gariza y Huagrahuasi, señor; por otro nombre, el cruel Maureno»<sup>24</sup>. La alusión a Gabriel García Moreno está formulada en clave, pero se ajusta, aunque no todos los lectores descifren la referencia política, a la construcción del propio relato y fluye independientemente de la intención caricaturesca del autor. Las alusiones a Juan León Mera, Nicolás Martínez, Julio Zaldumbide y otros enemigos políticos de Montalvo tienen parecida estrategia. No obstante, Montalvo se permite incluir un comentario del autor al final del capítulo XLVI, para justificar la presencia de aquel bandolero ajusticiado en la horca por la Santa Hermandad que, al parecer, tenía el nombre de Ignacio Jarrín trazado sobre el pellejo de su brazo:

<sup>22</sup> Montalvo, «El buscapié»..., XXXIII.

<sup>23</sup> Montalvo, «El buscapié»..., XXXIII-XXXIV.

<sup>24</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 59.

El pobre hombre, dijo Don Quijote, muere como ha vivido. ¿Piensas buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos. Ignacio Jarrín... o yo sé poco, o este es aquel famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla.<sup>25</sup>

Esta consciencia de los límites autoimpuestos se revela en una carta, fechada en París, el 14 de septiembre de 1884, y dirigida a su sobrino Adriano, quien guardaba, en Ambato, una copia de los *Capítulos*: «Si no ocurre una desgracia en las minas del Salvador, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* serán publicados. *Está suprimida casi la tercera parte*. No queda sino lo bueno y original»<sup>26</sup>. Esta supresión se comprueba, paradójicamente, debido a la existencia de algunos capítulos que el propio Montalvo eliminó de la versión para la imprenta y que fueron publicados a finales del siglo veinte por Jorge Jácome Clavijo, especialista en la obra montalvina.<sup>27</sup> De aquí que, en una conocida carta a Adriano, Montalvo le pide que destruya el manuscrito que aquel tiene por cuanto lo que ha corregido hace que aquellas páginas con alusiones política coyunturales ya carezcan de valor. Además, para Montalvo existe una razón moral que lo lleva a pedirle la destrucción del manuscrito:

La muerte de Zaldumbide, por otra parte, inutiliza muchos capítulos del Quijote; pues ya comprendes que la sátira a la tumba no cabe en un corazón bien formado y una naturaleza como la mía; tanto más cuanto que me ha dolido vivamente la temprana desaparición de ese antiguo amigo mío que fue, sin duda, el más querido de mi juventud. Los odios están muertos, las disensiones concluidas; no quiero hacer recuerdos que aflijan a los que lloran, ni que me apoquen a mis propios ojos.<sup>28</sup>

En la escritura de los *Capítulos*, Montalvo tuvo que hacer una elección indispensable para definir el tiempo y espacio de su novela. En la medida en que le era imposible

<sup>25</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 278. Montalvo introduce el único comentario del autor de la novela para justificar la escena. Señala que al corregir sus *Capítulos* ha tratado de limpiarlos de todo lo que fuera «imitación de otras escenas de Cervantes», pero que, en esta ocasión, tiene que repetir la imagen del ahorcado, aunque dice que ahorcados hay en muchas otras obras literarias, por causa de su sentido de justicia: «Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar». (misma página).

<sup>26</sup> Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, septiembre 14 de 1884», en *Epistolario...*, 132. El subrayado es mío.

<sup>27</sup> Jorge Jácome Clavijo fue el editor de *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo* (Ambato: Casa de Montalvo, 1995). En el prólogo cita las cartas de Montalvo a su sobrino Adriano en las que aquel le pide que se deshaga del manuscrito que ese último tenía en custodia; asimismo, Jácome da cuenta de cómo Montalvo mantuvo consigo un manuscrito con los capítulos que él mismo había suprimido para la versión que sería publicada. Años más tarde, Leonardo Valencia publicó una documentada investigación en la que cotejó dos manuscritos de los *Capítulos*: los manuscritos de unos capítulos que posee el archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca, y la edición príncipe. Su artículo «Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo» apareció en *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, No. 42 (2017): 109-133.

<sup>28</sup> Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, septiembre 20 de 1887», en *Epistolario...*, 344.



una continuación de la obra de Cervantes, por cuanto don Quijote muere al final, Montalvo optó por intercalar sus capítulos. Así, prefirió recrear al Quijote de la segunda parte de la novela cervantina, ubicando al suyo temporalmente después de la victoria sobre el Caballero de los Espejos y antes de la llegada del Quijote al castillo de los Duques.

Limpia su novela de las referencias localistas y del ajuste de cuentas con sus enemigos políticos, Montalvo se concentra en el juego intertextual de su libro. El relato que publicara en 1867 quedó, finalmente, como el penúltimo capítulo de su libro, el LIX; su versión está podada de los detalles que eran necesarios cuando este fuera publicado como un ejercicio solitario de imitación y quedó más acorde al desarrollo de la narración de los *Capítulos*. En el siglo XIX, la novela de Montalvo desarrolla un juego hipertextual sin precedentes en la literatura latinoamericana. Su momento más alto llega cuando incluye un relato magistral —que ya hubiera querido la imaginación cervantina—, entre los capítulos LI y LVI, que narra la venganza urdida por el bachiller Sansón Carrasco, luego de que fuera derrotado bajo la máscara del Caballero de los Espejos. La historia culmina con una «nunca vista ni oída batalla» entre «el genuino y el falso Don Quijote».

El relato de esta aventura comienza, en el capítulo LI. El bachiller Sansón Carrasco está conversando con el cura y el barbero, después de su derrota. El bachiller les revela la intención de enfrentarse nuevamente a Don Quijote, no solo para llevarlo de vuelta a casa sino también para vengarse de los golpes que recibiera en su primer duelo. Después de tres semanas emprende su aventura. En el siguiente capítulo, Don Quijote llega al castillo del barón de Montugtusa: aquí, Montalvo, con dejo de humor, introduce un topónimo de su provincia como parte del constante juego verbal de su novela. Al ser recibido por el ventero, Don Quijote se entera de que en el castillo que, como hemos de suponer, es una venta, se encuentra «un famoso caballero llamado Don Quijote de la Mancha» y que este caballero «ha cortado el ombligo» a las damas del castillo. La discreción de Don Quijote le impide dar un mentís inmediato al que considera el alcaide y prefiere, en medio de su asombro, averiguar con certeza lo que sucede con el usurpador de su nombre y su gloria.

Como una suerte de réplica del maese Pedro, aparece en el capítulo LIII, el maestro Peluca, lo que da lugar a una graciosísima escena del cómico intentando llevar adelante una representación teatral y los espectadores interrumpiéndola, a cada momento, con sus comentarios y sus disputas por razones de juicio moral sobre los personajes, que son Lanzarote y la reina Ginebra. Este ambiente de chanza e intervenciones de personajes de comparsa llega a su culmen cuando don Pascual Osorio cuenta la historia de su desdichado matrimonio con una jovencita y el bachiller le riposta con versos burlescos.

Al final del capítulo LV, el bachiller Carrasco jura escarmentar a quien ha ofendido el honor de don Pascual al haber escapado con la jovencita y proclama: «Sabed

que soy Don Quijote de la Mancha, cuyo asunto es socorrer a los necesitados, castigar a los desaforados, enderezar los tuertos, y poner en orden el mundo. Para autenticar, en cierto modo, mi juramento, llamo y pongo de testigo a mi dulce amiga la sin par Dulcinea del Toboso». Al escuchar esta proclama, don Quijote, el verdadero, alza su voz y dice: «Miente por la mitad de la barba el hideputa que dice ser Don Quijote de la Mancha»<sup>29</sup>. La disputa verbal termina con el reto a singular batalla, el concierto para batirse a la mañana siguiente «y pusieron por condición de la batalla que el vencedor sería el verdadero Don Quijote, y el vencido, despojado de ese famoso nombre, iría a meterse a fraile»<sup>30</sup>.

El capítulo LVI, «De la nunca vista ni oída batalla que de poder a poder se dieron el genuino y el falso Don Quijote», es tanto una pieza maestra de humor como un ejemplo para entender el juego de la ficción literaria: un personaje de ficción se enfrenta a la invención que otro hace de él, para dilucidar cuál es el verdadero en el espacio del mundo novelesco.

El bachiller Carrasco, conocido por su socarronería, decide almorzar opíparamente antes de la batalla y con ello tiene en ascuas a Don Quijote, a quien reconviene y le dice que no podrá combatir hasta que esté limpio, por cuanto, en la noche anterior, durante la presentación de los farsantes, Don Quijote, al haberse untado el unguento de Hipermea, había contravenido las reglas de la caballería haciéndose invulnerable. Montalvo da cuenta del mismo universo cultural que utiliza Cervantes y su conocimiento del mundo de la caballería andante es similar al de este. De ahí que ponga en boca del bachiller esta formulación:

Los estatutos de las órdenes caballerescas dicen que el caballero no se ha de valer de sortilegios, amuletos, hechicerías, ni encantos que emboten las armas enemigas, y declaran caso de menos valer el presentarse con el prestigio de bálsamos, bebedizo, filtros, unguentos y más porquerías de que se sirven los malos caballeros. Destruya vuesa merced la virtud del óleo mágico con se ungió y pulimentó anoche, y en condiciones iguales, de persona a persona, a pie o a caballo, aquí estoy para que midamos nuestras armas.<sup>31</sup>

Así, mientras el bachiller Carrasco almorzaba sus manjares, Don Quijote cumplía un ritual de baños helados para anular los efectos del unguento de Hipermea, según dictamen del propio bachiller. Estas acciones en paralelo del bachiller y don Quijote son, sin duda, un momento hilarante de una historia narrada con humor, con lo que Montalvo demuestra que maneja la misma espada que él atribuye a Cervantes, esto es, la risa. Finalmente, se da el duelo y Don Quijote, el verdadero, vence al impostor y cuando está a punto de cortarle la cabeza tiene que detenerse: «Cubriósele

<sup>29</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 325.

<sup>30</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 326.

<sup>31</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 330.

el corazón a don Quijote al hallar otra vez en el caído al propio bachiller Sansón, a quien ya había vencido en vano, y, llena el alma de amargura, dijo a su escudero: Tan desdichado soy que he de perder con buenas cartas»<sup>32</sup>. Montalvo, de esta manera, mantiene el mismo nivel de verosimilitud de Cervantes y evita, por segunda ocasión, que don Quijote dé muerte al bachiller.

*Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, es una novela que da cuenta no solo de un impecable ejercicio de imitación de la escritura cervantina que incluye la apropiación del universo cultural de la novela original como producto de una reflexión estética sobre la misma, sino también de un inteligente e hilarante juego hipertextual que añade a las aventuras cervantinas una confrontación del verdadero don Quijote contra el ardid del bachiller Carrasco para obligar al hidalgo a regresar a casa.

#### EL EROS DE LA PALABRA Y LOS LIBROS

Una librería puede ser vista como un lugar sagrado, una especie de templo laico en el que se rinde culto al pensamiento sobre el mundo y sus habitantes, a la creatividad de la ficción literaria, a la sabia tradición del canon y a la luminiscencia de la novedad. Y, aunque una librería es también un mercado, el libro, ese continente de palabras impresas, es un objeto al que hemos dotado de alma, de tal forma que cada librería conserva el aura mística del saber y la imaginación como producción espiritual del ser humano. La librería, por sublimación, también se presenta como ese lugar del deseo agazapado, del irrefrenable anhelo de poseer todos los libros que se cubre con el manto del intelecto y la sensibilidad: «La librería como iglesia parcialmente desacralizada y convertida en sex-shop»<sup>33</sup>.

En la novela *Y no abras la ventana todavía* (*zarzuela ligera sin divisiones aparentes*), de Sonia Manzano, estamos ante un juego *metaliterario* —en general, más intertextual que hipertextual, según la conceptualización de Genette—, que desacraliza la imagen romantizada de los escritores, sobre todo hombres, y los reduce a un catálogo de vanidades; por oposición, reivindica la irrupción de la voz femenina en tanto artista que se enfrenta al patriarcado intelectual. Asimismo, en esta novela, una librería está concebida como un espacio simbólico de la realización del eros, la palabra es un poderoso instrumento de seducción ante el que sucumben sus personajes y un programa radial posibilita la libertad de la palabra de las mujeres que hacen dicho programa.

El exilio de Ernesto —el personaje escritor que regresa al país para hacerse cargo de la librería que es un negocio familiar de tres generaciones— es consecuencia de una violación. Los militares, «cuatro hombres vestidos de leopardos», rompen la puerta metálica para ingresar a la librería y, ya adentro, se dedican a «la sádica tarea de desalojar de sus perchas a varios gajos de libros que al caer al suelo eran pisoteados

<sup>32</sup> Montalvo, *Capítulos...*, 332.

<sup>33</sup> Jorge Carrión, *Librerías* (Barcelona: Anagrama, 2016), 214.

con la misma furibunda saña con la que se hace reventar a las palomas y a las uvas»<sup>34</sup>. Ernesto llega en medio de la violencia de los militares y también es objeto de la represión. La sevicia de los militares contra los libros es el testimonio de la irracionalidad del poder contra el uso de la palabra. Esta violación del hogar de eros que es la librería constituye, en términos simbólicos, una violación a la dignidad y al cuerpo de sus dueños a través de la agresión escatológica ejercida sobre los libros; sobre todo, en aquellos que, por su rareza, representan la intimidad de quien los posee; en este caso, la milicia perpetra la violencia sobre el eros e impone el terror:

Ernesto también sintió que cada libro estrellado contra la pared era un ladrillazo que recibía en plena espalda (como si en ésta hubiera experimentado el impacto de una paloma ciega sobrecargada de salivas escritas), y también experimentó la angustia que debe ser experimentada por quien descende hasta el fondo de una laguna, maniatado de pies y manos, dentro de un saco de yute; y también supo que su presión sanguínea estaba bajo cero cuando otro de los leopardos ametralló en el suelo sus más preciadas curiosidades bibliográficas (que por ser curiosidades nunca había sido puestas a la venta), para después orinárselas, sin mayores contemplaciones de por medio...<sup>35</sup>

Ernesto regresa de su exilio en México para, en primer lugar, asistir a un congreso de escritores al que es invitado, principalmente, para que, una vez terminada la dictadura, exhiba su condición de perseguido político: «estar en el destierro —sea por voluntad ajena o por la propia— tiene sus visos heroicos»<sup>36</sup>. Como estrategia metaliteraria, la autora deconstruye los mecanismos de poder del patriarcado intelectual a partir de la representación humorística de dicho mundillo. Así, bajo la denominación de «generación perdida», un crítico poco original había agrupado a los compañeros de promoción de Ernesto, quienes, con el tiempo, asumieron las riendas de la cultura oficialista, «circunstancia que, entre otros significativos réditos, les concediera la oportunidad de convertirse en los mentalizadores y ejecutores directos de un congreso extraordinarios de escritores (supuestamente también extraordinarios)»<sup>37</sup>.

Esta actitud crítica, desde la irreverencia, al mundillo del patriarcado intelectual tiene su antecedente en ese antológico relato metaliterario que es «La marcha de los batracios», de Lupe Rumazo. Dicho cuento parte de un suceso definitivo: Rubén Alado, novelista internacional, se ha suicidado clavándose un puñal en el corazón. A partir de aquello, Rumazo trabaja desde una voz narrativa que construye el mundo atormentado de los creadores, sus complicidades en el círculo intelectual y los usos de la retórica elegíaca en función de ejercicios de poder. Pero, lo que vuelve excepcional

<sup>34</sup> Sonia Manzano, *Y no abras la ventana todavía*, (Quito: Editorial El Conejo, 1994), 81. Este libro ganó, en 1993, el primer premio de la Tercera Bienal Nacional de Novela, organizada por Editorial El Conejo.

<sup>35</sup> Manzano, *Y no abras...*, 81-82.

<sup>36</sup> Manzano, *Y no abras...*, 13.

<sup>37</sup> Manzano, *Y no abras...*, 12.

a dicho relato, es su estructura circular planteada y desarrollada con maestría en el propio relato.

Rumazo plantea las dificultades del proceso de escritura desde la propia escritura. «La marcha de los batracios» es el título de la novela que, con muchas dificultades y paralizaciones creativas, Rubén Alado pretende escribir, pero también es la novela de la auténtica realización porque en ella confluyen verosimilitud literaria y verdad vital: «La novela no lograba pasar de las dos páginas aunque estuviera íntegra en su cabeza [...] La novela que suplantaría las de Fuentes y Cortázar, porque ninguna de ellas tenía un origen maravilloso y extraño, de sangre y muerte en un corazón alcanecado»<sup>38</sup>.

En la narración está esbozada una teoría del cuento que la autora desarrolla a través de la propia escritura del relato. Rubén Alado —personaje que aparece como quien escribe este cuento y que, al mismo tiempo, pretende hermanarse literariamente con Rubén Darío—, se contempla a sí mismo a través de un personaje que toma nota de cuanta acción realiza antes del suicidio. Ese personaje es la voz narrativa que concluye el cuento con un final que cierra su estructura circular: «A mí tampoco me preguntan nada en este hotel. Rubén ya oigo tu máquina, como que ya vives para que yo empiece a morir. ¿Qué escribes? Escribes mi nombre:»<sup>39</sup>. La novela de Sonia Manzano también explora este mundo de los intelectuales y sus mecanismos de complicidad, con similar irreverencia a la de Lupe Rumazo.

Recién a los tres días, desde su llegada, Ernesto decide visitar la librería que, durante su exilio, había sido regentada por su padre: Él es un Telémaco navegante que va en busca de un Ulises sedentario. Pero, instantes antes de entrar, se enfrenta nuevamente al momento de la violación de la librería y de la propia tortura a la que fuera sometido por los militares y se queda paralizado. Ernesto se reencuentra no solo con el lugar del eros violentado sino también con su origen. Aquí acontece unos de los poquísimos pasajes de la novela en los que Ernesto, más allá de su arrogancia y banalidad, muestra su afecto cargado de verdad vital: ese origen es su padre, envejecido y enfermo, cuyas manos temblorosas estrecha: «Mientras cruzamos palabras, percibo que la intensidad de sus temblores se atenúa un poco, como si quisiera dejar de temblar aunque sólo sea por estos breves momentos en los que la ternura le concede la ley de gracia, casi póstuma, de volverme a ver»<sup>40</sup>.

En paralelo, el personaje de Sara Bernarda ha hecho del lenguaje una zona erógena y de las palabras una manera de acariciar al otro: «... las identidades verbales

<sup>38</sup> «La marcha de los batracios», de Lupe Rumazo, fue finalista en 1969 del XXIV Concurso de cuentos convocado por *El Nacional*, de Caracas. Rumazo lo incluyó en el libro de ensayos *Rol beligerante* (Caracas: Edime, 1975). En Ecuador, el cuento fue publicado por primera vez en *Cuento ecuatoriano contemporáneo*, tomo II, antología de Hernán Rodríguez Castelo (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, sfe.), 71.

<sup>39</sup> Rumazo, «La marcha de los batracios»..., 75.

<sup>40</sup> Manzano, *Y no abras...*, 108.

pueden hacer entre sí el amor sin la necesidad expresa de tener que acostarse»<sup>41</sup>. El eros se realiza en la palabra, aunque para Sara se trata de una forma de autocomplacencia pues su palabra no es un instrumento de seducción, sino una manera de relacionarse con la palabra de un prójimo que no conoce el poder del instrumento y que le permite ser seducida sin que el otro lo sepa; es decir, le permite que este juego de seducciones sea una autosatisfacción solitaria. La novela se abre con esta declaración que reivindica el eros de la palabra:

Mis mayores zonas erógenas están localizadas muy hacia el interior de mi cerebro: palabras intencionalmente sensuales —melifluas, maléficas, malversadas, tergiversadas o bienversadas— dichas con esa intensidad que sólo se genera en una auténtica inteligencia verbal, han ejercido sobre mí un irresistible influjo, tanto (y tan seguido) que por éstas me ha dejado encerrar en montañas y he consentido que se ahoguen en charcos donde nunca reflató mi cadáver, embelesado como estaba en descubrir si hay más muerte después de la muerte que supone morir en una de esas bellas y peligrosas seducciones del lenguaje.<sup>42</sup>

Por otra parte, Víctor Manuel Carranza, el padre de Sara, es un hombre que se comporta como un caballero a la antigua. Con este personaje, la autora introduce otro juego intertextual. Carranza ha tenido una extraña relación con Medardo Ángel Silva: esta se basa en que el poeta caminaba todas las tardes por el frente de la casa familiar de Carranza y desde la acera se escuchaba las interpretaciones al piano del joven Carranza. Silva, el poeta, es un caminante de la ciudad, un *flâneur*, y en tanto tal, contempla al personaje de la novela en la relación de ver y ser visto: «Le gustaba, en realidad le gustaba al poeta hacer ese obligado alto frente a esta recién descubierta fuente de Letheo en la cual también podían beber sus ansias infinitas acostumbradas a saciarse, casi exclusivamente, con placeres exóticos y ardores prohibidos»<sup>43</sup>.

La sensación de ser observado por Silva se prolonga hasta mucho tiempo después del suicidio del poeta. Carranza se vuelve un admirador incondicional del bardo y coincide con cada uno de los grupos que se congregaban para conmemorar el aniversario de la muerte de aquel: «Ahí, al pie mismo de la tumba del poeta —donde cada quién se encorbaba como un sauce llorón— convergían los últimos de los decapitados, los que todavía se desplazaban entre gobelinos de niebla con tal de llegar hasta reposaba la cabeza fisurada y cetrina de Silva»<sup>44</sup>. Carranza y los suyos se disputan la propiedad simbólica del muerto y se quedan hasta el final de la jornada para continuar con una tertulia que terminaba con la consabida polémica alrededor de la muerte de Silva y se formaban el bando que sostenía que fue suicidio, el que afirmaba que fue un crimen, y el de aquellos que creían que había sido una escena armada por el poeta

<sup>41</sup> Manzano, *Y no abras...*, 11.

<sup>42</sup> Manzano, *Y no abras...*, 9.

<sup>43</sup> Manzano, *Y no abras...*, 25.

<sup>44</sup> Manzano, *Y no abras...*, 27.

para impresionar a su amada que terminó mal pues Silva no sabía manejar el revólver. La narración adquiere una tonalidad paródica para hablar de los epígonos del modernismo, que subsistieron hasta muy avanzado el siglo veinte, y de esta manera generar un discurso crítico sobre aquella escritura poética que carece de originalidad. La novela se mueve en una constante irreverencia hacia todo aquello que constituye el fingimiento, la adulación y la falsía del mundillo literario.

Este juego de seducciones se complementa en el espacio de la radio. La señorita Martínez es una vieja maestra cuya vocación se vio impactada por la visita de Gabriela Mistral, en agosto de 1938, al Normal en donde había estudiado y en el que, para entonces, ya era una joven maestra: «La poeta fue el modelo referencial de la Srta. Martínez: vestimenta, austeridad, ternura y soltería fueron rasgos que ésta duplicó, sin esfuerzo, en su implícita manera de ser»<sup>45</sup>. Al igual que con Silva, con la ficcionalización de Mistral como partícipe marginal de un episodio de la vida del personaje novelesco, la autora nos envuelve en un juego metaliterario en el que los poetas del canon se introducen en la ficción literaria que estamos leyendo como si se tratase de un cameo cinematográfico.

Al jubilarse como maestra, la señorita Martínez, persistente y metódica, se convierte en la directora de un programa radial de cultura. En este programa participan: el pianista Arreola, que fuera director del coro del Normal, Sara Bernarda, quien se convertirá en la pupila de la señorita Martínez; y Delmira, una bohemiana cuya madre la había llevado a donde Arreola para que la formara como cantante, que interpreta un repertorio ecléctico que mezcla el canto culto y el popular.

Delmira, de cuarenta años, vive con su hijo. Ella se había casado con un reparador de películas que luego se dedica a vender sal y termina abandonándola. Tiene a su cargo las canciones del programa radial, acompañada al piano por el maestro Arreola. A través del programa radial, se produce el encuentro de Delmira con Ernesto, quien al escucharla es seducido por su voz: «Cerró los ojos y supo de qué color eran los ojos de la mujer que cantaba; tragó saliva y pudo sopesar la cantidad de sal que se agolpaba en las alas de metal cansado de quien debía tener algunas horas de rutinario vuelo»<sup>46</sup>. Ernesto va a visitarla a la radio y luego la invita a la librería. Luego del programa, se van caminando de la radio a la librería, acompañados de Sara, que al llegar se retira discretamente.

Ya solos no sabemos ni qué hacer, ni qué decir. Yo soy quien primero reacciona perdiéndole que encienda otra luz ya que con la que está encendida casi no se aprecia nada, entonces él me coge de la barbilla para decirme: «¿y para qué la luz? ... En la discreta penumbra de la alcoba hay otro día / dormido en tus pupilas de violeta... / Un beso más para tu boca inquieta / y no abras la ventana todavía», y después de besarme con intensidad dulce y escueta contesta a la pregunta que le hacen mis ojos

<sup>45</sup> Manzano, *Y no abras...*, 36.

<sup>46</sup> Manzano, *Y no abras...*, 114.

de discutible violeta informándome que los versos que me acaba de decir pertenecen a un poema de Medardo Ángel Silva que a él le gustan mucho.<sup>47</sup>

Él la lleva hacia el fondo de la librería, abre una puerta y entran en una especie de reservado. Este es un momento climático, no solo porque el verso que da título a la novela revela la plenitud de su sentido erótico, sino porque asistimos a una escena en donde la librería cumple su función de espacio para la realización plena del eros de la palabra. En esta escena central de la trama, la novela de Sonia Manzano muestra su relación hipertextual con el poema de Medardo Ángel Silva. Ese lugar de las palabras, ahí donde los libros son objeto de culto y de mitificación, es también el lugar del deseo y, por tanto, simboliza la recuperación de la librería, en tanto cuerpo que fuera violentado por los militares y ahora es espacio de realización de la aventura amorosa de los cuerpos. El eros de la novela de Manzano es una realización del eros del verso de Silva.

Pero Ernesto no estaba dispuesto a llevar una relación de pareja, más allá del matrimonio mal avenido en el que vivía. Por eso, en el momento en que Delmira empieza a utilizar la seducción conmovedora de su palabra y le declara que ha empezado a quererlo, él se aleja de ella: «Puse distancia insalvable entre el hombre que se había quedado escuchándote y el hombre que verdaderamente soy: un impedido de establecer vínculos de amor con persona alguna, acostumbrado como estoy a solo soportar al hombre solitario que en realidad me contiene»<sup>48</sup>. Ernesto se aleja de la palabra de Delmira porque esa palabra lleva en sí la seducción amorosa y, por tanto, la construcción de unos lazos afectivos con los que este no quiere comprometerse por ser un descreído del amor.

Luego de esta ruptura, Sara y Delmira comienzan a salir e ir juntas a todo sarao intelectual. En las reuniones, Delmira suele pasarse de copas y Sara es quien mantiene a raya a los pretendientes, artistas y poetas, que quieren aprovecharse de esta situación, como parte de ese ritual del macho siempre al acecho. Sara es quien cuida a Delmira y la protege de sus excesos; al final de cada sarao la rescata y la lleva a una cafetería para que se le pase la borrachera antes de dejarla en su casa. Al comienzo de la novela, Sara Bernarda dice de sí misma, en función metatextual: «Luzco declamatoria y soy declamatoria: estoy estrechamente ligada al aspecto ornamental del lenguaje»<sup>49</sup>. No obstante, Ernesto, al meditar sobre la dupla que hacen Delmira y Sara, dirá de la segunda que «es una mujer a flor de piel, a flor de lenguaje altamente erotizado y erotizante»<sup>50</sup>.

La estructura de la novela está planteada, desde el subtítulo, como una zarzuela ligera. Por ello, el acto final es una escena de conjunto: comienza en el cementerio,

<sup>47</sup> Manzano, *Y no abras...*, 118.

<sup>48</sup> Manzano, *Y no abras...*, 125.

<sup>49</sup> Manzano, *Y no abras...*, 31.

<sup>50</sup> Manzano, *Y no abras...*, 132.



en el reino de Tánatos, con un apoteósico homenaje fúnebre a Medardo Ángel Silva, organizado por el padre de Sara; en él, Delmira da su voz para acompañar la línea melódica de la elegía de Massenet. En medio de Tánatos, a través del canto, emerge Eros. Y se mezclan, de manera ambigua y polisémica, los deseos de Sara, de Delmira y de Ernesto, todos ellos anclados siempre en los libros y las palabras.

En resumen, *Y no abras la ventana todavía*, de Sonia Manzano, es una novela que conjuga el eros de la palabra y los libros, que desarrolla un juego metaliterario e intertextual cargado de irreverencia y que se apropia de un poema modernista como el hipotexto del que fluye el juego hipertextual; una novela que, en términos críticos, reivindica la voz femenina y que está protagonizada por intelectuales atravesados por el deseo que genera el lenguaje. La propia Manzano lo dirá en un poema posterior: «Todo esto pasó / así como lo cuento / palabra de mujer / palabra sagrada / palabra por completo consagrada / a ser siempre mujer / sin dejar de ser palabra»<sup>51</sup>.

#### UNA UCRONÍA DEL INDIGENISMO

¿Una conspiración política y literaria de tres escritores y un pintor que se dan aires de revolucionarios en contra de un viejo escritor conservador? ¿El robo de una novela para evitar su publicación e impedir que el autor, deprimido por la pérdida de su obra, acepte la candidatura a vicepresidente de la República? ¿La transformación de un personaje literario en una persona que reclama al autor del texto por darle existencia como producto de la violencia sexual de la que eran objeto las indias por parte de sus patrones en las haciendas?

Eliécer Cárdenas ha logrado con *El Pinar de Segismundo* una extraordinaria novela construida desde un singular diálogo intertextual, protagonizada por escritores y artistas, algunos de ellos convertidos por circunstancias anecdóticas en ladrones aficionados; contada con el espíritu picaresco de una prosa que derrocha humor inteligente; transformada en un artefacto lúdico que se alimenta de personajes e historias del mundillo cultural de una época. Literatura hecha con literatura para la construcción de la ficción literaria.

Gonzalo Zaldumbide escribió su *Égloga trágica* entre 1910 y 1911 y la publicó completa, por primera vez, en 1956; Cárdenas detiene el tiempo en ese año y convoca un complot hilarante urdido por artistas. Zaldumbide es un posible candidato a la vicepresidencia en fórmula con Camilo Ponce Enríquez para presidente. Zaldumbide, por consejo de un personaje de ficción llamado Ricardo Arellano, que luego adoptará la identidad de Grijalva, esconde las cuatro partes de su novela en sendos lugares, tan disímiles, como la leprosería de Verde Cruz, la biblioteca jesuita de Cotocollao, un antiguo obraje en la hacienda El Pinar, del propio Zaldumbide, y la casa parroquial de Malacatos.

<sup>51</sup> Sonia Manzano, «Palabra de mujer», en *Espalda mordida por el humo* (Quito: El Ángel Editor, 2013), 54.

Los complotados —por convocatoria de Grijalva para llevar a cabo el hurto de la novela de Zaldumbide, supuestamente a nombre del *maestro* Benjamín Carrión— son nada menos que Jorge Icaza, G. h. Mata, César Dávila Andrade y Oswaldo Guayasamín. En medio de los hurtos, llegan a Quito José María Pemán, Lola Flores y una caravana de artistas en representación del régimen de Francisco Franco; al mismo tiempo, llega, desde su exilio en México, el poeta León Felipe. Semejante concurrencia de personalidades y sucesos genera una hilarante comedia poblada de referencias intertextuales y metaliterarias. Acerca de los complotados, Zaldumbide tiene su propia opinión y sus palabras no dejan de causar una cierta sonrisa:

A ese poeta César tampoco lo he oído mencionar. Guayasamín, sé que es un pintor que pinta grotoscos indios en posturas tremendistas. Icaza, claro, el autor de una monstruosidad literaria por desgracia famosa a nivel internacional. A ese *Huasipungo* no conseguí leerlo, por sus repugnantes y tediosas escenas y su estilo contrahecho. Ah, G. h., un sujeto de buena familia pero de pésimas ideas, suele visitarme a veces. Dice que me admira pero yo sé que escribe opúsculos groseros en mi contra.<sup>52</sup>

El personaje de G. h. Mata se convierte, desde un comienzo, en una figura desopilante. Apenas se topa con Icaza, momentos antes de entrar a la casa de Benjamín Carrión, lo saluda con un «Señor Huasipungo, ¡qué sorpresa!»<sup>53</sup>, y cuando, ya adentro de la casa, saluda con Guayasamín, le dice con venenosa intención: «¿Por qué pintas a todo el mundo como si fueran indios borrachos?»<sup>54</sup>. Inmediatamente nos enteramos de las andanzas anti-Montalvo de Mata, a quien Juan Montalvo le parecía «un malparto del diccionario». Dado que a sus diecisiete años lo habían obligado a leer los *Siete tratados*, y de esa lectura había terminado enfermo, Mata había jurado vengarse del polemista ambateño: «todos los años, de ser posible, iría hasta la Casa Museo de Montalvo, célebre monumento en la ciudad nativa del “Cervantes americano”, para mearse al pie del túmulo severo sobre el cual se exponía a la reverencia pública la mal conservada momia de Don Juan»<sup>55</sup>. En este episodio anti-Montalvo, la irreverencia de un parricida generacional está llevada, juguetonamente, a un extremo escatológico: orinarse encima del padre, hacer aguas menores, dejar algo de sí mismo, un rastro de reconocimiento y rechazo al mismo tiempo como todo parricidio.

El juego intertextual combina de entrada los paradigmas literarios de dos siglos. La referencia a Montalvo y su prosa castiza y la referencia a la prosa preciosista de *Égloga trágica*, de Gonzalo Zaldumbide, hijo de Julio, que fue amigo y luego se enemistó con Montalvo, multiplica sus sentidos con la presencia de Icaza y el resto de los

<sup>52</sup> Eliécer Cárdenas Espinosa, *El Pinar de Segismundo* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 52. Esta novela obtuvo el segundo lugar, en el género novela, del Premio Proyectos Literarios Nacionales, del Ministerio de Cultura, en 2008.

<sup>53</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 9.

<sup>54</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 11.

<sup>55</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 12.

complotados. En el acto de planificar la desaparición de *Égloga trágica*, novela más ligada al romanticismo tardío que al modernismo del tiempo cuando fue escrita y completamente anacrónica para el año en que fue publicada, está la de la confrontación del indianismo del siglo diecinueve contra el indigenismo vanguardista. *Égloga trágica* es la mirada del latifundista, los indios son parte *natural* del paisaje y está ubicada, en términos estéticos, en las antípodas de *Huasipungo*.

El motivo de la intriga no es, únicamente, un asunto anecdótico. Simbólicamente, es el anhelo de impedir que el pasado feudal continúe existiendo en un presente que se vislumbra como revolucionario en las formas y los conceptos estéticos. Icaza, en aquel 1956, está escribiendo *El chulla Romero y Flores*, mientras que César Dávila Andrade está haciendo lo propio con su *Boletín y elegía de las mitas*. Guayasamín ya ha asombrado —y también ha causado la envidia de tantos como le sucedió en cada momento renovador de su vida artística— con su monumental exposición *Huacayñán*. Las nombradas, en sus respectivos géneros, son obras que superan en todo sentido la pertinencia de publicar, en 1956, *Égloga trágica*, una novela que, en 1911, cuando fue escrita, ya pertenecía al pasado.

Las acciones de G. h. Mata, Guayasamín y la de Tíber, que cumple el encargo del poeta Dávila Andrade, para llevar a cabo el hurto que les corresponde son representaciones hilarantes, embebidas de la tradición picaresca. Mata organiza un recital poético para los leprosos; Guayasamín se disfraza de fraile dominico; y Tíber, un personaje cañarejo que disfruta embromando al prójimo, viaja en su camioneta desde Quito hasta Loja para engañar al cura de Malacatos. Icaza, por su lado, se disfraza de campesino para ingresar a la hacienda de Zaldumbide. La narración de estos episodios hace gala de una narrativa lúdica: la imaginación no escatima peripecias para convertir a quienes leen la novela en cómplices de aquellos ladrones aficionados.

Zaldumbide es el representante de la colonia, de la sociedad señorial y de los modos feudales de la dominación que, aunque agonizantes, aún conservaban poder político en el país de entonces: la recepción que organiza en su hacienda para José María Pemán, que le ha prometido un prólogo para su *Égloga*, y la compañía de artistas, incluida Lola Flores, que han llegado a Ecuador como parte de la propaganda cultural del franquismo, se contrapone, en términos simbólicos, a la llegada del poeta León Felipe, exiliado en México, que arriba en el mismo avión que Pemán y compañía. Aquí la literatura, afincada en poderosos elementos intertextuales, desarrolla un juego simbólico que permite asumir, desde el humor, la confrontación política e ideológica que plantea la propia novela.

Cárdenas, en este sentido, hace uso de una libertad sin límites para construir situaciones anecdóticas y desarrollar giros inesperados de la intriga. El paseo por las calles del Quito colonial de Jorge Icaza con Lola Flores —quienes se encuentran por primera vez en El Pinar, la hacienda de Zaldumbide, mientras Icaza lleva a cabo el

hurto de la tercera parte del manuscrito de la *Égloga*—, es una joya de la narrativa picaresca. Asimismo, la invención sobre el porqué el chulla de la novela de Icaza se llama Romero y Flores nos ubica en la especulación libre: Romero, por el poeta Remigio Romero y Cordero que una mañana visita la librería del escritor, y Flores, en recuerdo de su entrañable noche con Lola.

El poeta Romero y Cordero le pregunta a Icaza si se habían vendido ejemplares de su poemario y este le responde: «Ninguno, don Remigio —Icaza sintió pena al responder aquella simple verdad—. La poesía no se vende, a excepción de las obras de Neruda»<sup>56</sup>. Este espíritu de chanza atraviesa la novela. Cuando se reúnen para recibir las instrucciones de Grijalva y este les dice que nadie debe ingerir alcohol para evitar que César Dávila lo haga, Guayasamín responde: «César es un poeta, y a estos se les debe perdonar todo [...] a los que hay que prohibirles la bebida es a los novelistas, porque de borrachos escriben pendejadas»<sup>57</sup>. Y borracho es como termina Icaza la noche de su cita con Lola Flores, quien a la mañana siguiente le dice con espíritu libre: «—¡Josú! Empinaste el codo más de la cuenta y dormiste la mona como un bendito [...] No tengas pena, aventurero, que entre nosotros no ha pasado ná de ná. Mejor para mi honor, el de mi hombre y el de mi churumbela»<sup>58</sup>.

La novela reedita una disputa política de nuestro canon literario: el enfrentamiento del indigenismo como denuncia de la situación del indio en una nación mestiza que, en su afán por integrarlo, intentó despojarlo de su cultura, es decir, de su humanidad; contra el indianismo como representación del indio en tanto una figura *natural* del paisaje, que por su condición arcaica habrá de desaparecer con la llegada del progreso. Lo paradójico es que, en ambos proyectos de nación, aparentemente opuestos, el indio resulta un sujeto manipulado en función de un mestizaje excluyente de la diversidad. Y, no obstante, con ambas propuestas estéticas se edifica la tradición canónica. Como ha señalado la crítica Alicia Ortega:

Esta rica interacción dialógica, en la que varias narraciones se encuentran, nos devuelve, en tanto lectores, a una biblioteca original que no deja de reinventarse: aquella que pervive en nuestra memoria y hace posible el juego intertextual que revitaliza y desempolva los textos canonizados. Los escritores del pasado nos interpelan desde la lúdica, y lúcida, carnalidad de una escritura que los reinventa y actualiza.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 80.

<sup>57</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 38.

<sup>58</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 150.

<sup>59</sup> Alicia Ortega Caicedo, «La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II: Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras», Informe de investigación para el Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador (Quito: Repositorio Institucional UASB-Digital, 2017), 7.

La resolución de la intriga novelesca nos plantea una reflexión sobre la verdad de la literatura versus la verdad relativa del mundo real. Los niveles de la realidad se fusionan como en la novela de Cervantes, al final, cuando tenemos a Alonso Quijano hablando, como la persona que es, acerca del personaje del Quijote que aquel ha dejado de representar, puesto que dice haber recobrado la cordura. El diálogo entre Zaldumbide y Arellano es una conversación entre un personaje y su autor, en la que el personaje le reclama que el origen de su existencia sea el resultado de la violación de una indígena por parte de su patrón:

—Arellano (con rudeza): Yo soy el hijo de aquella infeliz india sierva de la hacienda El Pinar.

—Don Gonzalo (con extrañeza): Continúo sin comprender, señor, Mariucha es el producto de mi imaginación de narrador. Careció de existencia real.

—Arellano (irónico): ¿Ha leído usted a Freud? Él dice que las acciones que el nivel consciente reprime son olvidadas o convertidas en sueños, en ficción.

[...]

—Don Gonzalo (con la voz trémula): ¿Eres hijo mío entonces?

—Arellano (brusco): Soy hijo de Segismundo, el personaje de la novela. (Pausa). En cuanto a la infeliz Mariucha, murió, por lo que sé, hace bastantes años, víctima de alguna de las epidemias causadas por el abandono y la desventura que acaban con los indios.<sup>60</sup>

Zaldumbide se queda intrigado sobre qué es verdad y qué es ficción luego del diálogo con Arellano. En las últimas páginas de la novela, Zaldumbide conversa con un Benjamín Carrión, próximo a su exilio, prolongando los cuestionamientos que le generara su conversación con aquel que aseguraba ser hijo de Segismundo, el personaje de *Égloga trágica*, convertido por efectos de la novela de Cárdenas en un hijo del personaje literario de Zaldumbide: «—¿Cree usted que un autor pueda engendrar hijos de carne y hueso con su literatura?»<sup>61</sup>.

*El Pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas, logra inventar personajes que actúan como las personas del mundillo literario y artístico que representan, en un escenario teatral signado por el humor. Hay pequeños guiños que muestran a los escritores Raúl Pérez Torres y Carlos Carrión cuando eran adolescentes: el primero, comprando en la librería de Icaza los dos tomos de *Los miserables*; el segundo, como mensajero para engañar al cura de Malacatos; y hasta el propio autor se cuele en la trama como el niño Huguito, ayudante de ese ejemplar de nuestra picaresca que es el personaje de Tíber. La novela de Zaldumbide se podría entender como un hipotexto de presencia tácita en la novela de Cárdenas, cuya estrategia narrativa consiste en el permanente desarrollo de un juego de contrapunteo intertextual: se trata de una ucronía de amplio espectro lúdico en nuestra novelística.

<sup>60</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 158.

<sup>61</sup> Cárdenas, *El Pinar...*, 165.

## LA NOVELA DE LA DIVERSIDAD TEXTUAL

El grupo de los Tzántzicos, en el Ecuador de los años 60, fue un movimiento literario insurgente que hizo del parricidio una actitud intelectual y se definió a sí mismo como una alternativa estética, ética y política frente a la cultura oficial. En su «Primer manifiesto», bajo la consigna de transformar el mundo, expusieron parte de su ideario: «Hemos sentido la necesidad de reducir muchas cabezas, (la única manera de quitar la podredumbre). Cabezas y cabezas caerán y con ellas himnos a la virgen, panfletos y gritos fascistas, sonetos a la amada que se fue, cuadros pintados con esquadra y vacíos de contenido, twists USA, etc., etc.»<sup>62</sup>.

Como la casi totalidad de los cenáculos intelectuales de aquella época, en el grupo de los Tzántzicos no hubo mujeres. Apenas cuatro poemas y un cuento escritos por mujeres aparecieron en las páginas de *Pucuna*, la revista del grupo.<sup>63</sup> De esta falencia, que es estructural a la sociedad en la que se produce la irrupción del tzantzismo, se vale Mónica Ojeda, en *La desfiguración Silva*, para presentarnos un personaje llamado Gianella Silva que habría integrado dicho grupo como cineasta de cortometrajes, y a quien, según la novela, los tzántzicos deben su nombre:

Se sabe también que, durante una de esas reuniones de crítica cultural, en casa de dos pintores amigos de Ulises, surgió el Movimiento Tzántzico; que la idea fue de Gianella, quien propuso el nombre a partir del ritual indígena de los Shuar. También se sabe que dijo algo parecido a esto: «Hay que reducir las cabezas de los intelectualoides quiteños y encogerlas hasta que adquirieran el tamaño real de sus ideas». Se dice que todos la aplaudieron.<sup>64</sup>

*La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda, es una deslumbrante novela cuya estrategia narrativa, como en un *collage*, transforma una variada gama de géneros discursivos en un lenguaje literario que se alimenta de la diversidad textual y se deconstruye a sí mismo, en un permanente juego intertextual. En una cascada lúdica, a través de un trío de personajes, la autora inventa el personaje de una artista, supuestamente desconocida hasta hoy, que habría integrado el movimiento Tzántzico de los sesenta en Ecuador. Y, con la invención de Gianella Silva, desde la crítica feminista, la autora llama la atención acerca de la ausencia de la mujer en el panorama de nuestras letras, en similar actitud crítica que la utilizada por Sonia Manzano en la novela ya comentada. Asimismo,

<sup>62</sup> «Primer manifiesto», *Pucuna*, No.1 (1962), contratapa, en *Revista Pucuna. Tzántzicos, Facsímil 1962-1968* (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2010).

<sup>63</sup> Los poemas son de Arabella Salaverry, Margaret Randall, Raquel Jodorowsky y Sonia Romo; el cuento, de Regina Katz. También fue publicado un dibujo de Lia Kaufman. Tanto Margaret Randall como Sonia Romo acompañaron a los tzántzicos en algunos de sus recitales, pero nunca fueron consideradas miembros del grupo.

<sup>64</sup> Mónica Ojeda, *La desfiguración Silva* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2014), 128. Esta novela ganó el V Premio Latinoamericano de Novela «Alba Narrativa 2014», para escritores menores de cuarenta años, convocado por la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), a través del Proyecto Grannacional ALBA Cultural y del Centro Cultural Dulce María Loynaz de La Habana, Cuba.

parecería que los personajes de la novela de Ojeda construyen su propio hipotexto, a partir del guion atribuido a Gianella Silva, como referencia para el juego hipertextual que ellos mismos protagonizan en la variedad discursiva de sus escritos.

La vida de Gianella Silva (1940-1988) está narrada desde un inteligente juego de la metaficción: estamos ante un personaje creado en la misma historia novelesca por otros personajes de la propia novela: los hermanos Irene, Emilio y Cecilia Terán, contruidos en la tradición de los brillantes y singulares hermanos Glass, de J. D. Salinger. Pero el juego es más profundo aún: en la novela existe otro personaje llamado Gianella Silva, que es una fotógrafa de veinte años, amiga de los hermanos Terán. Ambos personajes se disputan su existencia en la realidad de la ficción novelesca: Gianella Silva, la fotógrafa, siente que debe defender su condición de persona real, desde antes de que se descubriera la superchería de los hermanos Terán, frente a la existencia del personaje de la cineasta tzántzica Gianella Silva que ya está muerta, pero que le ha arrebatado su nombre. «La verdad, la única en este desierto de repeticiones, es que mi nombre no es Gianella Silva: es Gianella Silva»<sup>65</sup>. La Gianella Silva, fotógrafa, se reconoce en su nombre, pero no en el nombre de la cineasta tzántzica.<sup>66</sup> En su «Cuaderno de rodaje», el personaje de la novela de Ojeda, enfrentado al personaje del guion de los hermanos Terán, se percibe como un ente que pierde su configuración y que se diluye en la invención de la otra; y a partir del juego de la transmutación de lo real en ficticio y viceversa, arribamos, desde la diégesis, al título de la novela:

A Gianella Silva (la otra Gianella Silva), la percibo como un parásito (quizás eso es lo único que tenemos en común); se alimenta de mí a través de los Terán y, en el proceso, se convierte en un ser real y yo en un personaje. Poco a poco (lo sé; lo siento) me voy transformando en su desfiguración, en la representación imperfecta y fragmentada de su imagen.

Los Terán juegan a hacerme desaparecer detrás de una ficción.

**Título:** «La desfiguración Silva»<sup>67</sup>.

Los personajes de la novela viven en el mundo del arte: estudian y enseñan teatro, cine y literatura. Esta situación le permite a la autora desarrollar una serie de debates sobre el arte conceptual y su validez, la relación entre la escritura cinematográfica y

<sup>65</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 7.

<sup>66</sup> Aunque sea un dato extraliterario, el juego de la disputa de identidades entre persona y personaje podría ampliarse si se introduce la variable de que existe una Gianella Silva que fue compañera de colegio de Mónica Ojeda, con características similares al del personaje que es fotógrafa en la novela. Pero este juego de fundir / cofundir / confundir el nombre de la persona y el nombre del personaje, similar al que desarrollé en «Los viudos de Gloria Vidal» (*Huellas de amor eterno*, 2000), texto en el que Gloria Vidal es, a la vez, el personaje del cuento y, al mismo tiempo, quien fuera mi compañera de estudios en la universidad, ya sería objeto de otro trabajo: en algún momento escribiré un texto en el que dialoguen Gloria Vidal y Gianella Silva, los personajes que se apropian de un nombre, invocando la ficción, y convierten los nombres de sus verdaderas dueñas, las personas reales, en nominaciones de los personajes literarios que son la única realidad para quienes leen un texto.

<sup>67</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 102.

la literatura, la moralidad del arte y los mecanismos de la violencia sobre los cuerpos, el funcionamiento del mecanismo de las influencias, etc., con las consiguientes referencias y juegos intertextuales de los que está poblada la novela. Al mismo tiempo, esta variedad temática se expresa en una variedad de géneros discursivos: entrevistas (retocadas y no), testimonios, cuaderno de apuntes, el guion de un cortometraje titulado *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, —que es un verso del poema «Formas», de Alejandra Pizarnik—<sup>68</sup>, fotografías, poemas, un ensayo académico publicado en una revista cultural cuyo nombre es un guiño a *Guaragua*, revista de cultura latinoamericana.

La invención de Gianella Silva, la cineasta tzántzica, se presenta como el elemento lúdico central de esta novela. El capítulo «Papeles encontrados. Breve biografía de Gianella Silva (1940-1988)»<sup>69</sup> es un texto de ficción dentro de la ficción. Los hermanos Terán, Irene, Emilio y María Cecilia, que se mueven como un trío indisoluble de estetas amorales, que siempre anda tramando algo y utilizando a los demás para sus propios fines, son los creadores de Gianella Silva. El trío la dota de una biografía, personal y artística, a la que le falta la riqueza política del momento histórico en que surgió el tzantzismo, de tal manera que los hermanos nos entregan una historia novelesca, destinada a engañar al mundo ficticio, dentro de la ficción novelesca de la que ellos también son personajes.

Al mismo tiempo, los cinéfilos hermanos Terán se convierten en autores de la filmografía de Gianella Silva y de su recepción crítica: inventan las sinopsis de los supuestos cortometrajes de Silva al tiempo que inventan los comentarios que los tzántzicos escriben acerca de la obra de aquella. De esta forma, los personajes de la novela fabrican algunos elementos paratextuales y metatextuales de la novela. Luego, convencerán a Michel Duboc para que escriba un artículo académico sobre esta cineasta cuya obra se ha perdido. Y, no obstante que los hermanos Terán se presentan como los autores del cortometraje *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, dedicado a la memoria de Silva, lo incluyen en la filmografía de esta última. Gianella Silva, la fotógrafa, comentará lo que le dice Cecilia Terán, en términos de lo que para ella significa la disolución de su propia identidad en el juego de espejos que representan Gianella fotógrafa / Gianella cineasta tzántzica: «De *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* se podría decir: este es el corto de Gianella Silva, el personaje que lo ha escrito en los autores», me dijo y, aunque parezca imposible, yo no supe si hablaba de mí o de la otra»<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Copio el poema: «no sé si pájaro o jaula / mano asesina / o joven muerta entre cirios / o amazona jadeando en la gran garganta oscura / o silenciosa / pero tal vez oral como una fuente / tal vez juglar / o primera en la torre más alta», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Editorial Lumen, 2001), 199.

<sup>69</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 118-135.

<sup>70</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 98.



Daniel, el profesor al que los hermanos Terán tienden una trampa con el hallazgo de un guion, supuestamente escrito por Gianella Silva, condena la falsificación de los ejemplares de *Pucuna*, que llevan a cabo los hermanos. En cambio, el brasileño Duboc, amigo de Daniel, que también es utilizado por los Terán e inducido por estos a escribir el ya mencionado artículo académico sobre Gianella Silva, justifica a los hermanos pues considera que lo hecho por ellos es un trabajo de arte conceptual digno de admiración. Los Terán parecen sentirse como huérfanos que necesitan matar a su padre muerto.

—La historia empieza con la escritura —me dijo Duboc por teléfono—. Tienes que entenderlo o estás jodido: lo que ellos querían era cambiar una parte de la historia, agregar una mujer a los tzántzicos, una cineasta brillante en donde no hubo cineastas brillantes; una mujer en donde solo hubo hombres y también inventar a la mejor creadora que haya existido jamás en ese país de mierda. Son jóvenes que se avergüenzan de no tener tradición, de no tener padres ni un pasado, o sí: de ser hijos de una tradición que los caga en su puta madre.<sup>71</sup>

La cuestión en disputa tiene que ver con el tema recurrente de la verdad y la mentira en la obra de arte, y, además, con la construcción de una tradición en el marco de una historiografía artística y literaria que, para las demandas de las generaciones presentes, carece de elementos significativos. Volvemos al planteamiento parricida de los tzántzicos que estaban dispuestos a reducir la cabeza de todos sus antecesores para destruir un pasado colonial. Sin embargo, para los hermanos Terán, en distanciamiento ideológico de los planteamientos de los tzántzicos, la invención de una tradición es solo un juego esteticista sin historia, es decir, vaciado de la acción y militancia políticas que cohesionaba al tzantzismo.

Un tipo de novela contemporánea es similar a una colcha de retazos que se arma con fragmentos de diversa procedencia. La novela de Mónica Ojeda está armada de aquella manera. Al interior de la novela, «El cuaderno de rodaje, por Gianella Silva»<sup>72</sup> aparece como un capítulo, armado también como una colcha de retazos, que incursiona en los debates contemporáneos sobre el lenguaje del cine y la literatura y, al mismo tiempo, sobre la escritura como artificio representacional del mundo, tal como lo plantearan Shklovski y Jakobson: «Escribir no es natural. Escribir es ir contra la naturaleza inane de la lengua»<sup>73</sup>. Gianella Silva se ejercita en el mecanismo borgeano de crear una bibliografía, es decir títulos sin obra como en el caso de Pierre Mernard, y, además, reinterpreta a su modo al emblemático escritor del siglo veinte del *Quijote*, cargándolo de una lectura contemporánea signada por la novedad:

<sup>71</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 64.

<sup>72</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 94-112. El capítulo «Ensayo de Michel Duboc publicado en la revista *Guaragua*» también está armado con cinco fragmentos seleccionados, supuestamente, del ensayo total.

<sup>73</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 102.

Pierre Menard no es un escritor, es un artista conceptual. Lo imagino en un museo de arte contemporáneo exponiendo una página arrancada de *Don Quijote de la Mancha* y firmándola con su nombre. Imagino a varios curadores discutiendo el genial concepto de la literatura como un organismo pluricelular en el que sus células (obras) interactúan necesariamente con otras, y por lo tanto, ninguna lectura o escritura existe de forma independiente.

Pero Pierre Menard no es un escritor, es un artista conceptual. Y eso hay que recordarlo.<sup>74</sup>

La diversidad textual e invención de la cineasta tzántzica Gianella Silva se conjugan con una multiplicidad de referencias artísticas, literarias y cinematográficas que hacen de la novela un desafío intelectual en cada disquisición teórica. Marcelo Báez, que también ha escrito la bioficción de un personaje inventado, señaló que la novela de Ojeda «es un texto que no solo contiene teoría, sino que también genera teoría. En ese sentido, la obra funciona como una teoría de la novela o una teoría de la representación. El texto en sí mismo contiene todas las coartadas teóricas sobre cualquier tema que se le quiera cuestionar»<sup>75</sup>. *La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda, es una novela de escritura impecable e implacable que convierte al texto en un espacio que involucra a sus lectores en un deslumbrante juego intertextual.

#### LA IMPOSTURA HIPERTEXTUAL

En el capítulo «Cronología bibliográfica (IV)», de *Nunca más Amarilis*, de Marcelo Báez Meza, el narrador dice que, para 1981: «El consejo editorial de la Revista Cuadernos de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil acepta publicar un poema de Márgara Sáenz para el número 10. La autora le envía una carta a Raúl Vallejo Corral, miembro del comité, rechazando que se la publique en la sección “Aprendices de brujo”»<sup>76</sup>. El dato es correcto, pero está incompleto. En realidad, la carta de Márgara Sáenz hizo que el comité revisara el proceso; finalmente, decidimos que el poema no se publicaría, pues, más allá de que este tenía deudas impagables con la poesía de Antonio Cisneros, carta y poema lucían sospechosamente apócrifos. Como era de esperarse, la carta de Márgara Sáenz no fue respondida. Así, embromando al texto desde el texto, es como, durante la lectura, se entra en el juego metaficcional que plantea la novela *Nunca más Amarilis*.

Márgara Sáenz es el nombre de una poeta ecuatoriana incluida por tres escritores peruanos, Mirko Lauer, Abelardo Oquendo y Antonio Cisneros, en la antología *Poemas del amor erótico*<sup>77</sup> con un poema sin título, que proviene del supuesto libro

<sup>74</sup> Ojeda, *La desfiguración...*, 103-104.

<sup>75</sup> Marcelo Báez Meza, “*La desfiguración Silva*”, reseña, en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 39 (2016): 182-183.

<sup>76</sup> Marcelo Báez Meza, *Nunca más Amarilis* (Quito: Libresa, 2018), 174. Esta novela ganó la tercera edición del Premio Nacional de Novela Corta «Miguel Donoso Pareja», en 2017.

<sup>77</sup> «El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria...», de *Otra vez Amarilis*, en *Poemas del amor erótico*, compiladores Mirko Lauer y Abelardo Oquendo; introito: Antonio Cisneros (Lima: Mosca Azul Editores, 1972), 37-38.

*Otra vez Amarilis*. En una entrevista para *Buen Salvaje* que le hiciera Dante Trujillo, en 2011, Abelardo Oquendo precisa: «Ahí [en *Poemas del amor erótico*] hay dos poetas inventados. Un uruguayo [Diego Dónovan Azuela], que inventó Mirko, y una ecuatoriana, que inventé yo»<sup>78</sup>. Los peruanos, en términos de Genette, inician este juego *hipertextual* que se extiende a todo lo que rodea a Márgara Sáenz pues, con el título del supuesto libro de Sáenz, nos ofrecen la pista para remitirnos al *hipotexto* que contiene el caso de Amarilis, la inidentificada con certidumbre, poeta peruana que escribiera la «Carta a Belardo», texto que Lope de Vega incluyó en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* y a la que él respondió en el mismo libro con los tercetos unificados de «Belardo a Amarilis». Al mismo tiempo, la novela de Báez, en este juego *hipertextual* del que estamos hablando, por un giro en su pacto de verosimilitud con los lectores, se transforma, desde la ficción que ella misma crea, en el *hipotexto* del poema de la antología de marras.

Aunque parezca más propio de la ficción que de la realidad, Márgara Sáenz, según la investigación realizada por el propio Báez que está incluida como un capítulo de su novela, aparece en ocho antologías publicadas en varios países por prestigiosas editoriales.<sup>79</sup> Así, el de Márgara Sáenz es un caso particular en la historiografía de la literatura hispanoamericana, pues, a partir de un divertimento literario la poeta y su texto se convirtieron en un bulo poético que circula en libros y en innumerables sitios de Internet, de tal forma que, incluso, «en San Valentín puedes usar el celebrado poema “De otra vez Amarilis” para enviárselo a tu pareja. Una plataforma te ofrece un par de versos del mentado texto erótico en una tipografía bonita y un fondo vistoso»<sup>80</sup>.

A partir de la invención de los peruanos, Marcelo Báez ha escrito una excepcional novela, basada en una exhaustiva investigación de corte académico sobre lo que llama «la impostura metatextual». En *Nunca más Amarilis* la propuesta de la metaficción se desarrolla en clave lúdica de manera totalizante pues consigue abarcar casi todo el espectro y las aristas del juego que plantea y desarrolla, de tal forma que se puede afirmar que esta novela es un paradigma de cómo trabajar las referencias metaliterarias en función de la escritura novelesca.

Tanto en el título como en el subtítulo, «Bioficción definitiva de Márgara Sáenz», el autor abre el escenario lúdico de su novela y el del pacto literario que habrá de proponer a sus lectores. En el caso del título, dado que el libro fue enviado a un concurso con el

<sup>78</sup> Báez, *Nunca más...*, 95.

<sup>79</sup> El listado de las antologías con sus respectivas fichas bibliográficas, además de breves comentarios sobre ellas, consta en las páginas 109 a 112 de la novela. Entre las editoriales internacionales están Lumen, Vicens Vives, Villegas Editores, y Visor. La Biblioteca Ayacucho la incluye en su tomo de *Poesía amorosa latinoamericana*.

<sup>80</sup> Báez, *Nunca más...*, 121. La postal, que menciona a Márgara Sáenz como autora y señala a «Otra vez Amarilis» como referencia, se encuentra en Pinterest, con autoría de elojolector.com y el verso escogido es: «Entonces, éramos nosotros / no tú, no yo / me quíerote te gózame, / me amándonos, decíamos», <https://www.pinterest.com/pin/373306256603036007/>

nombre de Miguel Donoso Pareja, el autor, al tiempo que construye un contrapunto con el título del supuesto libro de Sáenz, *Otra vez Amarilis*, hace un guiño a *Nunca más el mar*, novela de Donoso Pareja, y se inscribe en la tradición de la impostura. En el caso del subtítulo, si la *bioficción* es el relato con elementos de ficción de la biografía de una persona y, en este caso, la biografiada es un personaje inventado, estamos ante un doble juego de la ficción, en la línea de ancestros, similar al que lleva a cabo Cervantes en la segunda parte del *Quijote*: la invención de una vida novelada para un personaje que es una invención literaria. La condición *definitiva* de esta *bioficción* añade un elemento que cierra las posibilidades de que otras plumas —bien podría decir la pluma de Báez, montándose en la tradición cervantina: «Para mí sola nació Márgara Sáenz, y yo para ella»— continúen escribiendo sobre la vida del personaje:

La Amarilis ha perdido sus hojas para regresar a la sombra.  
Ya nadie puede regarla.  
Nunca más Amarilis.  
Que tengan cuidado las personas que te quieren inventar porque pueden convertirse en víctimas de su propia invención.<sup>81</sup>

No obstante que, en *Poemas del amor erótico*, los compiladores consignan el natalicio y la muerte de Márgara Sáenz: «Guayaquil, 1937-1964», Marcelo Báez ha refutado esa ligereza del trío peruano y, con la misma libertad de la que estos hicieron uso, ha creado en la escritura de *Nunca más Amarilis* una vida literaria para convertir a esta poeta apócrifa en una realidad de la ficción novelesca.<sup>82</sup> En la cronología biobibliográfica, Báez señala 1948 como año de nacimiento y ofrece los datos familiares básicos de Márgara Sáenz:

Nace en Guayaquil el 29 de febrero de año bisiesto. Es la última hija de Roberto Sáenz, un profesor de Matemáticas del Colegio 28 de Mayo, y de Aitana Alcedo, una costurera. El 1 de marzo es bautizada como Márgara Amarilis Sáenz Alcedo. Tiene tres hermanos mayores: Aníbal, nacido en 1944; Matías, en 1946, y Joselo en 1947.<sup>83</sup>

En *Nunca más Amarilis* encontramos un divertimento estético a base de guiños literarios de variada índole: por sus páginas transitan historias de juegos metatextuales sobre Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges; el autor incluye a Márgara Sáenz en varios episodios públicos relacionados con escritores, como los plagios de Alfredo Bryce Echenique, o la revelación que hizo José Donoso sobre su homosexualidad, a quien

<sup>81</sup> Báez, *Nunca más...*, 251.

<sup>82</sup> Marcelo Báez me dijo: «la idea era hacer de mi novela una contra a todo lo que se dijo sobre Márgara y empiezo derribando ese mito biografista: ella no nació en 1937 y no murió en 1964 por la razón de que está viva... lo mismo pasa con los nombres y apellidos de ella que aparecen completos en la cronología... se trata de dar la visión biografista definitiva de la poeta...», en Marcelo Báez, Conversación por whatsapp, 4 de junio de 2020.

<sup>83</sup> Báez, *Nunca más...*, 20.

lo empareja con el también inventado poeta uruguayo Diego Dónovan Azuela; e, incluso, da cuenta de un «tórrido romance» entre Márgara Sáenz y Marcelo Chiriboga, el apócrifo escritor ecuatoriano del *Boom*, inventado por Donoso y Carlos Fuentes; asimismo, revela la relación de Sáenz con el poeta Fernando Nieto Cadena, a quien conoce durante una conferencia en la Universidad de Babahoyo, en 1978: «Entre ambos surge una gran pasión que se interrumpe con la ida de Nieto a México»<sup>84</sup>.

La novela tiene dos voces narrativas principales que participan en el juego meta-literario y apuntalan la verosimilitud de la historia: una primera persona narrativa, que es la voz de Márgara Sáenz, lo que permite que ella cuente su vida desde su propia perspectiva; esta se combina con una voz en tercera persona, que tiene cierto tono de objetividad didáctica; esta voz construye una cronología biobliográfica que presenta la historiografía de la metaficción y reconstruye, como si se tratase de artículos académicos, los casos de Borges y la tesis de su inexistencia y de Juan Ramón Jiménez y su ilusión amorosa por una peruana, cuyas cartas al poeta también fueron un bulo.

Además, existen voces narrativas complementarias: la de Georgina Hübner que recuerda, ya vieja, la falsa correspondencia epistolar con Juan Ramón Jiménez; la de Marta de Nevaes Santoyo que, a través de una carta dirigida a su e-lector, señala que Lope de Vega «es una invención de quien firma este libelo»<sup>85</sup> y que «Márgara Sáenz será mi plenipotenciaria en el nuevo continente. Será la Amarilis indiana. La musa de los Andes»<sup>86</sup>; voces de una correspondencia entre M. con Fernando Iwasaki, Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, que intenta averiguar el origen de Sáenz; la voz de Miguel Ángel Huamán, catedrático peruano que escribe un artículo sobre Márgara Sáenz, profusamente divulgado en Internet, acerca del que confiesa: «El artículo por el que me interrogas es ficción, puro ejercicio de la parodia e ironía sin ninguna intención oculta, solo diversión»<sup>87</sup>.

La novela está contada con un inteligente sentido del humor que se desprende de manera natural de lo que se cuenta y que despliega, en todo momento, un sinnúmero de referencias intertextuales. El humor se combina con una estrategia narrativa que incorpora la transgresión permanente de las fronteras entre realidad y ficción, lo que convierte a la novela en un juego continuo que desborda la noción de verdad en el texto narrativo. El tono de este juego, presente a lo largo de la novela, lo encontramos, por ejemplo, al llegar a 1976 y localizar a una Márgara Sáenz, cazadora de autógrafos, en medio del cinematográfico puñetazo de Vargas Llosa a García Márquez: «Antes de dejarlo tumbado en el suelo, el de Arequipa le dijo, según lo que luego contará Sáenz: “¡Esto, por lo que le hiciste a Patricia en Barcelona!”. Márgara se acerca para

<sup>84</sup> Báez, *Nunca más...*, 146.

<sup>85</sup> Báez, *Nunca más...*, 205.

<sup>86</sup> Báez, *Nunca más...*, 209.

<sup>87</sup> Báez, *Nunca más...*, 185.

ayudar al escritor a levantarse junto a Elena Poniatowska y Mercedes Barcha»<sup>88</sup>; o, al llegar a 1980 en la cronología biobliográfica, en cuyo acápite se mezclan con humor datos fácticos con datos ficticios para construir una verdad literaria: «Se publica *Colectivo*, una antología de la poesía guayaquileña realizada por Jorge Velasco Mackenzie. Márgara Sáenz es excluida de la compilación por presiones de Antonio Cisneros, según recientes revelaciones del antologador»<sup>89</sup>. La cronología termina en 2018 con una perla humorística que está engarzada en la mirada irónica sobre la espectacularidad que hoy en día enmarca al oficio de escribir: «Haruki Murakami es el invitado de honor de la Feria Internacional del Libro de Quito. Lo primero que el escritor japonés musita en un titubeante español apenas baja del avión, el 11 de noviembre, es “Quiero conocer a Márgara Sáenz”»<sup>90</sup>.

Asimismo, en el capítulo en el que se cuenta acerca del aprendizaje del lenguaje poético que lleva a cabo Márgara Sáenz, bajo la tutela de Ileana y Gonzalo Espinel, se expone una cátedra de preceptiva literaria y, de esta manera, el autor nos prepara para el capítulo «Por una hermenéutica del poema». Este capítulo, en función de la trama, desnuda la falsía textual de «la trinca peruana», como llama Márgara a sus inventores. La deconstrucción del poema, «una sarta de lugares comunes de la misoginia»<sup>91</sup>, según la propia Sáenz, aparte de ser una lección de cómo se comenta un texto poético, es también una clase magistral sobre el lenguaje de la poesía erótica. La deconstrucción comienza con la publicación de dos sonetos de autoría de Márgara Sáenz, uno invertido y otro guardado, que son presentados como la génesis del poema apócrifo que apareciera en *Poemas del amor erótico*: «Sé que son poemas menores, pero forman parte de mis primeros balbuceos poéticos. Borradores del borrador de un borrador. Hay ripios, metros mal contados, disonancias, pero mías. La trinca de poetas tomó esas dos hojas e hizo de ellas algo indigno de ser firmado por mí»<sup>92</sup>.

El juego metatextual desarrollado por Báez consigue la apropiación de la autoría del poema por parte de quien, en la novela, aparece como la verdadera Márgara Sáenz y desplaza al campo del plagio a quienes la inventaron. Una hiperconsciencia identitaria lleva a Sáenz a reflexionar sobre la condición de ser ella misma un invento, al igual que Diego Dónovan Azuela, pero en su caso, se siente aún más utilizada por la demagogia de sus antologadores: «Es como si estos jóvenes peruanos se hubiesen sentado a tomar pisco para darse cuenta de la ausencia de lo femenino en el libro»<sup>93</sup>.

<sup>88</sup> Báez, *Nunca más...*, 144.

<sup>89</sup> Báez, *Nunca más...*, 146.

<sup>90</sup> Báez, *Nunca más...*, 229.

<sup>91</sup> Báez, *Nunca más...*, 245.

<sup>92</sup> Báez, *Nunca más...*, 235.

<sup>93</sup> Báez, *Nunca más...*, 235.

Trabajando con las herramientas del comentario de texto junto con un humor corrosivo, el análisis del poema apócrifo de la *falsa* Márgara Sáenz, la de la antología, realizado por la *verdadera* Márgara Sáenz, la de la novela, destroza, desde el primer verso —*El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria*—, al texto de la antología: «Declaración sencilla, llana, escueta, casi como un reporte meteorológico»<sup>94</sup>. El comentario negativo continúa con el siguiente verso: «Si no fuera por la alusión a la Cream-Rica, sería el comienzo más aburrido y descriptivo en cualquier poema del mundo. El uso manido del apóstrofe»<sup>95</sup>. Luego calificará de lugares comunes el uso de «miel» para referirse al semen, del adjetivo «frívola» para el sustantivo «puta», o de «durazno»: «Nada de manzanas, duraznos, peras, naranjas... El dios de la literatura sabe cuán agotadas están en el mercado de las figuras retóricas. Además, esa fruta es una obvia metáfora del fondillo femenino»<sup>96</sup>. El ejercicio crítico de Márgara Sáenz aparece como un contrapunto al poema de los peruanos, de tal forma que el personaje se rebela y aniquila a sus inventores: la fuerza ficcional del texto crítico en voz de Márgara Sáenz convierte al texto de Oquendo en un pastiche de los dos sonetos de aquella.

Hemos dicho que Báez recrea el caso de Georgina Hübner, una admiradora inventada por dos jóvenes limeños con el objeto de conseguir que Juan Ramón Jiménez les enviara sus libros autografiados. Esta recreación no es gratuita y el novelista le procura conexión con la historia principal de su novela. Georgina, que era el nombre de una prima de uno de los jóvenes, se presentó como una lectora devota de la poesía de Jiménez y la correspondencia entre ambos creó tales lazos afectivos que el ilusionado poeta quiso viajar a Lima para conocerla. Los bromistas, al verse en tal aprieto, le hicieron saber al poeta, a través del cónsul peruano, que Georgina había muerto. Y Juan Ramón Jiménez escribió la elegía «Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima», que apareció en su poemario *Laberinto* (1910 – 1911).<sup>97</sup> Así que Báez, jugando siempre, retoma esta impostura y otros casos para hablar de una tradición de invenciones literarias de escritores peruanos en el capítulo «*Peruvian Hoax History, first draft*». En el capítulo «Georgina Hübner, bajo el cielo de Cuzco», ella da cuenta de su relación con Márgara Sáenz. Retirada en Cusco, ya anciana, Georgina reflexiona críticamente lo que significa que los poetas varones se inventen musas y poetas mujeres para su divertimento: «Mi relación con Márgara Sáenz no es únicamente textual. Me la presenta mi amigo Nelson Chouchén Otálora<sup>98</sup> y siento desde el primer instante

<sup>94</sup> Báez, *Nunca más...*, 239.

<sup>95</sup> Báez, *Nunca más...*, 240.

<sup>96</sup> Báez, *Nunca más...*, 245.

<sup>97</sup> Juan Ramón Jiménez no solo escribió ese poema para Georgina Hübner. En la recopilación del epistolario del poeta, Alfonso Alegre Heitzmann descubrió un poema inédito de J.R.J. dedicado a Georgina Hübner: «Esta mañana fría / me he acordado de ti, Georgina mía. // Mano que me escribía / aquellas cartas, grises de poesía, / cómo la tierra umbría / habrá desbaratado tu armonía, / mano que me decía / ¡ven! / (Y no fui). / ... ¡Qué fría / mañana de dolor, Georgina mía! / L[a] f[rente] p[ensativa] (Amor)», en Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I. 1898 – 1916* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006), 597.

<sup>98</sup> En la novela *Los impostores*, de Santiago Gamboa, este personaje es descrito así: «La vida de Nelson Chou-

que somos parte de una sororidad. Sufrimos el escarnio de la imaginación poética patriarcal»<sup>99</sup>.

Esta novela es un territorio metatextual. Báez muestra la investigación exhaustiva del asunto de la propia novela que culmina con un «Examen del primer parcial. Literatura Ecuatoriana IV»<sup>100</sup>, a manera de prueba de opción múltiple, que es una síntesis de elementos anecdóticos destinada a los lectores de la novela. Otro ejemplo es la «Cronología bibliográfica» que responde a una investigación, hecha con rigor académico, que comienza con el origen del uso literario del nombre de Amarilis, que, según la novela, se remonta a Teócrito, nacido en el año 312 a.C. y que luego es retomado por Virgilio en el siglo I a.C., para enseguida ilustrar la aparición de una Amarilis en la obra de Lope de Vega, y, así, continuar hasta nuestros días. También tenemos la «Ponencia al VII Congreso de Ecuatoandistas», que es una lúcida reflexión teórica acerca de cómo la literatura se transfigura en su circulación en las redes sociales. En la ponencia se trata la *literaredtura*, que ha generado la ilusión de poseer conocimiento sobre autores y obras a partir de la repetición sin contrastar de la información que circular en la red: «Es la infame turba conectada la que impone su capricho inventivo». Además, la ponencia pone en evidencia la irresponsable expansión del personaje de Mágara Sáenz en la esfera de la red a partir de la repetición del artículo, escrito como divertimento, del profesor Huamán:

Tenemos entonces un proyecto artístico involuntario en el que un grupo de blogueros, sin ponerse previamente de acuerdo, crea un carácter femenino. Curiosamente la forma de ilustrar el personaje no es insertar una fotografía o dibujo de una posible Mágara. La estrategia que todos los blogueros asumen es la de citar, parcial o totalmente, el poema «De Otra vez Amarilis». Una actitud atraviesa a estos entusiastas egonautas: regodearse públicamente en el hecho de estar descubriendo a una poeta inventada.<sup>101</sup>

Marcelo Báez le ha conferido una vida a Mágara Sáenz. Lo que fue una broma literaria se convirtió, con la novela de Báez, en una propuesta estética: hacer de un personaje de ficción, una ficción de un personaje que se vuelve real, en tanto personaje: la verdad literaria de la Mágara Sáenz de Báez se superpone al bulo de la Mágara Sáenz de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, que la incluyeron en la antología de marras con la complicidad de Antonio Cisneros. En el desarrollo de la cronología, Báez señala, creando una tradición para la Mágara Sáenz de su novela, los antecedentes de

---

chén Otálora estaba llena de contradicciones: odiaba la academia literaria a la que él mismo pertenecía; detestaba a los críticos, a pesar de ser él uno de los más prestigiosos de la América Hispánica, y desdenaba la poesía, que era su fuerte entre las diversas disciplinas que, de forma muy prolífica —sus detractores decían “verborreica”—, practicaba», (Bogotá: Seix Barral, 2002), 57.

<sup>99</sup> Báez, *Nunca más...*, 198.

<sup>100</sup> Báez, *Nunca más...*, 201-204.

<sup>101</sup> Báez, *Nunca más...*, 119.



poesía erótica escrita por mujeres en Ecuador y deja al descubierto la superficialidad de quienes hicieron la antología. Así, menciona que, en 1935, aparece *Labios en llamas*, de Lydia Dávila, quien «con la fuerza y contundencia de sus poemas, constituye un argumento en contra de la creencia errada de que el poema “De otra vez Amarilis” le enseñó a las mujeres ecuatorianas a escribir poesía amorosa»<sup>102</sup>; y que en 1957 se publica una antología de Mary Coryle (1901-1976), seudónimo de María Ramosa Cordero y León, cuyo poema «Bésame» es «uno de los textos más candentes de la poesía ecuatoriana [lo que constituye un] argumento en contra de la supuesta cátedra de lírica erótica que ofrece “De otra vez Amarilis”»<sup>103</sup>. Justamente, la crítica Cecilia Vera de Gálvez, en el párrafo final de su reseña sobre *Nunca más Amarilis*, ha remarcado la minuciosidad del trabajo de investigación sobre el que se edifica el andamiaje de la novela:

Finalmente, hay que resaltar la prolija labor de investigación realizada por el autor quien ha documentado todos los referentes históricos y de seguimiento de la autora inventada que pasó como real y forma parte de algunas consideraciones de la literatura ecuatoriana con el único poema que se le conoció. Es “una pesquisa” en realidad, como bien se menciona en la contratapa del libro, que teje minuciosa y hábilmente los hilos de una supuesta vida hasta darle un sitio en el discurso mediático de nuestros días.<sup>104</sup>

Báez radicaliza el juego metaficcional y prolonga la existencia de Márgara Sáenz, más allá de la novela, siguiendo un lineamiento esgrimido en un capítulo de la novela: «Para existir hay que estar en la red, no importa si eres real o no. El estar en línea te convertirá en una realidad»<sup>105</sup>. Por eso, a través de la cuenta de tuiter @saenzmargara, Márgara Sáenz se transforma en un personaje transgresor de las categorías de tiempo y espacio de la ficción narrativa que sobrevive, como *hipertexto* de sí misma, en el relato que se expande en la virtualidad del ciberespacio. En síntesis, *Nunca más Amarilis*, de Marcelo Báez Meza, es un texto que propone, desde una radical metaficción, un juego narrativo de humor inteligente, evidencia una aguda investigación que utiliza con sabiduría el hallazgo literario y es paradigma de una novela divertida de rigurosa escritura.

#### COLOFÓN

El crítico norteamericano Harold Bloom sostiene, en *El canon Occidental*, que el centro del canon de la literatura es Shakespeare: creo que tendría razón si se hubiera

<sup>102</sup> Báez, *Nunca más...*, 18.

<sup>103</sup> Báez, *Nunca más...*, 59.

<sup>104</sup> Cecilia Vera de Gálvez, Reseña de *Nunca más Amarilis*, en *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* (Quito) # 45 (I Semestre 2019): 134.

<sup>105</sup> Báez, *Nunca más...*, 122.

referido a la literatura anglosajona.<sup>106</sup> Bloom hace un paralelo entre Shakespeare y Dante para definir quién es el verdadero centro, y termina decantándose por el primero; aunque, le otorga condición de *escritores universales*, además de a aquellos, también a Cervantes y a Tolstoi. Pero la escritura literaria es escritura en una lengua y en una cultura determinadas, por lo tanto, la brillantez de aquella podría compararse solo con otras escrituras en la misma lengua. Por tanto, aun sospechando de la categoría de centralidad canónica, no sería aventurado sostener que el texto central del canon en lengua castellana es el *Quijote* de Cervantes.

Las novelas ecuatorianas que hemos analizado, por las razones ya desarrolladas en su momento, están inscritas en la tradición *hipertextual* del *Quijote*. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* imita y amplía el lenguaje y las aventuras de don Quijote. *Y no abras la ventana todavía* reflexiona desde la acción novelesca sobre el eros de la palabra y enfrenta desde la voz femenina al patriarcado intelectual, partiendo de la referencia a un poema modernista. *El Pinar de Segismundo* desarrolla, desde una trama hilarante y rocambolesca, una crítica cultural contra una vertiente literaria anquilosada desde otra vertiente ya superada de esa misma tradición. *La desfiguración Silva* inventa a una cineasta tzántzica a partir una narración construida desde diversos géneros discursivos y una multiplicidad de reflexiones *metatextuales* sobre cine, literatura y arte, generando en sí misma su propio juego hipertextual. Y *Nunca más Amarilis* se apropia de un personaje inventado por otros, que lo hicieron en son de chacota, para transformarlo en un personaje auténtico en la ficción, de tal manera que termina desplazando a la zona de la referencia al texto que originó la broma.

En el discurso que envió a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Juan León Mera era consciente de la tensión entre *tradición* y *novedad*, respecto del uso de la lengua:

No quiero decir que debemos echarnos en brazos del arcaísmo, no: huyamos de él y detestemos la afectación que lleva á lo ridículo; nadie ignora que los idiomas siguen, como es natural, el curso de la civilización, y que están sujetos á la ley universal de los altibajos y variaciones, de cuyo poder no hay cosa en el mundo que pueda sustraerse; mas no por esto desechemos tampoco á cierra ojos lo propio, castizo y excelente, so pretexto de que es antiguo, por lo que la desatentada novelería ha puesto á la moda sin necesidad, y antes con detrimento de las condiciones que hacen hermosísimo y por todo extremo apreciable nuestro idioma.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> «Writing it is, most certainly: Shakespeare is the Canon. He sets the standard and the limits of literature. [...] Shakespeare is to the world's literature what Hamlet is to the imaginary domain of literary character: a spirit that permeates everywhere, that cannot be confined». «Escribirlo, sin duda: Shakespeare es el Canon. Él pone el estándar y los límites de la literatura [...] Shakespeare es al mundo de la literatura lo que Hamlet es al dominio de la imaginación de un personaje literario: un espíritu que permea en todo lugar, que no puede ser confinado». (La traducción es mía). Harold Bloom, *The Western Canon* (New York: Riverhead Books, 1995), 47 y 50.

<sup>107</sup> Mera, «Fundación de la Academia Ecuatoriana...», 268.

La consciencia de la transtextualidad, en general, y de los vínculos hipertextuales, en particular, ha convertido a escritoras y escritores, al parecer, en la imagen viva de don Quijote arremetiendo contra los títeres del retablo de maese Pedro, convencidos de que la realidad del mundo reside en la realidad de la historia narrada, es decir, en el texto. De ahí que, en medio de la efervescencia de la novedad literaria, nunca debemos olvidar la presencia de la tradición; entre otros motivos porque en la escritura somos herederos de una lengua literaria que nos ha formado y, al mismo tiempo, somos protagonistas de una ruptura. En la esfera de la lengua literaria, enfrentados a esa aporía, escribimos nuestra novedad siempre marcada por lo antiguo de la propia tradición.



El programa editorial de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, la institución cultural más antigua del país y la segunda de su índole en América, contempla un sostenido plan anual de ediciones de obras relativas, todas, al conocimiento, vigor, dominio y belleza de la lengua española: trabajos lexicográficos, lingüísticos, gramáticos y literarios. Estamos seguros de que el tiempo por venir no interrumpirá este esfuerzo, y podremos estar presentes siempre, con lo mejor de nuestra palabra.

Susana Cordero de Espinosa  
Directora de la Academia Ecuatoriana de la Lengua



---

ACADEMIA  
ECUATORIANA  
DE LA LENGUA

---



Ministerio  
de **Educación**

ISBN: 978-9942-8506-4-5



9 789942 850645