

CONVERGENCIAS SOBRE LA CULTURA ECUATORIANA

Editores:

Manuel F. Medina

Norman González Tamayo



ASOCIACIÓN DE ECUATORIANISTAS
LITERATURA, LENGUA Y CULTURA
ASOCIACIONDEECUATORIANISTAS.ORG



UTPL
La Universidad Católica de Loja

Convergencias sobre la cultura ecuatoriana

Editores:

Manuel F. Medina,
University of Louisville

Norman González Tamayo,
Universidad Técnica Particular de Loja

Comité editorial:

Isabel Castro Escudero, Boston University
Norman González Tamayo, Universidad Técnica Particular de Loja
Michael Handelsman, University of Tennessee
Yanna Hadatty Mora, Universidad Nacional Autónoma de México
David Macías Barrés, Université de Lyon III (Jean Moulin)
Karina S. Marín, Universidad de los Andes
Manuel F. Medina, University of Louisville
Mónica Murga, Universidad Católica Santiago de Guayaquil
Roberto Ponce Cordero, Universidad Nacional de Educación
Daniel Rogers, Wabash College
Emmanuelle Sinardet, Université Paris Nanterre
Ivonne Gordon Vailakis, Redlands University

Diagramación, diseño e impresión:

EDILOJA Cía. Ltda.
Telefax: 593-7-2611418
San Cayetano Alto s/n
www.ediloja.com.ec
edilojainfo@ediloja.com.ec
Loja-Ecuador

Primera edición

ISBN digital - 978-9942-25-563-1

Reservados todos los derechos conforme a la ley. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

03 Febrero, 2020

ÍNDICE

Introducción	7
Artículos	16
Procesos ideológicos de la literatura ecuatoriana: del siglo XVI al XXI	17
“La doble y única mujer” y Orlando unidas por la dualidad de género dentro de un vanguardismo transformador.....	36
Los compromisos políticos y sociales de los intelectuales lojanos en los años veinte y treinta del siglo XX. Trayectorias y redes.	49
Juventud, divino tesoro: para una nueva lectura de la cuentística temprana de Alejandro Carrión.....	69
La quinina de Remedio, moneda y conocimiento para Quito y el resto del mundo	82
El sacrificio, la máscara y lo humano en El éxodo de Yangana	98
Los lojanismos en El éxodo de Yangana de Ángel Felicísimo Rojas.....	113
Lo afro en el valle de Catamayo	127
Manuela Sáenz, miradas arquetípicas y masculinizantes desde la literatura.....	140
De crónicas y ornitorrincos: autoficción, cuerpo y texto cyborg en la narrativa de Gabriela Alemán.....	153
Cuerpos que [se] leen: mirar literatura para desfigurar el canon.....	164
El caso de Sara y el dragón de Rocío Madriñán: glosas acerca de la novela policial ecuatoriana	177
Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana	190

Literatura, género y representación: análisis del discurso narrativo en las obras de Eugenia Viteri	209
Mediaciones entre pornografía y erotismo en Pubis equinoccial de Raúl Vallejo	223
Pulsiones de vida y de muerte en la poesía de Ana Minga, Franklin Ordóñez y Bernardita Maldonado: hacia la reconstrucción fantástica del trauma del nacimiento	232
Roy Sigüenza o la maestría del minimalismo poético.....	247
La representación del cuerpo en la poesía ecuatoriana de entre siglos.	259
1.1. La representación del cuerpo.....	260
1.2. Fernando Nieto Cadena: eros como poética	261
1.3. Huilo Ruales: locus horridus.....	263
1.4. Roy Sigüenza: herirse de otro.....	265
1.5. Conclusiones	267
Mitos y utopías en las novelas Nuestro pan y Don Goyo.....	271
La memoria, el espacio transnacional y los grupos marginados en el teatro de Arístides Vargas.....	283
Negociando la identidad femenina en Penélope de Jorge Dávila Vásquez	301
Postmemoria, trauma y rescate en Abuelos de Carla Valencia Dávila ..	309
La filmografía de coproducción de Sebastián Cordero (1999-2013): una mirada desde Colombia.....	326
Descolonizando el texto visual: bases para interpretar cuatro estéticas cinematográficas indigenistas ecuatorianas del siglo XXI	349
Canon ecuatoriano reloaded: literatura nacional en el programa de televisión educativa Siesta Z.....	361

El Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) de la Universidad París Nanterre: miradas cruzadas sobre la producción cultural ecuatoriana desde hace 45 años.....	373
Cada lector tiene su propia lectura.....	391
Producciones narrativas, tesis culturales y ficciones: una historia del presente del Sumak Kawsay.....	405
Colaboración y comunidad virtual en las prácticas de autogestión en la música independiente de Quito.....	419
Desarrollo de la plataforma digital de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja.....	438
La producción cultural distribuida por medios electrónicos.....	452

Introducción

Manuel F. Medina,
University of Louisville

Norman González Tamayo,
Universidad Técnica Particular de Loja

El presente volumen de ensayos titulado *Convergencias sobre la cultura ecuatoriana* representa el último paso de un riguroso ejercicio intelectual de los críticos de la cultura ecuatoriana incluidos aquí. Cada uno de los textos se inició como ponencia leída en el decimonoveno congreso de la Asociación de Ecuatorianistas que tuviera lugar en la Universidad Técnica Particular de Loja y en la sede de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Loja, en junio de 2018. El producto final refleja la preparación académica de los críticos aquí incluidos y la conversación intelectual, consecuencia de las discusiones provocadas *a posteriori* las lecturas. El comité editorial, usando un sistema de evaluación con pares ciegos, seleccionó el material que ahora conforma este libro cuyo título refleja el del congreso, *Convergencias sobre la cultura ecuatoriana*.

Agradecemos al comité editorial del libro y al comité organizador del decimonoveno congreso de la Asociación de Ecuatorianistas: Diana Abad, Isabel Castro, David Macías Barrés, Ivonne Gordon Vailakis, Michael Handelsman, Yanna Hadatty Mora, Bernardita Maldonado, Karina S. Marín, Roberto Ponce Cordero, Milton Fernando Romero Obando, Daniel Rogers y Emmanuelle Sinardet, con quienes hemos trabajado muy de cerca con el propósito de ofrecer una obra de alto valor académico. Asimismo, reconocemos la singular contribución de Michael Waag, quien revisó, corrigió o tradujo al inglés los resúmenes de los artículos. Su trabajo ha resultado muy valioso y ha enriquecido la calidad del contenido. Además, extendemos nuestro aprecio a cada uno de los autores que participaron en el congreso, sin cuyo trabajo y esfuerzo no se podría haber llevado a cabo este proyecto.

En cuanto al Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas celebrado en el campus de la Universidad Técnica Particular de Loja y en la Casa de la Cultura del Ecuador, núcleo de Loja reconocemos públicamente la dedicación, entusiasmo y apoyo constante de Gabriel García Torres, Jeannet Coronel, Andrea León González y Karla Armijos; son la razón principal del éxito de esta reunión que convocó a estudiosos de nuestras artes y culturas. Es necesario mencionar también la colaboración del equipo que contribuyó directamente al éxito de este evento en términos de calidad académica de las ponencias

y la nutrida asistencia que compartió sus ideas apasionadamente durante los días en que se desarrolló el congreso.

El libro se subdivide en secciones que se corresponden, en la mayoría de los casos, con las sesiones del congreso. La primera sección incluye las ponencias leídas por los escritores Juan Valdano y Carlos Carrión en sesiones plenarias. El texto de Juan Valdano inicia una reflexión sobre la identidad nacional y la evolución de este concepto para proponer una metodología más inclusiva y menos hegemónica que tome en cuenta la pluralidad multicultural, tal como se discutió a partir de su exposición. Carlos Carrión, reconocido escritor lojano, impresiona y deleita a la audiencia con un texto que, empleando una dinámica argumentativa, muestra su proceso creativo e invita a tratar de descubrir al escritor detrás del autor biográfico que firma las novelas. Lúcidamente, Carrión esconde y revela todo, empleando una retórica que proviene del humor y la seriedad, artificio irónico que provoca incertidumbre y mina la confianza del lector para poder decidir qué debe creer.

En varios artículos, se analiza la importancia y los avatares de la cultura de la región que sirvió de anfitriona para el evento. Las figuras de la literatura lojana se estudian desde diversas perspectivas. Luis Aguilar Monsalve lee a Pablo Palacio y contribuye con lecturas nuevas al copioso corpus crítico sobre el narrador. Aguilar Monsalve encuentra conexiones entre Palacio y Virginia Woolf en el tratamiento de la dualidad de género y nota que sus obras se adelantan al interés actual suscitado a partir de la noción de lo transgénico. Marlene Moret contextualiza la obra de intelectuales lojanos de la década del veinte y expone que muestran una enorme capacidad para traspasar las barreras geográficas que los separan del resto del país y por ende del mundo para insertarse en redes intelectuales nacionales e internacionales. David Choin rescata del anonimato la prácticamente desconocida primera obra de Alejandro Carrión al entregarnos un ensayo que ahonda en el juego narrativo del escritor que cautiva la atención del lector con sus temas de aguda profundidad psicológica. En “La quinina de remedio, moneda y conocimiento para Quito y el resto del mundo”, Clara Verónica Valdano demuestra que la quinina fue descrita por su gran valor científico y económico desde la época de la colonia. Martínez de Lara lee tres aspectos de *El éxodo de Yangana*: en su laberíntico recorrido el ser humano padece, y la nómina de su padecimiento es su propia insuficiencia, dado que siempre intentará ser otro. Cristhian Sarango, en su lectura de la novela mencionada, se aproxima a ella desde una perspectiva dúplice sociolingüística y antropológico-cultural para analizar los lojanismos empleados por

Ángel Felicísimo Rojas. Y por último, Mónica Maldonado Espinosa, Pedro Monteros Valdivieso y Paúl Peñaherrera se proponen rescatar la cultura afrocatamayense con los resultados de su investigación, “Lo afro en el valle de Catamayo.”

La sección dedicada a la interpretación de textos que exploran la representación del cuerpo dentro del campo del género como de su espacio dentro de la formación discursiva de la nación se inicia con un estudio de Diana Abad sobre la construcción de Manuela Sáenz a través de miradas arquetípicas y masculinizantes en la literatura. Patricia Castañeda Merizalde examina la narrativa de Gabriela Alemán y su montaje en primera persona sobre la experiencia del cuerpo, empleando la teoría del texto cyborg de Donna Haraway. Karina Marín ahonda sobre el concepto de identidad nacional definida a partir de textos emblemáticos del canon de la literatura ecuatoriana llenos de imágenes de cuerpos desfigurados, profanados y racializados. Álvaro Bernal detalla el uso de narrativas pertenecientes al género policial dentro de la historia de la literatura ecuatoriana, enfocándose en la representación literaria de Quito. Solange Rodríguez Pappe, en su ensayo, muestra cómo en tres cuentos se desarrollan la imagen de mujeres arrebatadas —monstruos, brujas y locas— que causan espanto en sus receptores por medio de la estrategia de la abyección. Se cierra esta parte del libro con un capítulo sobre el concepto de género propuesto en el discurso narrativo de Eugenia Viteri. Raúl Serrano se concentra en examinar las estrategias narrativas propuestas por Raúl Vallejo en *Pubis equinoccial* (2013) respecto a lo pornográfico, lo obsceno y el erotismo.

El apartado dedicado a la poesía analiza cómo se observa y se representa el cuerpo en la lírica. Julia AVECILLAS se sirve de un acercamiento hermenéutico psicoanalítico para identificar una serie de temáticas, campos semánticos y símbolos que coinciden y se encuentran en la evocación fantástica de uno de los motivos más dolorosos y recurrentes de la literatura universal: el trauma del nacimiento. Pablo Martínez Arévalo revela el uso del minimalismo en relación con la creatividad, originalidad, economía verbal, laconismo, metáfora, símbolos, cosmovisión y amor humano en la poesía de Roy Sigüenza. Y Luis Carlos Mussó elabora una reflexión sobre la representación del cuerpo en la obra de tres poetas ecuatorianos de entresiglos, tomando en cuenta sus perspectivas textuales sobre la corporalidad y sus vinculaciones con lo erótico festivo, la precariedad y la vecindad homoerótica.

La parte titulada “Clásicos del siglo XX” incluye el brillante ensayo de Vicente Robalino que plantea el proceso de transfiguración mítico-simbólica de la naturaleza por parte del cholo y el montubio de la costa ecuatoriana, en dos novelas de la generación del 30, *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta.

Los estudios de teatro se dedican a la obra de Arístides Vargas y de Jorge Dávila Vázquez. Alison y José Guzmán encuentran tres características en la obra del argentino radicado en el Ecuador: la memoria y el olvido, los espacios dramáticos oníricos y la perspectiva de actos injustos por parte de los grupos más desposeídos. Daniel Rogers argumenta sobre los desafíos que constituye la traducción de *Penélope* (2015) de Jorge Dávila Vázquez, porque explorar la subjetividad femenina en el contexto de la cultura ecuatoriana andina a través de un personaje que se aprovecha de los ecos de la poesía épica griega y la práctica regional del bordado para crear un lenguaje dinámico.

El libro dedica espacio para que los críticos se enfoquen en el cine ecuatoriano. Manuel Medina propone que Carla Valencia Dávila, directora de *Abuelos*, metafóricamente emplea la cámara para recoger piezas que luego magistralmente hilvana, entregándonos una película que nos restituye a los dos abuelos rescatados de las memorias recuperadas en el proceso. El estudio crítico de Roberto Ponce Cordero sobre el programa de televisión *Siesta Z* estudia la adaptación hecha desde el punto de vista de los contenidos y discute su efectividad como recurso para animación a la lectura proponiendo que se necesitan más proyectos como este. Sandro Díaz Boada da un recuento de la producción cinematográfica de Sebastián Cordero y sugiere que se ha transformado velozmente en un referente para participar en proyectos internacionales ambiciosos, pero asume una dinámica alternativa a las lógicas que el cine de co-producción suele imponer. Y para concluir la sección, Henry Tarco Herrera explora los elementos decoloniales que renuevan el cine indigenista ecuatoriano producidos a inicios del siglo veintiuno.

En los capítulos sobre la educación y difusión cultural, se empieza con el ensayo de Macías Barrés y Sinardet que demuestran cómo en la Universidad París-Nanterre, el Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) ha permitido rastrear la emergencia de nuevos actores y nuevas preocupaciones en la producción cultural ecuatoriana. Mientras que Galo Guerrero, desde el campo de la axiología y antropología de la lectura, asevera que cada lector tiene su propia lectura porque leer siempre implica llegar a un lugar nuevo. Gioconda Coello, en el único texto de la sección titulada “Interculturalidad”, explora cómo fue que el *sumak kawsay* se vuelve un concepto que puede ser pensado y reconocido a pesar de la vaguedad de sus definiciones y sin prácticas ni rituales concretos para esclarecer su significado.

Cerramos el libro con una subdivisión dedicada a la producción cultural difundida por medios electrónicos. El primer ensayo de Andrea Angulo examina el uso de Internet para la difusión cultural que ha transformado las dinámicas sociales dentro de la escena musical alternativa y ha creado modelos de cooperación y comunidad. Maldonado,

Monteros y Peñaherrera, con razones similares a las de Angulo, detallan cómo docentes de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad de Loja desarrollaron el blog Periodismo Cultural Loja, que se convertiría en la piedra fundacional del Medio Digital Integral de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad mencionada. Y por último, Sandoya y Sánchez indican cómo las ediciones digitales e impresas del periódico *Mi Región* se elaboran con el objetivo de rescatar las manifestaciones culturales que caracterizan a los pueblos de la provincia de Loja.

Convergencias sobre la cultura ecuatoriana

Introducción:

Manuel Medina,
University of Louisville

Norman González Tamayo,
Universidad Técnica Particular de Loja

Críticos y escritores

“Los procesos ideológicos y culturales que han marcado las distintas etapas de la Literatura ecuatoriana a partir del siglo XVI hasta el XXI”

Juan Valdano, Academia Ecuatoriana de la Lengua

“El animal narrativo, etc.”

Carlos Carrión, Casa de la Cultura del Ecuador - Núcleo Loja

Escritores e intelectuales lojanos

“Estructuras antropológicas de la poética de lo imaginario en la obra de Pablo Palacio”
Siomara España, Escuela de Literatura, Universidad de las Artes

“La única y doble mujer y *Orlando* unidas por la dualidad de género dentro de un vanguardismo transformador”

Luis Aguilar-Monsalve, Hanover College

“Los compromisos políticos y sociales de los intelectuales lojanos en los años veinte y treinta del siglo XX”

Marlene Moret, Université Toulouse-Jean Jaurès

“Juventud, divino tesoro: para una nueva lectura de la cuentística temprana de Alejandro Carrión”

David Olivier Denis Choin, Universidad Nacional de Educación

“La quinina de remedio, moneda y conocimiento para Quito y el resto del mundo”

Clara Verónica Valdano

“El sacrificio, la máscara y lo humano en *El éxodo de Yangana*”

Ángel Martínez de Lara, Universidad Técnica Particular de Loja

“Los lojanismos en *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas”
Cristhian Sarango Jaramillo, Universidad Técnica Particular de Loja

“Lo afro en el valle de Catamayo”
Mónica Maldonado Espinoza, Universidad Nacional de Loja
Pedro Monteros Valdivieso, Universidad Nacional de Loja
Patricio Paúl Peñaherrera Cevallos, Universidad de las Américas UDLA Quito

Cuerpos escritos: nación y género

“Manuela Sáenz, miradas arquetípicas y masculinizantes desde la literatura”
Diana Abad, Universidad Nacional de Loja

“De crónicas y ornitorrincos: el cuerpo y el texto cyborg en dos crónicas de Gabriela Alemán”
Patricia Castañeda Merizalde, Universidad Iberoamericana Ciudad de México

“El cuerpo exhumado: desfiguraciones de la nación en la literatura ecuatoriana”
Karina S. Marín, Universidad de los Andes

“El caso de *Sara y el dragón* de Rocío Madriñán: glosas acerca de la novela policial ecuatoriana”
Álvaro Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown

“Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana”
Solange Rodríguez Pappé, Universidad de las Artes

“Literatura, género y representación: análisis del discurso narrativo en las obras de Eugenia Viteri”
Sandra Elizabeth Carbajal García, Universidad Central del Ecuador

“Mediaciones entre pornografía y erotismo en *Pubis equinoccial* de Raúl Vallejo”
Raúl Serrano Sánchez, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Cuerpo y poesía

“Pulsiones de vida y de muerte en la poesía de Ana Minga, Franklin Ordóñez y Bernardita Maldonado: hacia la reconstrucción fantástica del trauma del nacimiento”
Julia Avecillas Almeida, Universidad del Azuay

“Roy Sigüenza o la maestría del minimalismo poético”

Pablo Martínez, Trinity University

“La representación del cuerpo en la poesía ecuatoriana de entre siglos”

Luis Carlos Mussó, Universidad Casa Grande/ Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil

Clásicos del siglo XX

“Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert, y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta”

Vicente Robalino Caicedo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Identidad, mirada y juego en el teatro ecuatoriano

“La memoria, el espacio transnacional y la mirada femenina en el teatro de Arístides Vargas”

Alison Guzmán, Bentley University

José Guzmán, Lasell College

“Negociando la identidad femenina en *Penélope* de Jorge Dávila Vázquez”

Daniel Rogers, Wabash College

Forjando identidades en el cine ecuatoriano

“Postmemoria, trauma y rescate en *Abuelos* de Carla Valencia Dávila”

Manuel Medina, University of Louisville

“La filmografía de co-producción de Sebastián Cordero (1999-2013): una mirada desde Colombia”

Sandro Alberto Díaz Boda, Universidad Industrial de Santander

“Descolonizando el texto visual: bases para interpretar cuatro estéticas cinematográficas indigenistas ecuatorianas del siglo XXI”

Henry Tarco Carrera, The University of Alabama

“Canon ecuatoriano *reloaded*: literatura nacional en el programa de televisión educativa *Siesta*”

Roberto Ponce Cordero, Universidad Nacional de Educación

Educación y difusión cultural: otras perspectivas de la recepción literaria

“El Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) - Universidad Paris Nanterre: miradas hacia la producción cultural ecuatoriana desde hace 45 años”

David Macías Barrés, Université de Lyon III (Jean Moulin); Centre d'études équatoriennes

Emmanuelle Sinardet, Université Paris Nanterre; Centre d'études équatoriennes

“Cada lector tiene su propia lectura”

Galo Guerrero-Jiménez, Universidad Técnica Particular de Loja
Interculturalidad

“Recuperando la memoria, una historia del presente de *Sumak Kawsay*”

Gioconda Coello, Universidad de Wisconsin-Madison
Producción cultural y medios electrónicos

“Colaboración y comunidad virtual en las prácticas de autogestión en la música independiente de Quito”

Andrea Angulo, Universidad Andina Simón Bolívar

“Desarrollo de la plataforma digital de Periodismo Cultural en la Universidad Nacional de Loja”

Mónica Maldonado Espinoza, Universidad Nacional de Loja

Pedro Monteros Valdivieso, Universidad Nacional de Loja

Patricio Paúl Peñaherrera Cevallos Universidad de las Américas UDLA Quito

“La producción cultural distribuida por medios electrónicos”

Hever Sánchez Martínez, Universidad Nacional de Loja

César Sandoya, Universidad Nacional de Loja

Artículos

Procesos ideológicos de la literatura ecuatoriana: del siglo XVI al XXI

Juan Valdano,
Real Academia Ecuatoriana de la Lengua

Resumen: El presente trabajo propone establecer la evolución de la literatura ecuatoriana a partir de los cambios que experimentan los valores estéticos dominantes a lo largo de un período histórico. Ello supone tomar el pulso a los cambios ideológicos de una sociedad, las variaciones en la sensibilidad y en la manera de representarse el mundo, lo cual implica necesariamente una evolución en los paradigmas estéticos y, por ende, en las formas de expresión literaria. A partir de este planteamiento se puede diferenciar cuatro grandes etapas en la literatura ecuatoriana, pues cada una de ellas obedece a una ideología y a una visión particular del mundo, en correspondencia a un conjunto de procesos políticos y sociales que necesariamente inciden en el hecho literario.

Palabras clave: cosmovisión, legitimidad, hispanidad, americanismo, mestizaje, asimilación, identidad, universalidad.

Abstract: The present study proposes to establish an evolutionary trajectory for Ecuadorian literature based on changes in dominant, esthetic values over the course of the historical period. It seeks to take the pulse of the society's ideological changes, variations in sensibility and in ways of representing the world, which necessarily implies an evolution of esthetic paradigms and, therefore, a change in forms of literary expression. Four great stages are perceptible in Ecuadorian literature, for each one of them obeys its own ideology and particular vision of the world with its corresponding constellation of sociopolitical processes that necessarily are brought to bear on literature.

Key words: Cosmovation, legitimacy, Hispanicity, Americanism, mestizaje (miscegenation), assimilation, identity, universality

Procesos ideológicos de la literatura ecuatoriana: del siglo XVI al XXI

Juan Valdano,
Real Academia Ecuatoriana de la Lengua

La ideología la entiendo como un proceso colectivo de representación de la realidad, un sistema de ideas y creencias que conforman el pensamiento de una persona o una sociedad y que caracterizan a una época, un juicio de valor frente al presente, el pasado y el porvenir y no como una “falsa conciencia” en el sentido de la teoría marxista. La noción de ideología se acerca al concepto de cosmovisión (*Weltanschauungen*) propuesto por Wilhelm Dilthey y explicado como una manera de ver e interpretar el mundo. Esto significa que estamos frente a un conjunto de creencias que son distintivas de un período histórico, lo cual genera un estilo común de vida y unas convicciones a partir de las cuales esa colectividad interpreta la realidad y su propia existencia. Las ideologías tienden a conservar o a transformar el sistema social, económico y político existente. Los sujetos de las ideologías son las colectividades; no existe una ideología que pertenezca a una sola persona. Los grupos sociales se convierten en sujetos de la creación cultural.

El escritor, como integrante de una clase social, refleja a través de su obra, una ideología que se halla implícita en su percepción de la realidad, de tal forma que su obra llega a ser una expresión cultural no consciente de un modo particular de ver el mundo. Sobre este asunto me permito recuperar aquí las palabras que expuse a propósito de mi interpretación de *Cumandá*, la célebre novela de Juan León Mera. “La visión del mundo –dije entonces– es un concepto clave en el análisis sociológico de la literatura. A partir de ella podemos recuperar una explicación coherente y unitaria de la realidad, tal como una clase social la elaboró en un determinado momento de su evolución histórica. Lejos de ser una abstracción metafísica, la visión del mundo se manifiesta en hechos concretos que van desde el comportamiento (los partidos e ideologías políticas), a la elaboración de estructuras lógicas (los sistemas filosóficos) o la creación de estructuras estéticas de naturaleza simbólica e imaginativa, tales como una pintura o una novela. Desde este punto de vista, *Cumandá* es la expresión literaria de la ideología de esa clase terrateniente del Ecuador decimonónico, fundamentalmente del grupo social y político que sostuvo a García Moreno en el poder, pues la obra, más allá de la anécdota romántica que narra, refleja todos los rasgos de la cosmovisión que históricamente caracterizó a esa clase” (Valdano, *Palabra* 372). El escritor a través del lenguaje literario crea, por lo tanto, una representación de la realidad, un universo que implica un conjunto coherente de revelaciones, preguntas y respuestas a través de las cuales revela una visión del mundo que se articula en una representación estructurada.

Mi interpretación de los procesos diacrónicos de la literatura ecuatoriana se apoya en las investigaciones que he realizado a lo largo de estas cuatro décadas, las cuales se han publicado en varias obras, entre ellas en *Ecuador: cultura y generaciones* (1985),

Identidad y formas de lo ecuatoriano (2005), *Palabra en el tiempo* (2008) y *Generaciones e ideologías y otros ensayos* (2010).

Asincronismo y discontinuidad temporal

Primero y ante todo es pertinente señalar algo que lo expuse en 1975. Me refiero a la particular circunstancia de que nuestro ritmo histórico ni en el presente ni en el pasado ha sido el mismo de otros países de América Latina como México, Perú o Argentina. Guillermo de Torre señaló como una de las claves de la literatura hispanoamericana su asincronismo y discordancia temporal en relación a las corrientes literarias europeas, en concreto, las procedentes de España y Francia, dos focos de influencia cultural en la América española (Valdano, *Ecuador* 371). En el caso de la literatura ecuatoriana (y de manera general, de toda nuestra cultura) esa asincronía es más honda todavía, porque ya no es solamente un desnivel temporal frente a Europa sino dentro del propio ámbito hispanoamericano. *La nuestra es una asincronía en segundo grado*. Tal situación puede comprobarse al revisar, de manera comparativa, los límites temporales de vigencia de tres de las más importantes corrientes literarias en Hispanoamérica y en el Ecuador hasta inicios del siglo XX, me refiero al barroco, al romanticismo y al modernismo.

Explicar las causas de esta asincronía nos llevaría necesariamente a la teoría de la dependencia económica y cultural de Latinoamérica frente a Europa, un tema que no me propongo desarrollar en este momento y al que me referí en mi libro *Generaciones e ideologías y otros ensayos*. (*La pluma*, *Ecuador* 43 – 53 y *Generaciones* 13 y ss). No todos los pueblos tienen una misma forma de sentir el tiempo y los pueblos de América, sobre todo aquellos que aún mantienen viva la tradición proveniente de las culturas ancestrales, guardan una experiencia patrimonial del tiempo que es radicalmente diferente a la de los europeos, herederos de las fuentes grecolatinas. Así, para el hombre integrado a la cultura andina, un quichua por ejemplo, el futuro no es esa incógnita que se proyecta hacia delante, el tiempo que vendrá –según la concepción occidental- sino una fase cíclica de un tiempo que retorna, la vida que regresa. Ello me lleva a afirmar que si bien América Latina comparte con Europa y Norteamérica un mismo *tiempo sincrónico*, sin embargo no viven en un mismo *tiempo histórico*.

Los sujetos de la historia cultural

Entre los elementos que configuran las ideologías están las escalas de valores, aquellas que fundamentan nuestros juicios acerca de lo bueno y lo malo, lo legítimo y lo ilegítimo, lo bello y lo feo. Es justamente en este amplio sector de lo axiológico que tiene cabida

lo estético: los cambios de gusto de la gente, esas mudanzas de la sensibilidad para valorar las formas de lo bello, del bien-estar, del bien-pensar y del bien-decir y que nos llevan a preferir unas formas artísticas frente a otras, aquello que hace que releguemos un estilo para preferir otro porque éste y no aquél se ajusta mejor a esas sutiles transformaciones que impone la moda. Son estos valores éticos, estéticos, jurídicos, religiosos o de otra índole, sostenidos y justificados por ideologías, lo que, a mi modo de ver, deben considerarse como *sujetos de la historia de la cultura*. Los valores estéticos aplicados al arte literario serían los sujetos de la historia de la literatura; los valores estéticos aplicados a las artes plásticas serían los sujetos de la historia del arte; los valores éticos aplicados al ejercicio del derecho, la justicia y la política serían los sujetos de una historia de la institucionalidad de una sociedad; los valores morales aplicados a los dogmas, creencias, ritualidad y más prácticas religiosas serían los sujetos de una historia de las religiones. No se debe perder de vista que tanto las ideologías como los valores se explican en relación con los procesos históricos que los hicieron posibles y con el tipo de sociedad en la que tuvieron vigencia. En el caso hispanoamericano, las ideologías y los valores estéticos –y, al interior de éstos, los valores literarios– han estado casi siempre en confluencia con los procesos de búsqueda de una expresión propia, americana.

Es necesario, por lo tanto, proponer una teoría de los procesos literarios ecuatorianos a partir de un criterio que sea capaz de identificar los sujetos de la evolución histórica, esto es, las ideologías y los valores estéticos, a fin de observar como éstos interactúan en la obra literaria. *Este criterio no es otro que distinguir, en el decurso temporal de la sociedad audiencial quiteña y, luego, en la republicana, un proceso de búsqueda de una expresión propia, americana y, en concreto, ecuatoriana*. Por ello propongo distinguir las siguientes cuatro etapas en la literatura del Ecuador: I Literatura de la legitimización, II Literatura de la asimilación, III Literatura del reconocimiento y IV Literatura del pensamiento global.

I. Literatura de la legitimización:

El rasgo fundamental de la literatura legitimizadora es el predominio de lo hispánico como elemento informador de la cultura. Se inicia en 1534 cuando se desencadena el proceso colonizador español y corre hasta la década de 1780, época en la que este proceso entra en crisis. En la recién fundada sociedad indo-española se imponen los valores de lo hispánico: grandeza de la monarquía, triunfo del catolicismo tridentino, fortalecimiento del imperio español.

España a través de sus instituciones y leyes tradujo su dominio en legitimidad. Lo español era lo legítimo; lo indígena: lo ilegítimo. Esta legitimidad se manifestaba en todos los órdenes: en lo jurídico, social, moral, religioso y estético. América era el indio, el mestizo, el negro, el mulato, el criollo: la ilegitimidad. Lo español era la tez blanca, el apellido hispano, el catolicismo, la música y el arte que llegaba de Europa, el idioma castellano. Lo americano: la tez cobriza, la piel morena, el nombre de procedencia nativa, el quichua, la música y el arte popular.

A lo largo de casi tres siglos la naciente sociedad indo-hispana emprende un camino de búsqueda de legitimidad. Para ello no había sino un camino: la identificación con lo español. La cultura literaria fue una expresión de este proceso legitimador. La literatura fue un medio del criollo para ascender socialmente. Como instrumento de legitimización, la literatura fue una máscara para ocultar ese lado ilegítimo del criollo y del mestizo y, a la vez, una forma de ostentar fidelidades hacia la Metrópoli.

El claustro conventual, el aula universitaria fueron los hogares naturales de esta literatura preponderantemente especulativa, ergotizante y dogmática. De ahí su contenido preferentemente teológico, místico y filosófico. Cuando al final de este proceso la literatura se desacraliza y pasa a ser tarea, por igual, de profanos y laicos, este proceso legitimador llega a su fin. Con todo lo profano se da; no obstante, ocupa un lugar reducido y mucho de ello está dedicado a celebrar una sociabilidad intrascendente: encomios lisonjeros a un amigo o al clérigo que deslumbra en el púlpito, trenos por la muerte de una reina lejana o de algún alto personaje, sátiras ingeniosas. De todo ello estuvo llena la poesía barroca de este período. Aquello también se debió a que lo íntimo y lo privado del individuo no se lo veía entonces o no se quería verlo. Y si no se lo veía era porque formaba parte de ese lado oscuro e íntimo del criollo y del mestizo, el rostro que cada uno quería enmascarar, cubrir y encubrir, echarlo a los sótanos del inconsciente.

Parte fundamental de la ideología de este período se expresó en el pensamiento humanista que afloró a partir de la Conquista española. Éste se manifestó de manera dispersa, asistemática y ocasional y sus expresiones deben buscarse no solo en los tratados de naturaleza especulativa sino también, y de un modo implícito, en la evolución de las formas literarias y artísticas. Tres son los momentos del humanismo colonial: *el humanismo de la salvación, el humanismo del encubrimiento y el humanismo del autodescubrimiento.*

El humanismo de la salvación fue una expresión propia del siglo XVI y tuvo su origen en la defensa del indio por fray Bartolomé de las Casas. Su objeto fue doble: defender al indio americano de las doctrinas que desvalorizaban su condición humana, por una parte y, por otra, procurar su salvación en un triple sentido: como hijo de Dios, como vasallo del rey y como individuo miembro de esa comunidad unida por la cultura española o, como diríamos hoy, de la hispanidad. El humanismo del encubrimiento se manifestó en los siglos XVII y parte del XVIII. Se expresó como una eventual salida de ese malestar de la conciencia mestiza que niega o encubre su origen indígena. En la Audiencia de Quito dio origen a una forma de literatura pastoral que procuró defender al indio de los abusos de los colonizadores presentándolo como criatura de naturaleza miserable, digna de la piedad cristiana, por lo cual abogaba por la clemencia a fin de no ejercer sobre ellos los rigores de las leyes canónicas y civiles. El humanismo del encubrimiento se expresó, por igual, en las estructuras metafóricas del arte poético o en las metonímicas del arte plástico a través de las cuales la realidad menospreciada de lo mestizo emergió de una manera casi vergonzante y furtiva entre los rasgos aún imprecisos del rostro americano. El arte barroco quiteño se lo comprende mejor como un arte de la legitimización en el que la contradicción y desajuste, propio de lo americano, se pone de manifiesto, pues si bien ostenta una explícita declaración de fidelidad a la metrópoli, por otra parte, encubre una forma y una sensibilidad mestiza.

Por fin, hacia 1770 se encuentra ya definido con claridad una tercera forma de humanismo que lo he llamado humanismo del autodescubrimiento y con el que se llega a la *conciencia de la propia identidad*. Se sustenta en el racionalismo y en el movimiento de la Ilustración y busca fundamentar una racionalidad americana sobre la base de la observación crítica de la realidad. Para ello parte, de manera implícita, de las preguntas ¿qué somos como país?, ¿qué somos como pueblo? Las respuestas darán como resultado una visión coherente del conjunto del país, la primera teoría sobre este ente histórico y geográfico conocido, desde tiempos inmemoriales, como *el Quito*, opinión que se expresará en la obra de un científico como Pedro Vicente Maldonado (1704-1744): el *Mapa de la Audiencia de Quito*, de un historiador, el padre Juan de Velasco (1727-1789): la *Historia del Reino de Quito* y de un polemista y precursor de la independencia como Eugenio Espejo (1747-1792). Comienza a gestarse una utopía, aquella de la sociedad política independiente y el estado soberano.

Durante este largo período, la literatura y el arte no tenían un valor por sí mismos, eran medios de legitimización del criollo y del mestizo. Los valores estéticos estaban al servicio de los morales; más aún, el valor estético no se lo buscaba sino solo como un apoyo a la verdad dogmática. Afirmar el dogma, como vemos, fue otra forma de

legitimización del americano. El barroco fue, en general, el triunfo de lo artificioso sobre lo natural. Esta actitud del barroco coincide con la íntima urgencia de enmascararse que define al mestizo hispanoamericano.

El enmascaramiento y el sentimiento de orfandad son –como lo he expresado en otras ocasiones– dos actitudes definidoras de ser ecuatoriano. Cuando la impostura sobre la que se asienta la cultura de esa sociedad se hace evidente –mediante la crítica racionalista y cáustica de un genio corrosivo como el de Eugenio Espejo–, el proceso legitimador de esta literatura entra en crisis y se buscan otros valores referenciales. Las consecuencias de esta actitud las sacará la próxima generación: el rechazo de lo hispánico; pero entendamos: de lo hispánico como estructura de poder, no como modelo de vida ya que, para entonces, no era concebible otro paradigma de civilización que el europeo.

Por la década de 1780 el mundo colonial resbala hacia una declinación definitiva. La literatura de la legitimización concluye cuando lo americano empieza a ser sentido como un valor por sí mismo. América será, en el futuro, la fuente de una nueva legitimidad. La americanidad ya no se la esconde, al contrario, se la ostenta. Surge un neologismo para expresar que en América ha nacido un pueblo nuevo cuyos integrantes empiezan a ser conocidos como los “hispanos de América”, término acuñado por un jesuita peruano desterrado en Italia: el abate Viscardo.

Desde el primer tercio del siglo XVIII hasta hoy, inicios del siglo XXI, esto es en un lapso aproximado de doscientos setenta años y, en total, de dieciocho generaciones, considero que en el Ecuador han culminado los procesos utópicos de tres ideologías a las que llamo *Conciencias*. I. *La conciencia de la propia identidad*, II. *La Conciencia de identidad regional* y III. *La Conciencia de la Identidad nacional*.

II. Literatura de la asimilación

A partir de 1780 el paradigma hispánico empieza a desdibujarse en el horizonte colonial y comienzan a brillar otros modelos de vida y pensamiento. La Ilustración había penetrado en los espíritus más despiertos. La crítica de la razón y la crítica al sistema colonial habrían de llevar a la ruptura con la antigua matriz legitimadora. América es ahora la fuente de toda legitimidad y se convierte en la ansiada referencia del nuevo pensamiento y la nueva literatura. Son los tiempos heroicos de Andrés Bello y José Joaquín Olmedo. La utopía es ahora convertir lo americano en un referente de valor universal, tarea en verdad hartamente difícil en el siglo XIX cuando la vieja Europa

pasaba por ser la madre y maestra de toda forma de civilización. Se había logrado la independencia política; lo que se pretendía ahora es alcanzar eso que Juan Bautista Alberdi llamaba la “independencia mental”. A lo largo de este período se gesta y culmina una nueva ideología, la de la *Conciencia de la Identidad Regional*, aquella que elaboró la utopía de una sociedad liberal y el triunfo del Estado laico.

Desde la perspectiva de los ilustrados europeos, la historia americana parecía una mera continuación de la historia europea. Para Hegel, América vivía con alma ajena, Europa le había prestado el espíritu. La visión hegeliana recalca en algo que es obvio: la colonización de un pueblo implica siempre una enajenación del pasado y aún de su futuro. Si América debía convertirse en un valor trascendente lo debía ser por *asimilación* de la cultura europea. Tal fue la ideología dominante durante este período. Esto significó un proceso de traslado y apropiación de los modelos europeos a fin de dotarles de nuevo contenido, en este caso americano. La literatura de asimilación se inicia hacia 1780, perdura todo el siglo XIX y avanza hasta la década de 1920.

José Joaquín Olmedo fue el escritor de tránsito de la legitimización a la asimilación. Su amigo y colega, Andrés Bello había dado las pautas para el nuevo oficio poético: hacer de América el gran asunto de los poetas del Nuevo Mundo. Para llevar a buen término este ideal no había entonces sino un camino: asimilar las formas literarias (géneros, técnicas, experiencias, ejemplos...) que la prestigiosa literatura europea ofrecía al escritor hispanoamericano y verter en ellas un nuevo contenido: la grandeza de la naturaleza americana y su historia reciente llena de grandes episodios épicos. Juan Montalvo, Juan León Mera, todos nuestros románticos del siglo XIX siguieron este camino. En otras palabras, si el búcaro era importado de Francia, la flor que estallaba en él procedía de la exótica flora americana.

Si bien es cierto que el ideal de este período es la afirmación de lo nacional, no obstante, persiste en los escritores la obsesión de limpiar todo rasgo de barbarie implícito en el concepto de lo americano. Se buscó idealizar la realidad terrígena que, para el gusto europeo, era demasiado tosca, demasiado primitiva, lo que, por otro lado, resultaba atractivo a no pocos viajeros del siglo que buscaban en América lo exótico, lo remoto, el ideal romántico de la naturaleza edénica. Esta es una de las razones que mueven a Montalvo para justificar y tratar de ennoblecer el uso de cierto vocabulario ecuatoriano de raíz popular y quichua.

Paso importante de la literatura asimiladora fue liberarse de la tutela eclesiástica y del tema religioso –un proceso laicizante que caminó paralelo al de las artes plásticas. Con

excepción de fray Vicente Solano y Federico González Suárez no se encuentran a lo largo de este período –que corre por algo más de ciento cuarenta años– a escritores eclesiásticos de valía. La literatura deja de ser considerada exclusivamente en función de la enseñanza moral; con más frecuencia pasa a ser medio de expresión de otras búsquedas entre las que se incluyen las políticas (fundamentalmente en el ensayo y en el periodismo) o las estéticas (apreciables en cierta prosa montalvina y en la poesía de los decapitados, epígonos de un pensamiento pasatista y asimilador). El paso de Gaspar de Villarroel a Juan Montalvo, el paso de la oratoria sagrada propia de la Colonia al periodismo y al libelo no solo es el salto de un período a otro, de una sociedad a otra, sino también el salto de la *littera sacra* a la *littera profana*, de una visión teocéntrica y barroca de la vida a otra antropocéntrica y liberal.

III. Literatura del reconocimiento

Después de siglos de visión enajenada –en la que lo europeo fue, por lo general, un valor paradigmático– el pensamiento ecuatoriano llega, a través de la literatura, el arte plástico y las ciencias sociales y por un proceso paulatino de interiorización y búsqueda del ser nacional, al encuentro de la realidad propia –ahora despojada de todo idealismo retórico– y al reconocimiento de sus raíces como únicos fundamentos de la cultura nacional. Fue un vuelco hacia un nacionalismo cultural entendible entonces por dos razones: primero, por una búsqueda de afirmación de lo propio a partir del análisis y aceptación de las raíces étnicas y culturales del pueblo ecuatoriano y luego, porque el nacionalismo fue en esos años –la década del 30– el gran ventarrón que agitó las banderas de las naciones, a este y al otro lado del océano, pueblos que vieron en esta doctrina un medio para afirmar sus identidades colectivas.

La década de 1920 fue, en el Ecuador, un período de transición en la vida del país. La Revolución liberal había abierto las posibilidades de romper con el pasado. Los años 30 fueron de inestabilidad política y crisis institucional. La década del 40 se inicia con la guerra ecuatoriana-peruana, los consiguientes fracasos y la humillación nacional. Desde los años 40 se empieza a hablar de un cambio radical de la sociedad. Se reflexiona en la construcción de la nación ecuatoriana, en un reencuentro con la tradición del país, en el afianzamiento en los valores morales y culturales de la nación. Bajo la idea de la grandeza cultural de la pequeña nación se funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En lo político se busca ampliar las libertades individuales, la justicia social, la participación de la mujer en los asuntos del Estado. Se organizan las fuerzas políticas en partidos estructurados, se crean nuevos movimientos como el partido socialista, surge el populismo con un líder carismático: José María Velasco Ibarra. Los sectores

obreros, sindicales y estudiantiles tienen una mayor presencia en la vida nacional. Por otra parte, en un país tan dependiente como el Ecuador influyen notablemente las circunstancias internacionales: las revoluciones mexicana (1910) y la cubana (1959), la Guerra Mundial (1939-1945).

Las ideas positivistas que habían estado vigentes hasta los años 20 ceden el paso a las nuevas ideas propugnadas por el marxismo. En los círculos universitarios no solo se lee y comenta a Marx, también se debate sobre Freud, Bergson, Proust, Joyce. El existencialismo de Sartre y Camus estuvo presente entre nosotros a partir de los años 50 y sobre todo en los 60.

Los movimientos ideológicos que empezaban a ganar terreno en un país mestizo y con importante presencia indígena como el Ecuador fueron aquellos que valoraron los aportes de la tierra, el paisaje, el hombre nativo, en una palabra, el terrigenismo. El indigenismo y el criollismo literario fue una expresión de esa corriente ideológica que defiende el significado del indio, el montubio y el negro y su cosmovisión como elementos de la cultura ecuatoriana. Frente a la noción de Hispanoamérica se enarbola el término Indoamérica en el que se subraya la herencia indígena como determinante de la identidad de América. La literatura indigenista de esa época es una visión sobre el indio escrita por los no indios. Es una literatura de mestizos que escriben sobre el indio, una tergiversación de lo indígena, una impostura literaria. La auténtica literatura indígena está aún por escribirse.

A partir de entonces ya no será Europa la referencia forzosa ni el paradigma estético que deberá seguirse sino América, sino por primera vez el Ecuador, país de la mitad del mundo, país andino y tropical y ceñido por el imaginario cinturón del Ecuador geográfico, latitud cero. Ecuador, país con nombre geográfico que sugiere sol vertical, claridad meridiana, país que luego de siglos de orfandad y extravío al fin se encontraba a sí mismo.

Desde este ámbito de ideas germinó y se consolidó una poderosa corriente de pensamiento del que surgió una nueva utopía, una ideología a la medida de las necesidades del siglo XX: la *conciencia de la identidad nacional*. Superada la etapa en la que primaba la visión localista y regional, característica del siglo XX, paulatinamente se impuso a finales del XX la idea nacional, la visión del Ecuador como un país multiétnico y plurinacional, legado que pasará a ser punto central de la cosmovisión ecuatoriana en el siguiente período. La literatura del reconocimiento surgida al calor de la década de 1930 marcó la expresión literaria ecuatoriana a la largo de 60 años aproximadamente.

Hacia la década de 1990 otras eran las preocupaciones de las generaciones literarias ecuatorianas y otras las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales que vivían los pueblos latinoamericanos.

IV. Literatura del pensamiento global

Llegar a trascender más allá de nuestras cosas y de nuestro tiempo, más allá de la circunstancia andina ha sido, para nosotros, aspiración permanente, un impulso secular nunca desmentido y cuyo inicio se lo halla en una conciencia histórica que, tímida y vergonzante, germinaba en la penumbra de la Colonia. Toda filosofía es filosofía de un tiempo, sabiduría de un pueblo que interpreta su ser y circunstancia. La visión que tenemos de nosotros ha partido, por lo general, de un pensamiento prestado, fruto de proyectos de otros pueblos con experiencias y valores diferentes a los nuestros. Por ello, no es extraño que al buscarnos en espejos distantes no nos hallemos. La inautenticidad prevalece; la mascarada prima. Esta es nuestra soledad esencial, nuestra orfandad existencial.

Todos cargamos, queramos o no, el lastre de una tradición. Que ella nos aliente a reconocer lo que somos, mas no debería ser tan pesada que nos aplaste y hurte la libertad. Hoy en día, escribir en clave nacionalista es ponernos del lado del pasado, es excluirnos de esa nueva cultura que tiene un carácter global y una vocación verdaderamente universal. La tradición no debería ser aquella experiencia que nos predispone al hábito, ni la voz del pasado que nos impele a persistir en lo trillado. La tradición es positiva si, a partir de ella, podemos ser libres, el puerto del que nos fugamos en busca de otros horizontes. Es positiva cuando, sin amarra alguna, nos permite tentar lo desconocido: la aventura del desacato, el riesgo de la herejía. La tradición no debería ser determinismo. Solo entonces las sociedades cambian y el arte camina.

En materia literaria ha habido de lo uno y de lo otro: la tradición que inmoviliza y la que abre caminos. El nacionalismo literario condenó a nuestros escritores a fijarse solo en la realidad local y sus personajes nativos: el indio, el montubio, el negro. Realismo social y socialismo militante: una pócima indigerible hoy en día. La tendencia se convirtió en tradición esquilmante que inmovilizó las letras nacionales por media centuria. Tal fue el “síndrome de Falcón” del que habló Leonardo Valencia pues, para entonces, “cualquier trasgresión a esa regla no escrita fue vista como un desvío burgués o una pretensión cosmopolita”.

Han corrido décadas y la tradición nacionalista parece persistir en esa obsesión onfálica de maravillarnos de nosotros mismos. Con idéntica terquedad se sostiene que el ecuatoriano debe, ante todo, hablar de lo suyo, de su ámbito y sus cosas; solo así dejaremos de ser invisibles, una realidad tan imaginaria como la línea que nos cruza y nos marca, latitud cero, el “ónfalo” del mundo.

En un mundo globalizado como el presente, en un siglo en el que los localismos tienden a diluirse considero que a los ecuatorianos no solo nos corresponde hablar de lo nuestro, de lo que nos pertenece y supuestamente nos define; también estamos llamados a abrazar como propio todo lo que el mundo puede darnos. Más aún hoy que participamos de una civilización globalizante. *El universo es ahora nuestro patrimonio.* “Creo que nuestra tradición –decía Jorge Luis Borges– es toda la cultura occidental, y creo que también tenemos derecho a esa tradición”. En definitiva, ser universales. Y ser universales no es ser cosmopolitas al talante del siglo XIX, tal como lo entendía un hispanófilo como Juan Montalvo, ni tampoco a la manera del decadentismo afrancesado de don Gonzalo Zaldumbide. *Ser ecuatoriano es un modo de ser americano, y como tal, una forma de ser universal, pues nada de lo humano nos es ajeno.*

Este debate sobre nacionalismo y universalismo fue planteado ya en el siglo pasado. Por entonces, el mexicano Alfonso Reyes manifestó: “La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal pues nunca la parte se entendió sin el todo”. Surgió así su idea de la “inteligencia americana” y a la que definió como un “descubrir el Mediterráneo por cuenta propia”. Borges partió de la idea de Reyes cuando en la Revista Sur escribió: “...manejamos la cultura de Europa sin excesos de reverencia”.

El concepto de identidad no se reduce a estereotipos anecdóticos sino a la particular experiencia del hispanoamericano que vive en las periferias de Occidente, en la nostalgia de lo universal. Esta misma sensación está latente en la nueva literatura ecuatoriana que está surgiendo en estos días, al inicio de este siglo. Se la palpa en su novela, en sus cuentos, en el nuevo ensayo literario, en su nueva poesía. No quiero mencionar nombres, ustedes los conocen. Los localismos ya no inciden por ser singulares sino por sus contenidos humanos y, por ende, universales. *Al asumir esta nueva realidad, el escritor hispanoamericano conferirá otro significado, esta vez universal, a su circunstancia local.* A nosotros, actores de esta nueva literatura, nos ha tocado dar un giro en nuestra visión del mundo: sin dejar de ser ecuatorianos e hispanoamericanos estamos abiertos a otras visiones. *La voz de la comarca ya no clama con la urgencia de otros tiempos; desde otros linderos del extendido universo nos llegan otras voces.* Con palabra nuestra

castellana y americana a la vez, audazmente nos apropiamos de la historia universal y con libertad creativa hacemos nuestro ese legado que nos corresponde, aquel que nos llega a través de la utopía de Cervantes, de la visión superada y complementaria de lo mestizo del Inca Garcilaso de la Vega y del sentido agónico de la existencia de Miguel de Unamuno. A partir de esta universalidad, el escritor latinoamericano es parte de un proceso que impone la creciente modernidad del mundo contemporáneo.

Quito - Tumbaco- 16 – 07- 2017

Obras citadas

Valdano, Juan. *Ecuador: cultura y generaciones*. Editorial Planeta, 1985.

---. *Generaciones e ideologías y otros ensayos*. Academia Ecuatoriana de la Lengua, 2010.

---. "Pecado y expiación en Cumandá: Elementos de una visión del mundo trágica". *Palabra en el tiempo*. Quito, Academia Ecuatoriana de la Lengua y Eskeletra Editorial, 2008.

---. *La pluma y el cetro*. Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1977.

Animal narrativo, etc.

Carlos Carrión, escritor

De entrada, yo no soy un crítico; es decir carezco de la vista y el olfato profesionales para ver y oler las vetas del oro literario. Para darle, por ejemplo, a una novela la razón de metal precioso o de cualquier otro metal o para negársela. Es cosa de la edad, supongo, porque mientras más años se vive con menos vista y olfato se queda uno. Y con menos oído, menos dientes, menos memoria... Otro sentido inepto para ejercer la crítica es sin duda mi falta de vocación.

Aun así, creo que puedo decir, con total autoridad crítica, que "las mujeres son siempre mejores si son las de los otros y lo que se escribe es siempre mejor si es de uno". Dije con total autoridad crítica, pero olvidé nombrar al autor de esta "autoridad": Lin Yutang, un chino sabio e hilarante, cuya sabiduría y humor le permitieron afirmar, además, que "la poesía lírica (y, para mí, toda la literatura y todas las artes) no habría tenido lugar sobre la tierra si nuestros peludos antepasados humanos no hubieran tenido piojos". Y, por supuesto, todo el tiempo del mundo para despiojarse...

Pues, bien, quitado de mis espaldas el peso de ser un crítico, tanto más entre los notables críticos visitantes voy a hablar, a lo mejor por los codos, del “animal narrativo” y de la “narratividad”. Es decir del origen humano y de la inherencia, como de anillo al dedo, de la narración al hombre y de éste a aquella...

Empiezo por la “narratividad”, un término más acá o más allá de la “literaturidad”, conceptualizada hace siglos por el abuelo Jakobson. Son narrativos para mí los sueños más insulsos, el tiempo que se lleva la belleza de las mujeres, el espacio, los dictadores inicuos y la inicua tolerancia de ellos, las religiones, los terroristas de ISIS y sus orgías de terror, el silencio de los cómplices, los vicios propios y ajenos, el pensamiento, un llanto cualquiera. Son narrativos un suspiro, la primera sensación de un feto en el vientre materno, los sobornos de Odebrecht, los atardeceres de mayo, la pistola Glock 17, de 9 mm, y el fusil semiautomático SIG Sauer MCX con que Omar Mir Seddique Mateen mató a tiros a cincuenta personas e hirió a otras cincuenta y tres, el 12 de junio de 2016, en la discoteca *Pulse* de Orlando. Son narrativos los sistemas planetarios, el cáncer, el glifosato, una roca dura tatuada con un nombre de mujer, las viejas masacres de palestinos a manos del pueblo elegido de Dios, el kilo de calabacín a cuatro euros en los mercados de Europa en el invierno anterior, el exterminio de delfines en los mares japoneses, el fútbol, el calentamiento global. Son narrativos los desplantes de matones de barrio entre Putin y Trump jactándose uno más que otro de poseer la madre y el padre de todas las bombas. Son narrativos los diamantes de sangre de Sierra Leona, Aylan Kurdi mecido por las olas del Egeo, los sueldos astronómicos de Messi y Cristiano Ronaldo, las jubilaciones de mendigos de los profesores de Ecuador, una viejecita parisiense robando un pollo en un supermercado, para lo cual lo escondió dentro de su sombrero de abuela temblorosa, y, dos metros antes de salir de ese lugar y ser feliz con su pollo robado, cayó patas arriba y el pollo fue a parar lejos como si hubiera estado vivo, porque el frío infame del pollo extraído del congelador le congeló el cerebro. Es decir todo lo que hubo en el pasado, hay en el presente y habrá en el futuro es narrativo. O, dicho más sobriamente, su mejor ser o representación es o podría ser narrativa. Y, antes de todo eso y para siempre, es narrativo el lenguaje. Narrativo en sentido fundacional; puesto que el lenguaje es la existencia de toda realidad y su relato; tanto más hablando de literatura.

Según Lacan: “es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas”. Y San Juan, sin duda copiando a Lacan, dice: “**Todo se hizo por ella (por la Palabra) y sin ella no se hizo nada de cuando existe**”. De donde se desprende, metatextualmente claro, que el propio lenguaje hablando del lenguaje es lenguaje narrativo o no es lenguaje. Borges, que no veía lo que decía, dijo que “todo es ficticio”, incluso él mismo; es decir, narración.

Y, sobre todas las cosas, **es narrativo el hombre**, que es todas las cosas y ninguna. Pues, según Steiner, “el hombre se convierte en hombre cuando pasa al plano lingüístico”; o sea narrativo, hombre al cual llamaré “animal narrativo”; no solo por comodidad expositiva, sino porque de vez en cuando es en verdad un animal.

De él ya se ha dicho que es un “animal político”, un “animal que ríe”; con Martín Buber, que es “el único animal que sabe que va a morir”; por tanto, ningún favor recibirá, tampoco ningún daño, si lo llamo “animal narrativo”. Igual sería si dijéramos también que es un “animal que miente”, “animal que fuma”, “animal que babea por un nieto”. “Animal narrativo” entonces; es decir que es narración él mismo, ama toda narración y da la vida por ellas.

Dicha “animalidad narrativa” no es de ahora, pues está enunciada desde el primer lunes de la creación con Adán y Eva y la serpiente. Y no sería ninguna hipérbole decir que Dios mismo es un Dios narrativo y que, con Adán y Eva y la serpiente, empieza a andar la rueda catalina del relato de la historia o la narración del hombre y de ese Dios; dicho de otro modo, empieza su “narratividad” y, con ella, la primera culpa, con la primera prohibición, también narrativas. Y la primera forma de la conducta humana confirmada por esa misma primera prohibición; porque Adán no comió del fruto prohibido porque sabía de qué se trataba, sino porque estaba prohibido. Si no escuchan a Mark Twain: “si Dios le hubiera prohibido comerse la serpiente, Adán se la habría comido”. Y, claro, todo hubiese sido mejor para Dios, el paraíso y Adán y Eva y nosotros. Narrativamente hablando, por supuesto. Y en todo sentido.

Ahora escuchemos a Emmanuel Levinas: “el pensamiento griego concibe las categorías gramaticales como categorías del ser”. Y a Chomsky: “la biología de la mente es posible que sea también sintáctica” (léase gramatical o mejor aún narrativa). Entonces el hombre es un “animal narrativo” por definición ontológica o, en forma más sencilla, porque no es indiferente a lo que le sucede al hombre; es decir a sí mismo.

Y, en especial, porque no es indiferente **a lo que no le sucede**. De donde proviene sin duda el ejercicio de dicha “narratividad”; primero en forma natural y luego profesional, por medio de los “animales narrativos” o escritores. Tanto más considerando la raíz inconforme del hombre. Inconformidad que lo lanza a anhelar otras vidas, como sucedáneos de la vida o al menos como enriquecimiento de ella. Recordemos, si no, a Hemingway, atormentado por la llegada de una chica con cabello de ala de cuervo, bella e imposible, a la cafetería donde estaba escribiendo una tarde de París. ¿Qué hizo? La introdujo en el relato y la hizo suya para siempre. De ahí entonces que escribir relatos

y novelas y leerlas no sea una frivolidad, sino un acto humano legítimo, quizá una necesidad. Como no es tampoco frivolidad alguna el que a un pobre hombre, mientras camina por la calle del brazo de la obesidad y deterioro de su esposa, se le vayan los ojos detrás de una chica caída del cielo de la belleza, porque, según Kant, digo Kant no Paulo Coelho: “la belleza se hizo para ser amada”. Resumo entonces: escribir novelas y leerlas no es nada superfluo, es naturaleza humana. Es ilusión humana, es ambición del ser. Porque el hombre no solo es lo que hace, sino también lo que sueña y lo que nunca podrá ser. Vargas Llosa lo dice así: “las novelas se hicieron para que podamos ‘vivir’ las vidas que no podemos vivir”. Tal vez el único modo de acceder a la grandeza inaccesible. O, al menos, a la aventura de la nada del hombre.

Aunque es un hecho obvio, en el ejercicio de dicha solidaridad del animal narrativo **con lo que no le sucede** al hombre vale mencionar, siquiera un instante, obvio también: **la imaginación**. Imaginación que es la misma “narratividad” y el hombre mismo y todo lo habido y por haber. Porque el hombre cada día come y bebe imaginación y habita en ella. Hábitat humano y principio de libertad como no puede haber mejor. Imaginación que viene de más lejos que la “narratividad”, porque la imaginación ha sido el motor de la materia viva. Audacia de la biología. Inteligencia pura de la vida. Y ella, sin duda alguna, empujó al hombre a dar el salto mortal del animal al hombre. O de las manos de Dios a sus propias manos. O a las del diablo. Ella, es decir la imaginación, hizo posible el lenguaje, y este, que es pura imaginación, inteligencia y necesidad humana, ha dado lugar al hombre y al hombre de las ciencias, las artes y la cultura o viceversa. Y a los objetos de la tecnología para la vida y la muerte. Porque la más luminosa imaginación humana, capaz de brillar como una estrella y hasta de hacer posible arribar a ellas algún día, es también insensatez abominable.

Una cosa más o una contradicción con respecto a la imaginación; puesto que el “animal narrativo” es también un animal contradictorio. En efecto, él que es capaz de imaginarlo todo, no ha imaginado nada en favor de sí mismo. O no le ha importado. Y, en vez de elegir un oficio rentable, ha elegido uno que, al menos en nuestro medio, no le da ni siquiera de comer, como da de comer el oficio de albañil, de sastre o carpintero....Y, hasta hartarse, el oficio de alzar la mano en un parlamento. Cela lo dice mejor: “si un escritor quiere hacerse rico que cambie de oficio”. Eso acaso suceda porque mientras los demás hombres trabajan ellos solo cuentan historias, nada más. No hacen otra cosa y si la hacen, la detestan. Porque nacieron condenados a eso; limitados más bien. El genio de los hombres del medioevo y del renacimiento abarcaba todas las ciencias y las artes y todos los trabajos, y, por tanto, podía merecer todas las coronas; pero con el

avance de los siglos y la ignorancia, hemos llegado a un retroceso del saber humano, individualmente considerado.

Y así como hay el rey del acero, el rey de la hamburguesa, el rey del ácido sulfúrico y las reinas del café, del banano, de la caña de azúcar, del poroto de cabecita negra (García Márquez, dixit), del champú anticaspa, del tatuaje en salva sea la parte, del hilo dental más incomprendido, así mismo, hay el rey o si no el rey, el príncipe o si no hay el príncipe, el duque y si no hay el duque *El señor de los Anillos* y *El hombre que fue jueves* y *El abuelo que saltó por la ventana y se largó* y *el Quijote de la Mancha* y *Hamlet* y *Madame Bovary* y *Ana Karenina* y *La Odisea* y *Crimen y castigo* y *Cien años de soledad* y *El Aleph* y *A la sombra de las muchachas en flor* y *Muerte en Venecia* y *La metamorfosis* y *El ruido y la furia* y *Memorias de Adriano* y la madre que los parió, como dicen en España.

Es decir: los dueños y señores de la “narratividad”, si me aceptan la sinécdoque de la obra por el autor, y la dedicación absoluta del hombre a esa sola y brevísima parcela de las actividades humanas. O sea los “animales narrativos” profesionales, que son la madre de todos los “animales narrativos” con cuyo enunciado vengo dándoles la lata.

Una lata nada tonta, a lo mejor, porque todo lo que se narró en el pasado y los personajes o “personas dramáticas” que protagonizaron esas narraciones son historias nuestras y nosotros esos personajes. Igual podremos decir de lo que se ha narrado en el presente y se narrará en el futuro y de sus personajes. Más aún: todo lo que no se narrará nunca también es nuestra historia que no se narrará y los personajes que nunca protagonizarán esas historias, seremos nosotros los que no las protagonizaremos. Es decir, destino humano, sueños soñados pero dados al olvido. A pesar de que ellos son quizá, por tan anhelados, lo único que deberíamos poseer. O al menos son lo único de todo lo que es que merece “ser”. Porque en todo sueño hay algo nuestro, solo por soñarlo. Mejor dicho, en cada sueño hay ya una realidad que nos pertenece y que yace a la espera de nosotros. Aunque ignoremos dónde está ella ni en qué consiste...

Pues toda narración es un pasadizo para ir de lo imposible a lo real y viceversa. Dicho de otro modo, nosotros somos Ulises tras alguna añorada mujer o patria perdida; nosotros somos el Quijote tras alguna Dulcinea o intrépida demencia; pero también somos Gregorio Samsa, la cucaracha absorta que bien podría morir del pisotón cataclísmico del asteroide que, según los profetas de desgracias, colisionará con la tierra pasado mañana. Pero asimismo somos José Arcadio Buendía dándole sesenta y cinco vueltas al mundo, con su miembro tatuado en todos los idiomas como un señor políglota. Y,

sobre manera, somos los hombres capaces de morir con el cráneo partido solo por ver bañarse a Remedios, la bella. Es decir somos los dueños de toda utopía y, según María Zambrano: “utopía es la belleza irrenunciable”.

Ahora bien, para que el producto de los trabajos y los días de esos “animales narrativos” no sea una piedra inmóvil, una vaca muerta y persuada como una mujer, menciono otra obviedad más como la imaginación: **la seducción**, que es femenina, y la abeja reina de la colmena de toda narración.

Kierkegaard dice: “toda muchacha es, de nacimiento, una maestra y, aunque no se pudiese aprender de ella otra cosa, siempre se podrá aprender el modo de engañarla”. Es decir **la seducción es el engaño**. (¿el engaño de los signos lingüísticos e icónicos, de las imágenes y sus significaciones y la representación y el lenguaje total?) Decir engaño resulta grosero; digamos, más bien, que la seducción es la belleza o mejor aún: la belleza que prescinde de la belleza o que queda después de ella o que está antes.

Todavía más: **la seducción es la otra belleza**. Las cuarentonas la saben de memoria y las novelas, las cuarentonas por antonomasia, también. Y con respecto a éstas, la seducción no es solo su abeja reina, sino la hermosura todopoderosa y el amor del lenguaje; más aún, la mentira bella. La moneda del amor que embelesa a las mujeres y a los hombres, acuñarla y ponerla a circular.

Continuamos con la seducción: es además el encantamiento sin vuelta atrás y la música del corazón de la sintaxis. El párrafo que ofrece mostrar las nalgas en el párrafo siguiente (léase muchacha), como decía, si no me traiciona la memoria, Roland Barthes, el sátiro dueño y señor de toda semiótica y de toda muchacha que iba a estudiar literatura en la Sorbona. Es seducción el “ámote del tacón al pelo, esté ese pelo en lo alto o en lo secreto de tu fragancia”, de Gonzalo Rojas, otro sátiro y sabio y adivino de mujeres y de sortilegios y seducciones del idioma. Y, según Baudrillard: “la seducción es el destino”. El destino del seductor y el seducido, con indiferencia de los sexos y del cielo y la tierra. El destino de la vida. De la órbita de los astros. De la luz y de la sombra. Del nacimiento y de la muerte. Y, sin duda, el destino de la literatura y todo arte. Y la flor de los signos y el silencio que hay o debe haber antes de la verdad o la belleza para que esa verdad y belleza reluzcan...

Entonces, si Barthes, Rojas y Baudrillard, entre tantos y tantísimos otros, dijeron eso, qué cosas de magia pura y sin otro nombre habría dicho David, el tañedor de la cítara para hacer dormir a los malos espíritus que atormentaban al rey Saúl y a Saúl mismo;

el tañedor de la cítara y el poeta de tantos salmos de enamorar perdidamente a ángeles y arcángeles, y el profeta y cachondo del Altísimo; qué no habría dicho, digo, para persuadir a Abisaj, la sunamita, la muchacha más bella de su reino, para que fuera a calentarlo en sus noches de viejo inútil, si Dios en su infinita sabiduría o maldad de Dios, no lo hubiera puesto, durante un momento de toda la vida, el más arduo quizá, tan viejo y desamparado ante la belleza, que no pudo argumentar otra cosa ante esa muchacha o belleza que el frío matador de las noches de Israel y la ineptitud de todas las cobijas. Abisaj, sin embargo, fue hacia David (porque la belleza es a veces compasiva y la compasión, según Derrida, es el otro nombre del amor. Y fue también porque la belleza y el amor no los merece nadie: son un milagro gratuito, como todos los milagros. Dije que Abisaj fue hacia David y, en verdad fue y se encontró, claro, no con el músico ni el poeta ni el sabio que era en todas las artes y las ciencias, incluidas las de ir y quitarle el prepucio a cien filisteos o la cabeza a Goliat, como le quitó la esposa a Urías, sino que Abisaj se encontró con un anciano inepto que no sabía ni siquiera la ciencia de saber para qué coño vale el coño de una chica... (Biblia, dixit).

Pues bien, si no me he dado a entender aún, todo este discurso farragoso y tenaz, no tiene otra intención ni otro destino que el destino de decir, que, por naturaleza del hombre y del lenguaje y del mundo y de Dios y del diablo, las narraciones; es decir la novela, la novela y la novela y el cuento y el cuento (y la ¿novela del cine, del teatro y la poesía?) ... son para ese hombre y él para ellas como su más natural destino, como lo son para ese mismo hombre el aire y la libertad. Tanto más si la **belleza**, la **escurridiza belleza**, con sus interrogaciones e incógnitas, con su electricidad de alto voltaje y su peligro está en dichas narraciones; es decir en ese aire y en esa libertad, como acostumbra estar, de vez en cuando, aunque sea como “un escalofrío”, como dice Adorno. La **belleza** que puede matar a un hombre, pero cansarlo jamás de los jamases. Ya que podemos defendernos de un cáncer, de un asesino, de un veneno, pero no de la belleza.

Concluyo, pues, persuadido de que somos “animales narrativos” y de que la tan mentada “narratividad”, en última instancia, es lenguaje de la **imaginación, la seducción y la belleza**; puro “lenguaje del silencio del hombre”, como dice Blanchot, lenguaje que es el hombre mismo, lenguaje que nos entrega a la ficción sin retorno posible. Puesto que hay relatos, hay novelas de las cuales, como de algunas ciudades y mujeres, no retornamos nunca, porque no podemos o no queremos retornar.

Carlos Carrión.

“La doble y única mujer” y Orlando unidas por la dualidad de género dentro de un vanguardismo transformador.

Luis Aguilar Monsalve,
Hanover College

Resumen: Pablo Palacio escribió su relato “La doble y única mujer” en 1927, mientras que Virginia Woolf publicó su novela *Orlando* en 1928. Aunque ni cronológica ni espacialmente, los dos autores nunca se encontraron, ni tuvieron ningún tipo de contacto, sin embargo, sus obras son muy similares en cuanto ambas tratan sobre la dualidad de género, lo que las hace contemporáneas por el interés suscitado con la noción de lo transgénico y los efectos sincrónicos en una sociedad que no puede ocultar más lo que era considerado ayer como tabú, hoy en día es asequible y contemporáneo. Tanto Palacio como Woolf, con sus dos obras tratadas en este ensayo, son contribuyentes inmersos en este período vanguardista que cambió el comportamiento y la existencia, tal vez, de una nueva literatura anticervantina.

Palabras claves: Palacio, Woolf, doble, única, Orlando, Bloomsbury, Loja.

Abstract: Pablo Palacio wrote his short story “La única y doble mujer” in 1927, while Virginia Woolf published her novel *Orlando: a Biography* in 1928. These two authors never met neither chronologically nor spatially. However, their works share similarities because they both deal with the duality of gender. Due to the interest aroused with the notion of the transgenic and the synchronic effects in a society that can no longer hide what was considered a taboo, the topic has become current. This paper shows how Palacio and Woolf, contribute greatly with this avant-garde pieces that changed the behavior and existence, perhaps, of a new anti-Cervantes literature.

Keywords: Palacio, Woolf, double, unique, Orlando, Bloomsbury, Loja.

“La doble y única mujer” y “Orlando” unidas por la dualidad de género dentro de un vanguardismo transformador.

Luis A. Aguilar Monsalve, Ph. D.
Hanover College

En la sociedad actual, las manifestaciones de homosexualidad, lesbianismo, travestismo y otras variedades de orientación sexual están a la luz del día. Quizás, entonces, estas circunstancias modernas proporcionan un ambiente apropiado para examinar dos

obras de arte vanguardistas: el cuento del ecuatoriano Pablo Palacio, “La doble y única mujer”, y la novela de la escritora británica Virginia Woolf, *Orlando*. Palacio escribió su relato en 1927, mientras que Woolf publicó su novela en 1928. Aunque ni cronológica ni espacialmente, los dos autores nunca se encontraron, ni tuvieron ningún tipo de contacto, sin embargo, sus obras son muy similares en cuanto ambas tratan sobre la dualidad de género, lo que las hace contemporáneas por el interés suscitado con la noción de lo transgénico y los efectos sincrónicos en una sociedad que no puede ocultar más lo que era considerado ayer como tabú, hoy en día es asequible y contemporáneo. Empero, este no es el caso ni en “La doble y única mujer” de Pablo Palacio ni en *Orlando* de Virginia Woolf, como lúcidamente lo expone Soley-Beltrán:

La transexualidad, el transgénero y otras migraciones de género como prácticas y categorías médicas han estado atravesadas por cuestiones de bioética desde sus mismos inicios. El impulso que movió a un sector de la clase médica a acuñar la distinción sexo/género como parte de los protocolos de tratamiento y etiología de la denominada disforia de género fue considerada por este mismo sector como una acción inspirada por una ética humanista, pues su fin era aliviar el sufrimiento de los pacientes que declaraban sentir un doloroso desacuerdo entre su identidad -masculina o femenina- y su morfología física. Desde sus inicios como categoría psicológica, la distinción sexo/género ha tenido un largo recorrido al ser adoptada por la segunda ola del movimiento feminista como categoría sociológica con el fin de articular la lucha en contra de la noción de la biología como destino y causa “natural” de la división del trabajo y roles sociales. (Soley-Beltrán 23)

En la historia de Palacio, la protagonista nace siamés, es decir forma físicamente un cuerpo con la hermana gemela. Al referirse a este punto específico, Michael Handelsman afirma: “[p]artimos de la idea de que al referirse a una única mujer se está destacando sobre todo la unidad del personaje fragmentado y múltiple” (Handelsman 5). Mientras que, en la novela de Woolf, la protagonista es una sola persona física, que nace mujer y que después de vivir como tal por algún tiempo, decide vivir como hombre. La dualidad de género, tema común de estas dos narraciones, en la historia de Palacio resulta más audaz e imaginativa que realista, mientras que en la historia de Woolf es más bien autobiográfica. Las depresiones y la enfermedad mental están documentadas en el caso de la novela, mientras en el relato hay una mayor impresión de locura. La historia de Palacio resulta esotérica y difícil de entender con certeza, lo que implica que el autor, consciente o no, deja al lector la libertad hermenéutica y participativa dentro del cuento, adelantándose a lo que vendría a ser en el futuro la entrada del lector activo, abandonando la potestad absoluta del autor. Se abre con una gemela unida que describe

la proliferación complicada de las piezas del cuerpo que ensambla la segunda gemela más débil que la primera.

El lenguaje no es lo suficientemente amplio como para, con certeza, describir la parte física (corporal), ni tampoco, aquí lo más grave, la parte espiritual (anímica- psíquica) de las siamesas, porque supera al propio lenguaje común y corriente. La narración sintáctica va más allá de una expresión espontánea y exacta, que se adapta a la identidad de esta persona estrafalaria que respira y siente. Lo complejo del caso es que se habla de ellas, cuando en realidad es una. Su mundo es pequeño y su ubicación dentro de la sociedad es adversa y grande por lo *sui generis* de su situación, nada común en un medio antagonico y cruel, inhumano con lo inusual. Porque, estos “monstruos dobles” son presentados y ubicados como seres aberrantes y anormales. La comprensión y la piedad son foráneas en estos casos. Tanto Niccolò Machiavelli como Jean-Jacques Rousseau hablan de la maldad del ser humano por naturaleza, que está ligada a la concupiscencia y, por ende, su comportamiento es atroz y mezquino. No obstante, se ha dado un espacio para casos como el que tratamos en este ensayo y la ciencia se ha interesado por estas anomalías congénitas irregulares. La teratología es la ciencia que estudia de lleno a una especie que no responde a un esquema habitual.

Pero antes de proseguir con el análisis, cabe indicar que, dentro de la crítica contemporánea, más específicamente para Hispanoamérica en el boom latinoamericano –fines de los años cincuenta hasta los setenta y, aún hasta los ochenta, con un período tardío y, desde allí en adelante, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y otros, ofrecieron ideas o nociones concretas sobre una división tácita entre la relación ancestral de autor-lector. El concepto metafórico sobre la muerte del autor o la desaparición del mismo en un relato, una novela o en un texto en general dentro de la teoría literaria, otros la llamarían ciencia literaria que, algunos se opondrían a este calificativo último, al asumir que la literatura no es una ciencia.

Partimos de la idea de que una obra escrita y comprada por un lector ya no le pertenece al autor sino, que el libro, a más de ser propiedad del nuevo dueño, es también parte integral de la cultura. Un ejemplar puede tener una infinidad de citas de otros autores y esta universalización le hace cosmopolita y sin dueño fijo. Por esta culturalización histórica el cuentista, el ensayista o el novelista –hombre o mujer– desaparece o muere, volvemos a insistir, metafóricamente. Entonces, ¿quién es el “nuevo dueño” en realidad de verdad? Es a la cultura fidedigna a la que le corresponde. Asimismo, el literato se esfuma y fallece porque no se cuenta con un lector unísono ya que cada leyente tiene su propia opinión e interpretación, a la sazón, el resultado es diverso y múltiple. Entonces,

tanto el texto escrito como el lector son, para cualquier propósito, más importantes que el autor, aunque esto suene frío e injusto.

Abdón Ubidia señala que el cuento “La doble y única mujer” “no tiene cabida en el reino de los humanos, y que es una extraña simbiosis de dos mujeres [conflictivas]” (Ubidia n.p.). La segunda, como anecdotista vencedora, deja una serie de ambigüedades para que el lector pueda reflexionar, esforzándose por explicar la confluencia de miembros en los cuerpos unidos, pero proporcionando solo detalles incompletos respecto de los otros individuos de la historia y su problemática. Se ven dos contexturas y podemos pensar que se trata, sin cavilaciones, de dos seres emancipados, pero unidos a un destino cicatero y perturbador. Después de la batalla la Yo-primeras explica que ha subyugado a su Yo-segunda “produciéndose entre nosotras, desde mi triunfo, una superioridad inequívoca de mi parte primera sobre mi segunda y formándose la unidad...” (Palacio 131). Aún más, el relato nos ofrece la lucha entre ellas que, a la final, son una sola.

Sin embargo, uno no puede asumir tampoco que el personaje doble (siamés) es una persona similar a Jano, el dios latino de dos caras con la facultad de ver adelante y atrás. En “La doble y única mujer” es una siamesa, se insiste, y no una mujer con una cabeza y dos rostros. Este fenómeno se ha suscitado, a través de los tiempos, con cierta periodicidad. Por ejemplo, en la antigüedad se dio el caso de Mary y Eliza Chulkhurst de Kent, Inglaterra, que vivieron en el siglo XII, aunque algunos las consideran como parte más bien de una fábula. Las hermanas de Szony de Hungría que fueron las primeras en exhibirse por Europa en el siglo XVIII. Pero, quizá las más famosas, para nuestro estudio, fueron Daisy y Violeta Hilton nacidas en el siglo XX también en Inglaterra y fotografiadas en 1923. No sería imposible pensar que tal vez Pablo Palacio conoció de este retrato antes o en 1927 y, fue o pudo ser, la causa de su inspiración. En 1932 estas siamesas formaron parte del elenco de una “película de culto” de Hollywood llamada *Fricks (La parada de los monstruos)*, una de las cintas más deprimentes que se ha hecho en la meca del cine. Por otra parte, hay otros casos que nos llegan hasta nuestro siglo XXI.

Al regresar al cuento de Palacio, Handelsman indica que “la frustración, la amargura y la enajenación...son metáforas... empleadas para subvertir todo un sistema social que encubre y tergiversa la naturaleza contradictoria de la vida humana” (Handlesman 6-7). En este sentido, el autor vendría a ser un abanderado en proyección ascendente de una razón cáustica de vanguardia que tomará peso años más tarde, cuando se defina filosóficamente con estos epítetos y otros más, en particular con la soledad y la incomunicación del individuo, para referirse con certeza e ironía al *mal du siècle*,

del abominable y terrible siglo XX. Del mismo modo, creemos pertinente hacer un paréntesis para definir lo que creemos es la vanguardia literaria y el llamado “mal del siglo”, movimiento literario, el primero, que caló hondo en los treinta primeros años de la centuria anterior y justificar del segundo, la reticencia ¿acaso? del encabezamiento de *mal du siècle*. Tanto Pablo Palacio como Virginia Woolf, con sus dos obras tratadas en este ensayo, son contribuyentes inmersos en este período que cambió el comportamiento y la existencia, tal vez, de una nueva literatura anticervantina.

Entonces, por lo dicho en el párrafo anterior y, para justificar de una manera absoluta la categorización de Pablo Palacio y su obra *La doble y única mujer* dentro del vanguardismo –*avant-garde* en francés– lo definimos como un movimiento literario que recoge obras experimentales e iniciadoras de un proceso nuevo, cuyo principal exponente es la libertad de expresión al alejarse de las normas tradicionales tanto sintáctica como temática y, sobre todo, el uso de contenidos tabúes. Asimismo, “[...] busca afianzarse en nuevas tendencias empíricas...” (Aguilar Monsalve 169). Por lo que tratamos en este ensayo tanto *La doble y única mujer*, como *Orlando*, son representantes visibles de esta tendencia literaria que revolucionó y rompió con lo del ayer y su influencia aún perdura. Un ejemplo peculiar de novela vanguardista es *Finnegans Wake* del escritor irlandés James Joyce, novela cómica de estilo experimental y muy difícil de comprenderla, de acuerdo a los especialistas en Joyce. Igual cosa podemos decir de su afamada obra *Ullises*, una de las novelas más geniales escrita en la centuria anterior por su simbolismo épico y por su aire naturalista.

Por otro lado, precisamos el concepto de *mal del siglo* y señalamos que se refiere a un sentido de angustia, decadencia, hastío, soledad y más componentes de tristeza al concebir lo inservible de la existencia humana. Fue notoria esta tendencia entre 1914 y 1945, después de las dos grandes conflagraciones y luego, en plena guerra fría (1947-1989). El individuo perdió sus valores éticos y se sintió confundido, desorientado y perdido dentro de un mundo que lo alienaba y no podía hacer casi nada para remediar su situación marginal, en una sociedad de consumo y materialista a la vez. En estas circunstancias el suicidio parecía ser una posibilidad deseable.

Asimismo, para retomar lo cervantino que quedó inconcluso por definir qué era lo que entendíamos por vanguardismo y mal del siglo y, sobretodo, para justificar por qué Palacio y Woolf son representantes genuinos de esta renovación literaria y ejemplos fehacientes, a la vez que, participantes de este movimiento literario que aún, en el siglo XXI, se deja sentir.

Especificamos ahora que, Miguel de Cervantes Saavedra al crear su inmortal personaje *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sentó las bases para que sirva de ejemplo como la primera novela moderna. Siglos después, autores como Gustave Flaubert, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann, Herman Melville, Stendhal (Marie Henri Beyle), Miguel de Unamuno y un buen número de escritores hispanoamericanos, entre muchos, reconocieron en él al innovador y maestro del género narrativo. El aspecto, quizá, que más despunta como el mejor, es el evolucionar del protagonista en la obra y el haber creado al primer personaje conflictivo y psicológico, el antihéroe, antítesis de El Cid o de cualquier personaje del superhombre concebido en las novelas de caballería que Cervantes menospreciaba. Asimismo, los caracteres en la obra cervantina se transmutan, no son estereotípicos inmovibles de principio a fin, se nota el ajuste circunstancial en su desarrollo novelesco.

En el siglo XX, en particular con el surrealismo y el vanguardismo dentro de un conjunto de más *ismos*, la estructura narrativa cervantina se mantuvo en su sitio de prestigio, a la que se anexó un tratamiento especial a la fórmula: ficción-realidad. La visión de implementar estas dos imágenes y, aún hacerlas más atractivas e insinuantes, se dio con la culminación de añadir ingredientes de realidad a la ficción y componentes ficcionales a la realidad tangible. Al mismo nivel y, desde hace cien años aproximadamente, se ha llegado a usar la siguiente manera de expresarse: la quijotización de Sancho Panza y la sanchificación de Don Quijote, para demostrar y revelar el cambio que se ha dado, a través de los cuatrocientos y más años desde la salida de la segunda parte, con ciertas modificaciones en el título, que Cervantes tuvo que hacerla por la popularidad creciente que causó en y fuera de España.

También es cierto que el realismo mágico, movimiento literario europeo de los años 1918 a 1925 y en adelante, encontró casa propia en Hispanoamérica, echó raíces profundas y se fusionó de la mejor manera con “lo real maravilloso” a partir de 1949, concepto rescatado por Alejo Carpentier como una contribución auténtica americana latina con los mismos ingredientes exuberantes, fantásticos y reales. En este ámbito literario, narradores hispanoparlantes se constituyeron en los ejes de la nueva novela y su producción artística igualó y superó a las contribuciones de culturas y mundos diversos.

Sin embargo, la crítica literaria ha encontrado y ha puesto un tiempo lineal a la novela cervantina. Esto no quiere decir, desde luego que, dentro de ella, encontramos un final inapelable, todo lo contrario, *El Quijote* sigue siendo la primera novela moderna, aunque haya opinantes que asumen que tanto Gustave Flaubert como James Joyce,

dependiendo del que lo defienda, son los nuevos adjudicados al honor meritorio del español. Convenimos que, al considerar la producción completa del siglo XX, es posible aceptar un tiempo entre la novela cervantina tradicional y lo que se ha recogido del siglo XX en adelante. Bajo este condicionante, sostenemos que lo cervantino va del XVII al XIX, es decir, de Miguel de Cervantes Saavedra a Benito Pérez Galdós, el gran realista español.

En la última década del siglo XIX aparece un grupo de literatos peninsulares cansados de recibir vejámenes por parte de críticos de otros lares sobre, por decir lo menos, la producción monótona, predecible y sin importancia de los hispano-europeos. Inclusive han fijado una fecha negativa para la producción literaria de España: 1588 (sin contar El Siglo de Oro) hasta 1898 y con la excepción también de las obras del padre Benito Jerónimo Feijoo, ensayista y polígrafo; es decir desde el fracaso vergonzoso de la destrucción de la Armada Invencible hasta la guerra hispano-estadounidense, –a pesar de que dentro de los movimientos europeos del romanticismo, realismo y naturalismo se exhibió una literatura de primera–. Un grupo notable de amantes de la cultura española formaron la llamada Generación del 98 y fue Azorín (José Martínez Ruiz) quien bautizó al grupo con este nombre. Entre ellos estaban Pío Baroja, Jacinto Benavente, Los Hnos. Machado, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y otros.

Estos ilustres escritores para sentar bases firmes y seguras examinaron sus gestas históricas, literarias y políticas, a la vez que demostraron que Europa no terminaba en los Pirineos, sino que, gracias a ellos, España en Europa, se convirtió en el primer poder económico-político del mundo entre los siglos XV y XVI. La producción literaria perteneciente a los componentes de este cenáculo literario, al fenecer el siglo XIX y entrar con paso firme al XX, fue extraordinaria. Nunca más acuñaron epítetos insolentes sobre la producción literaria de España. Prueba de ello, seis escritores han recibido el Premio Nobel de Literatura: José Echegaray (1904), Jacinto Benavente (1922), Juan Ramón Jiménez (1956), Vicente Aleixandre (1977), Camilo José Cela (1989) y Mario Vargas Llosa (2010) que comparte con Perú el honor por su doble nacionalidad.

Siguiendo con el tema que nos atañe, Virginia Woolf, por lo menos de forma embrionaria, ya insinuaba la importancia y la presencia indispensable de un lector involucrado y participativo como después lo señalaría claramente Roland Barthes en su obra *La muerte del autor* (1968). En ella ya nos explica que el arte de escribir evoluciona y se reconstruye y por ello el autor desaparece o, metafóricamente, el escritor muere y es el lector el que tendría la última palabra en su interpretación del texto que está en sus manos o muy cerca de él. Miguel Donoso Pareja sugiere una lectura metafórica del

relato de Palacio por lo peculiar de su contenido y “en ese sentido alude a la voluntad del escritor por escapar de la uniformación burguesa y acogerse a la diferencia del excéntrico, del único, del singular” (Donoso Pareja, 148). En realidad, Palacio se abalanzó en contra de lo establecido, por razones personales o por buscar un cambio más flexible y tolerante dentro de una sociedad estática e hipócrita, en la cual, el agravio, la indolencia, la iniquidad y la exclusividad del amor judaico-cristiano heterosexual, eran la única medida aprobada y justificada dentro de la familia y el estado. En el cuento de Palacio existe la sensación de que el escritor tal vez esté lunático o que quiera parecerlo así en la historia. La narradora gemela cuenta que su madre tenía una creencia tan fuerte en individuos extraños que el resultado fue el nacimiento de las gemelas unidas. Por otra parte, el padre, al que la narradora caracteriza como áspero, planea enviar a la muchacha a una institución mental; sin embargo, se suicida después de agarrarse la cabeza y exclamar: “Este diablo está a punto de matarme” (Palacio, p. 128).

En última instancia, la narradora describe cómo se ha enamorado de un hombre apuesto y ha experimentado su amor por él con ambos cuerpos al mismo tiempo, creando una lucha interior psicológica entre sus dos seres. La agonía de esta situación es insoportable para ella y no alcanza a imaginar cómo su pasión puede ser satisfecha. Cuando la historia termina, ella espera tener una sola alma, para que después de su muerte se vuelva dual como su cuerpo; este pensamiento le lleva al deseo de nunca morir. La historia termina con la siguiente frase: “¿Y este cuerpo improbable, estas dos cabezas, estas cuatro patas, esta proliferación hinchada de los labios?” (p. 132). Si a Palacio le parecía una demencia, Virginia Woolf lo era. La vida de la autora inglesa estuvo plagada de una multitud de dolores desde la niñez a la edad adulta como: la muerte de cuatro miembros inmediatos de la familia, que le produjo depresión y psicosis permanentes hasta terminar en su suicidio (Fisher, p. 2). De allí que muchas de sus novelas abordan temas de “locura, enfermedad y muerte” (p. 2). “Los desgloses de Woolf se manifestaron en dos etapas; la de rareza que estaba marcada por la excitación, los delirios y la violencia, mientras que la depresiva era lo opuesto a la etapa maníaca (Svendsen & Lewis s/n). Pero, a pesar de su enfermedad mental, Woolf era una parte vital de la sociedad intelectual y literaria de su época. Ella admiraba al “grupo de Bloomsbury”, que existía en Londres por los años de 1900, “donde los nuevos descubrimientos científicos y las ediciones vanguardistas de la sociedad eran discutidas” (Ionescu 116), como las teorías de la relatividad de Einstein y los descubrimientos de Hubble de que hay galaxias enteras más allá de la Vía Láctea y de que el universo está en constante expansión, lo que condujo a fascinantes discusiones y vuelos de fantasía. “Algunos miembros del grupo eran homosexuales y había una postura liberada sobre la sexualidad dentro del grupo” (Svendsen & Lewis

s/n). No es de extrañar, entonces, que, dada la enfermedad mental de Woolf, su novela *Orlando* refleje un alejamiento de la realidad y un tema de cross-dressing. Orlando era un joven noble que vivirá por unos 300 años, que solo envejece, pero no pasa de los 36. –Aquí nos recuerda otra gran obra europea *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde por su trasfondo filosófico e intertextualidad dentro de los valores victorianos tradicionales–. En esta novela el retrato envejece y Dorian se mantiene igual. Por otro lado, la amante de Woolf, Vita Sackville-West, fue el modelo para el personaje de Orlando, pero Vita era muy diferente a su “querida”. Pertenecía al Bloomsbury Group y era mucho más glamorosa y maternal que su amiga; de hecho, “fue su maternidad lo que atrajo mucho a Woolf, que siempre había querido ser madre” (Svendsen & Lewis s/n).

Al escribir *Orlando* la dotó de seis capítulos numerados, fotografías de Vita e ilustraciones varias. Al trabajar en esta obra, ella ajustó su estilo de escritura considerablemente más complejo. Woolf creó un “proceder burlón, muy claro y sencillo, para que la gente entienda cada palabra” (Whitworth xxxiii). Orlando, un muchacho, causa una gran impresión en la reina Elizabeth, que lo trae a su corte y le colma con riqueza y títulos. Sin embargo, después ella se pone celosa, al verlo besar a una chica, lo que da comienzo a una vida más quijotesca. Orlando regresa finalmente a la Corte después de la muerte de la Reina y se enamora de una joven rusa, pero ella lo abandona. Luego hace el amor con una mujer española y se encuentra al día siguiente en su habitación en trance. Cuando despierta, es una mujer. Ahora Orlando, la mujer, tiene relaciones con hombres, y se maravillan que tenga las mejores cualidades de las mujeres y de los hombres. Al final del libro, en una extraña yuxtaposición de pasado y presente, comienza a ver imágenes de su pasado. El reloj da la medianoche y se encuentra en el día de hoy. “La doble y única mujer” y *Orlando* tienen poco en común, excepto su tema de la dualidad de género. La historia de Palacio es de dos cuerpos unidos en uno, mientras que la novela de Woolf describe dos personalidades de género en un solo cuerpo.

En el cuento de Palacio, ambos organismos son femeninos y su unión es una aberración horrible que les impide gozar de su amor por un hombre. En la novela de Woolf, Orlando disfruta del amor con ambos sexos. La historia de Palacio es deprimente, lúdica, la de Woolf es muy parecida a un ensueño imaginativo y onírico. “La doble y única mujer” de Palacio sugiere que las mujeres son criaturas goyescas y obscenas, con deseos sexuales voraces e insatisfechos, mientras que la historia de Woolf parece representar a ambos sexos como igualmente bendecidos y capaces de amor, aventura y satisfacción.

Puesto que los libros fueron escritos con diferencia de un año, son contemporáneos, lo cual indica que podrían tener una conexión más profunda de lo que es obvio. La visión de Palacio respecto de los sexos autoriza a los hombres y marginaliza a las mujeres, mientras que la visión de Woolf fortalece a ambos y otorga tanto la libertad como la autoridad para dirigir sus propias vidas como quieran. Así, la historia de Palacio puede representar las viejas opiniones sexistas de la sociedad de aquellos años, mientras que la novela de Woolf retrata las visiones sexualmente liberadas del Grupo Bloomsbury.

En la historia de Woolf hay una esperanza para el futuro: que las mujeres y los hombres son iguales y que la vida no tiene por qué ser un horror para ambos sexos como en Palacio, pero puede ser agradable y gratificante para ambos. Cada historia, a su manera, demuestra una faceta del movimiento de vanguardia y esto las convierte en contrapartida entre sí, a la vez que permiten ver a sus respectivos autores como pioneros de una psicología ambigua en un mundo en rotación atrevida e innovadora. Por otra parte, el verdadero título de la novela de Virginia Woolf es *Orlando: una biografía*. Está basada en la vida de la novia de Woolf, Vita Sackville-West y, como se dijo antes, es la de más fácil lectura y, añadimos, tal vez la más popular mientras ella vivía. Ha pasado a la historia literaria como una novela pionera feminista y en asuntos de género. Asimismo, *Orlando: una biografía* es una obra que trata temas prohibidos para los años veinte como la homosexualidad, el lesbianismo o el papel de la mujer, vista ya como profesional y directora de su propio destino e independencia dentro de una sociedad que, mientras más pasaba el tiempo, más emancipada se proyectaba.

El fondo mismo o el asunto temático se remonta a los valles sagrados de la historia, es un recorrer hacia atrás en proceso tardío, como queriendo delinear que algo turbio-vedado ya se vivía críptico e intenso en el pasado. Nos hallamos en la época isabelina que va desde el reinado de Isabel I hasta la muerte de Jacobo I, se lo conoce también como el período de oro de la historia inglesa. Luego nos encontramos con la etapa victoriana que marcó la cúspide de la Revolución Industrial dentro de la hegemonía del Imperio Británico para llegar hasta los primeros treinta años del convulsionado siglo XX. ¡Qué estrategia, qué visión de Virginia Woolf!

Se ha dejado hasta ahora, *Orlando*, como se ve, tiene un, llamémoslo, subtítulo: *una biografía*. Si bien es una, pero será más acertado emplazarla como una parodia. Es más adecuado el término porque dentro de la fase victoriana los protagonistas pertenecían al género masculino y Virginia Woolf se sale de este esquema y esta mujer única (usamos un término de Pablo Palacio) se introduce en un mundo viril y da testimonio de lo yermo de la posición social de la mujer, relegada a un sitio mínimo de importancia.

No obstante, las damas no estuvieron del todo aisladas, su presencia se dejó sentir en el pasado, como en los siguientes casos: Mary Wollstonecraft (1759-1799), Jane Austen (1775-1817), Ada Lovelace (1815-1852), Emily Dickinson (1830-1886), Marie Curie (1867-1934), Eleonor Roosevelt (1884-1962), etcétera. Todas ellas se distinguieron en su respectivo campo o disciplina. Sin embargo, la contribución de Virginia Woolf va más allá de una presencia positiva de la matrona en la sociedad, ella se enfrenta, casi desafiante, al mundo machista por un período de cuatrocientos años y deja su huella literaria, psicológica y social por su novela de protesta.

Se sabe también que *Orlando: una biografía* es una visión fantasiosa sobre, posiblemente, algunos datos de su amante que los trasmona hacia un pasado histórico, se ha anotado esto en líneas anteriores, como queriendo mofarse de los hombres que no permitieron alternativas para el desarrollo de la mujer, en especial, en el mundo literario. Es interesante el subtítulo de “una biografía” en la que da énfasis a un aspecto real, para acicalar a la ficción con atributos de realidad; una sátira muy bien estructurada, con el fin de mantener y ser exitosa en su propósito.

Ahora, para ver el resultado de la aceptación popular que tuvo cuando salió *Orlando: una biografía*, nos preguntamos ¿Cómo recibió la crítica esta obra? Fue disímil. En 1927, Virginia Woolf había publicado una de sus mejores obras, cuyo título es *The Lighthouse* (*Al faro*) y en 1925 salió a luz Mrs. Dalloway (*La señora Dalloway*), ambas trajeron para su autora los más elogiosos comentarios. Con *Orlando: una biografía* los expertos se sintieron desilusionados por la temática y, sobre todo, con el narrador extradiegético que era desagradable y pretensioso. La novela distaba mucho de la efectividad del *fluir* de la consciencia que había usado con anterioridad, técnicas de narración que revelan manumisión en toda su magnitud, hasta concebir un párrafo con faltas ortográficas y sin signos de puntuación. Enfatiza, esta técnica, el actuar y el sentir de los protagonistas hacia una autonomía entre autor y la construcción narrativa.

No olvidemos tampoco que este aparente bajonazo que formuló la crítica sobre su novela, no le afectó, ya que Woolf quería hacer sentir en su obra, a un modo personal, la presencia y el reconocimiento de Vita, su amante desde 1922, como poetisa de valor. La popularidad que originó, desautorizó cualquier comentario negativo, porque se convirtió en un *Best-seller* y mejoró sus ingresos en regalías. En su tercera impresión el subtítulo fue suprimido. La escritora parece no haber dado mayor importancia a esta novela a pesar de haber cumplido una especie de misión. A más de cuarenta años de su publicación, en los setenta, en medio del boom hispanoamericano, volvió a resurgir;

Jorge Luis Borges la tradujo al castellano en 1937 por encargo de Victoria Ocampo, directora de la editorial y revista *Sur*. Ella era gran admiradora de la inglesa.

Se han elegido tanto *La doble y única mujer* como *Orlando* para encajar como argumento común: la dualidad de género en momentos en los cuales no era habitual escribir textos atrevidos, impúdicos e insolentes. El vanguardismo transformador, como inquietud literaria del momento, fue el vehículo preciso, hace noventa y más años, para que esta actitud visionaria de Pablo Palacio y de Virginia Woolf se dé y sirva de base para una transformación de actitudes estructurales y temáticas a todo nivel.

También se ha ofrecido nombres de autores y sus obras que han tenido que ver, en mayor o menor grado, con la transformación literaria del primer cuarto de siglo y algo más, donde este movimiento literario tuvo su mayor actividad.

Creemos, asimismo, que esta etapa distingue y facilita la ubicación de Pablo Palacio en una arena internacional *-avant-garde-* dentro de la literatura universal. El ecuatoriano supo, de una manera imaginativa y pionera, dedicar su tiempo a la narrativa y manosearla a su manera y, así, emprender un viaje épico y llegar a puerto seguro.

Obras citadas

- Aguilar Monsalve, Luis. *Breve historia y crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo*. Editorial Ecuador, 2013.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Letras Cubanas, 1989.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30*. El Conejo, 1985.
- Dujardin, Edouard. *Los laureles cortados o Han cortado los laureles*. Centro Editor de América Latina, 1983.
- Fisher, Kenneth Mark. *The Dark Cupboard: Madness, Sickness, and Death—Understanding the Essential Subtexts in the Works of Virginia Woolf*. MA Thesis, California State University, Dominguez Hills, 2013, pqdtopen.proquest.com/pubnum/1523687.html
- Handelsman, Michael. “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio.” *Chasqui*, vol. 24, no. 2, 1995, pp. 3–23. *JSTOR* www.jstor.org/stable/29741210.
- Ionescu, Doina. “The Astronomy Reflected in Virginia Woolf’s Work.” *Romanian Astronomy Journal*, vol. 25, no. 2, 2014, pp. 115-27. www.astro.ro/~roaj/25_2/03-dionescu.pdf
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Colección Antares No. 141. Libresa, 2007.
- Palacio, Pablo. *Obras escogidas*. El Conejo, 2009.
- Soley-Beltán, Patricia. “Transexualidad y transgénero: una perspectiva bioética.” *Revista de Bioética y Derecho*, no. 30, enero 2014, pp. 21-39.
- Svendsen, Jessica, and Pericles Lewis. “Virginia Woolf: Biography.” The Modernism Lab at Yale University, 2010. modernism.coursepress.yale.edu/virginia-woolf/virginia_woolf/.
- Ubidia, Abdón. Prólogo: Pablo Palacio. El individuo y la primera ciudad. *Obras escogidas*, en Pablo Palacio, El Conejo, 2009, pp. 11-25.
- Whitworth, Michael H. Introduction. En: V. Woolf, *Orlando*, 2015.
- Woolf, Virginia. *Orlando, A Biography*. Penguin Classics, 2000.

Los compromisos políticos y sociales de los intelectuales lojanos en los años veinte y treinta del siglo XX. Trayectorias y redes.

Marlene Moret,

Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

Resumen: La década del veinte está marcada en Ecuador por una crisis económica, una gran inestabilidad política y el auge de los movimientos sociales y políticos de corte marxista. Los intelectuales lojanos a pesar de encontrarse en un medio que para la época se encontraba aislado por la dificultad de medios de transporte o por su misma geografía serrana sureña, muestran una enorme capacidad para traspasar estas barreras e insertarse en redes intelectuales nacionales e internacionales. Nuestro trabajo se centra entre otros en los lojanos Carlos Manuel Espinosa, Clodoveo Jaramillo Alvarado, Pío Jaramillo Alvarado, Benjamín Carrión, Manuel Agustín Aguirre, Alejandro Carrión, Eduardo Mora Moreno, Ángel Felicísimo Rojas y Pablo Palacio. A través de cartas, artículos de prensa y epístolas procuraremos destacar la labor política y social de los intelectuales lojanos en este período.

Palabras clave: Loja, Intelectuales lojanos, años 1920-1930, debate de ideas, redes

Abstract:

Ecuador of the 1920s was beset by economic crisis and egregious political instability, and it was also the ascendant moment of Marxist sociopolitical movements. The city of Loja, at the beginning of the twentieth century, was the cradle of a generation of brilliant intellectuals who despite their geographical isolation, managed to overcome inadequate transportation and communication to integrate national and international intellectual networks. Among them are Carlos Manuel Espinosa, Clodoveo Jaramillo Alvarado, Pío Jaramillo Alvarado, Benjamín Carrión, Manuel Agustín Aguirre, Alejandro Carrión, Eduardo Mora Moreno, Ángel Felicísimo Rojas and Pablo Palacio. Based on letters and newspaper articles, the present study elucidates Loja's intellectuals' sociopolitical efforts and accomplishments and reveals the network of relationships they forged.

Key words: Loja, Intellectuals from Loja, 1920s-1930s, Debate of ideas, Networks

Los compromisos políticos y sociales de los intelectuales lojanos en los años veinte y treinta del siglo XX. Trayectorias y redes.

En una carta a Ángel F. Rojas, escrita el 14 de marzo de 1938 desde un lugar de cuyo nombre pocos se acordaban, Carlos Manuel Espinosa se define así: «soy hombre de proyectos y de idealismos» (Espinosa, *Correspondencia* 158). Llevar a cabo sus proyectos era el gran desafío de los intelectuales lojanos de la primera mitad del siglo XX. Sus orígenes y trayectorias, sus relaciones y las redes que tejieron serán el objeto de esta comunicación.

Sin entrar en el debate que abarca la definición y la taxonomía de los intelectuales, presentaré brevemente los ejes que me sirvieron de guía para realizar este trabajo. Utilizo la noción de intelectual en un sentido amplio: incluye a los hombres y mujeres de letras que intervienen y toman posición públicamente en los debates de ideas y los debates políticos de su tiempo. Artistas que no son escritores, pero que expresan a menudo sus opiniones en textos publicados, ya sea artículos de prensa, manifiestos, peticiones, etc., pueden igualmente ser considerados como intelectuales. Según Edward Said, “en la plétora de investigaciones consagradas a los intelectuales, se han esmerado desmesuradamente en definirlos y no demasiado en sacar la imagen, la firma, el carácter vívido, personal y concreto que, todos reunidos, constituyen su verdadera credibilidad” (Said, 29). Siguiendo su criterio, creo que el estudio de los intelectuales no tiene que derivar hacia un estudio sociológico y estrictamente colectivo, sino que debe centrarse en los individuos, en cómo influían en el debate de ideas con su personalidad, sus prejuicios, sus anhelos y su visión de la sociedad. La obra de Pierre Bourdieu (*Homo academicus*) es también de gran utilidad como referente para objetivar los datos obtenidos. El patrón que establece para caracterizar a los intelectuales universitarios en términos de relaciones de poder y de campos sociales, a partir de un análisis prosopográfico, da pistas para reconstruir las redes de los intelectuales lojanos de los años veinte a treinta. En este sentido, el análisis que propongo a partir de las trayectorias educativas, de las posiciones de poder y autoridad, de los títulos universitarios, etc., me servirán de referencias para comprender los códigos del mundo en el que gravitaban los intelectuales lojanos. Para ello, el método que hay que seguir es el de un constante vaivén entre el individuo y su contexto histórico y cultural, que permite aprehender al intelectual en las situaciones concretas del debate de ideas, y no como un ser abstracto. Como buen ejemplo de este enfoque, se puede citar el estudio de Paul Aubert, “El papel de los intelectuales” (113-133).

¿Cómo se definían a sí mismos los intelectuales ecuatorianos y más particularmente los intelectuales lojanos? ¿Cuáles eran las ideas que entraban en tensión en sus escritos que se pueden encontrar en hojas volantes, periódicos, revistas y ensayos? ¿Cómo se aunaban sus ideas progresistas o incluso socialistas con su pertenencia a una clase social

alta o burguesa de pensamiento tradicionalmente conservador, y con el hecho de ser rentistas o terratenientes? El compromiso de los intelectuales lojanos en la *Res Publica* debe ser matizado según sus intereses personales y/o profesionales. Sus vínculos con el estamento político les permitían también viajar a otros países como diplomáticos y tejer lazos estrechos con otros intelectuales americanos que hacían lo mismo. Estos aspectos que revelan las contradicciones profundas de estos intelectuales suelen quedar rezagados por temor a empañar su prestigio. Creo sin embargo que destacar la compleja situación del intelectual en su época y en la sociedad a la que pertenece no resta nada a sus méritos y a la autenticidad de sus ideales.

En el caso que nos ocupa, no se pueden entender los compromisos sociales y políticos de los intelectuales lojanos, sus logros e incluso sus fracasos, sin comprender primero de dónde venían, cómo se formaron y organizaron. Loja, antes de mediados del siglo veinte, se encontraba en una situación de marginalización geográfica y económica, por estar situada en el extremo sur del territorio nacional, al margen del «triángulo» Quito – Cuenca – Guayaquil en el que se concentraba la actividad económica del país. Anne-Lise Piétri-Levy (3) sintetiza así la situación de la Loja de los años cincuenta: “Por encontrarse en el extremo sur del territorio ecuatoriano, con condiciones de acceso que permanecen difíciles a pesar de ciertos logros recientes, por su estado de «provincia fronteriza» en una región conflictiva, todo esto ha contribuido a que la provincia de Loja llegue a ser un mundo aparte en Ecuador” (mi traducción). Loja quedó fuera del trazado de las nuevas vías de comunicación que se construyeron a principios del siglo XX (Deler 247) entre carreteras y vías férreas, lo que incrementó su marginalidad con respecto a un Estado ecuatoriano en proceso de integración económica.

Con condiciones de acceso que permanecieron muy difíciles a pesar de algunas mejoras, por su estado de «provincia fronteriza» en una región conflictiva, todo esto ha contribuido a que la provincia de Loja llegue a ser como un mundo aparte en Ecuador. Este aislamiento se veía incrementado por la falta de presencia del Estado en esta zona pues ha sido su eterna olvidada hasta bien entrados los años cuarenta. Las relaciones eran más fáciles con el Perú. Recuérdese que en 1899 la maquinaria de la luz eléctrica “llegó de París al puerto peruano de Paita, desde donde fue transportada a Loja a lomos de mulas”, como cuenta Espinosa en sus memorias (70).

Por otra parte, hasta el primer tercio del siglo XX perviven en Loja sistemas de producción y modos de relaciones sociales arcaicos, casi feudales. La sociedad lojana se caracteriza entonces por el ínfimo número de profesionales liberales y la casi inexistencia de una clase media que solo está representada por 101 familias en las primeras décadas del

siglo XX según un estudio de Jean-Paul Deler (247). Su demografía está estancada: en 1920 Loja cuenta con 12 000 habitantes; en 1950 cuenta tan sólo con tres mil más. La oligarquía y una masa pobre formada por los campesinos son los dos componentes principales del tejido socio-económico de la provincia.

Los lojanos se encontraban por tanto inmersos en una sociedad ajena a las corrientes de modernización de principios del siglo XX, lejos de los grandes ejes de comunicación por los que circulaban no solamente los productos y las tecnologías, sino también las ideas nuevas. No puedo explayarme más en un esbozo geográfico e histórico que a pesar de ser demasiado breve y esquemático, permite medir el reto al que se enfrentaron los intelectuales lojanos. Paradójicamente, a pesar de estos enormes obstáculos, Loja levantó a principios del siglo XX un enjambre de intelectuales que no tuvo parangón en otras ciudades ecuatorianas de tamaño comparable o incluso superior. He aquí los 9 más conocidos y de los que voy a tratar muy sintéticamente:

Pío Jaramillo Alvarado (1884 - 1968)
Clodoveo Jaramillo Alvarado (1895 - 1971)
Carlos Manuel Espinosa Espinosa (1896 - 1981)
Manuel Benjamín Carrión Mora (1897 - 1979)
Manuel Agustín Aguirre Ríos (1903 - 1992)
Eduardo Mora Moreno (1906 - 1987)
Pablo Arturo Palacio (1906 - 1947).
Ángel Felicísimo Rojas (1909 - 2003)
Alejandro Carrión Aguirre (1915 - 1992).

Estos intelectuales pertenecen a tres grupos de edad con lazos de parentesco, amistad o afinidad literaria y política. Destacarán como historiadores, sociólogos, maestros, periodistas, escritores, poetas, suscitadores culturales (Benjamín Carrión y Carlos Manuel Espinosa) y críticos literarios. Tuvieron como punto común, y esto es un primer elemento de explicación de esta excepcional cosecha, el haber estudiado en la misma institución: el Colegio Bernardo Valdivieso, que era entonces el único centro escolar de secundaria para varones en Loja.

Este centro escolar, fundado a principios del siglo XVIII como colegio de jesuitas, experimentó una orientación educativa liberal y laica en fechas muy tempranas, ya desde 1859, gracias a la influencia de la Comisión Granadina enviada desde Bogotá, con el doctor Miguel Riofrío – tío abuelo materno de Benjamín Carrión- que impulsó métodos pedagógicos modernos (Pérez Pimentel Web). Por ejemplo, Carlos Manuel

Espinosa recuerda en sus memorias la pedagogía interactiva de su profesor de ciencias naturales, Clodoveo Carrión, el hermano mayor de Benjamín. (Espinosa, *Memorias*, 116).

Es revelador también el caso de Eduardo Mora Moreno que huye del colegio jesuita San Gabriel de Quito, adonde le había mandado su familia, para continuar sus estudios en el Bernardo Valdivieso. En ese crisol cultural descubren el modernismo y tres de ellos, Carrión, Espinosa y Clodoveo Jaramillo, estando en cuarto curso, aún adolescentes de 15 o 16 años, fundan el grupo “Vida Nueva” y el periódico epónimo. El colegio acogió también a estudiantes universitarios. Espinosa recuerda al respecto:

En Loja, los estudiantes de la Junta Universitaria, como se llamaba entonces a la Facultad de Derecho adscrita al colegio Bernardo Valdivieso, hicieron circular a fines de mayo del mismo año [1907] una hoja suelta suscrita por varios estudiantes y ciudadanos particulares. La hoja contenía fuertes ataques al gobierno por los sucesos del 25 de abril, protestaban por la muerte de un estudiante y expresaban su solidaridad con las manifestaciones públicas en defensa de la libertad y la vida de los ciudadanos (Espinosa, *Memorias* 149).

Se cierra el ciclo cuando Carlos Manuel Espinosa, Clodoveo Jaramillo, Ángel Felicísimo Rojas y Eduardo Mora Moreno llegan a ser profesores en el Bernardo Valdivieso, ejerciendo una fuerte influencia en las generaciones siguientes y formando progresivamente el concepto de “familia bernardina”.

En cuanto al origen social de estos intelectuales, tres pertenecen a la clase media: Espinosa, Palacio y Rojas. Carlos Manuel Espinosa era hijo de abogado y de profesora de escuela. El segundo, huérfano de madre y no reconocido por su padre, fue educado por sus tíos *petits-bourgeois*, según el testimonio de Benjamín Carrión: “Pablo Palacio da acaso la clave de su actitud literaria, que muchos consideran artificiosa, de originalidad rebuscada. No es que haya sido una infancia desgraciada, de abandono o de miseria; ha sido una infancia sin padre y sin madre, atendida por parientes *petits-bourgeois*, sin canciones de cuna, sin cunas de hadas y sin mimos” (54). La madre de Rojas, que era maestra en una escuela rural, se trasladó a Loja para que el futuro escritor, entonces niño, ingresara en la escuela urbana (Pérez Pimentel, Web); Rojas y Espinosa fueron nuestros intelectuales que tuvieron que trabajar para pagar sus estudios de Jurisprudencia en la Universidad de Loja.

Los demás, los Jaramillo, Carrión, Mora y Aguirre pertenecían a familias de la aristocracia lojana, cuyo poder se basaba en la posesión de grandes haciendas. Dos

factores permitieron que estos últimos, vástagos de familias de ideas muy tradicionales y conservadoras, descubrieran otros horizontes ideológicos y culturales. El primero es el que acabo de mencionar: la enseñanza laica y progresista del colegio Bernardo Valdivieso. En el caso de Benjamín Carrión, recordemos que su hermano, Clodoveo, era docente en dicho centro escolar.

El segundo, en cuatro casos por lo menos, corresponde al papel de la mujer. Benjamín Carrión, Carlos Manuel Espinosa, Pablo Palacio, Eduardo Mora Moreno y Ángel Felicísimo Rojas fueron educados por su madre, su tía o su abuela, sin la presión que podía ejercer el *pater familias* para la elección de su profesión. El padre de Espinosa falleció el año en que Carlos Manuel se graduara. Sin embargo, en vista de los imperativos del oficio de abogado su padre delegó la educación de su hijo a su mujer: “Flotaba durante el ágape, un halo de tristeza, porque faltaba la presencia tutelar de mi padre, fallecido unos meses antes de ese mismo año” (Espinosa, *Memorias*: 137). Hemos visto, en el caso de Palacio, que su padre no lo había reconocido. Rojas tuvo la misma desgracia, y Benjamín Carrión perdió a su padre a los seis años. Mora Moreno, huérfano de padre y madre, fue educado por su abuela. En esas circunstancias, fueron mujeres cultas y leídas (la de Rojas era maestra, la de Carrión estaba impregnada de cultura francesa) las que tomaron las riendas de su educación, con una apertura y una sensibilidad que sin duda les permitieron distanciarse del ideario dominante en su entorno social. Cabe subrayar igualmente el papel importante en su educación que tuvo Héctor Manuel, hermano mayor de Benjamín.

Estos intelectuales lojanos se encuentran pues en la encrucijada entre dos modelos, el tradicional de sus familias y el liberal y modernista de su formación secundaria. Pronto se irán convirtiendo todos al socialismo; se recordará que se fundó el Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) en 1926. Esto hace de ellos, hasta cierto punto, unos traidores de su casta, como lo revela un violento pasquín que reacciona contra la publicación en 1920 de *Loja contemporánea* por Clodoveo Jaramillo Alvarado. En este texto titulado *Pobre Loja*, que reproduce un editorial del n° 892 del periódico *El Progreso*, un portavoz anónimo del grupo conservador pretende defender el honor y la sangre de la aristocracia lojana:

(...) El régimen oficial lojano ha proclamado la guerra de razas por medio de un infame folleto escrito por Clodoveo Jaramillo, como encargado del Municipio.
 (...) No queremos referirnos por ahora sino el inmundito salivazo que el Concejo de aquella infortunada capital de provincia ha arrojado al rostro de la culta sociedad lojana, a la cual califica de *raza decadente*, resultado de la mezcla de españoles aventureros, primero con los autóctonos y después con los esclavos

africanos. El criollo adinerado –dice el folleto municipal– y el mulato elevado a mayores por las preeminencias del feudo, formaron esta clase anquilosa e híbrida que la tradición colonial quiso presentarla como la aristocracia de la sangre de un pueblo en decadencia. El culto del linaje apareció –continúa el Municipio– no en una clase determinada, sino en cierto grupo de familias, mezcla de indio o africano con mestizo español. (...)

Hablemos claro: las *razas* que luchan no tienen distintivos de sangre sino de cultura, de moralidad y también de dinero. Es lucha de la demagogia desenfrenada, del socialismo disolvente contra los conservadores, que en Loja constituyen la gran mayoría de la población, entre lo que más vale por todos conceptos. Conocemos el problema en sus menores detalles y sabemos a qué atenernos. La lucha es simplemente de la *raza* liberal contra la conservadora. (...)

Lo curioso es que entre los supuestamente agraviados por Clodoveo Jaramillo, este pasquín cita al padre y al abuelo de Benjamín Carrión. Este detalle revela lo complejo y ambiguo del entramado familiar, social e ideológico.

Otro ejemplo de estas ambigüedades: nuestros intelectuales son todos militantes socialistas e incluso llegarán a tener responsabilidades en el partido, sin por ello renunciar a su posición social y a la gestión de su patrimonio. Así, vemos a dos de ellos convertirse en accionistas de la Nueva Sociedad Anónima de Luz y Fuerza eléctrica en 1928 (La Comisión): Carlos Manuel Espinosa con dos acciones por un valor de 200 sucres y el mismísimo Clodoveo Jaramillo con diez acciones de 1000 sucres (esto equivaldría hoy en día, aproximadamente, a más de 10 000 dólares). Encontramos también en la misma lista al hermano de Benjamín Carrión ya citado, Clodoveo Carrión. Esta participación no solo representaba una inversión especulativa, sino también un acto cívico para impulsar la modernización de la ciudad. Eso explica la participación casi simbólica de Carlos Manuel Espinosa, con sólo dos acciones.

Después del colegio, todos eligieron la carrera de Jurisprudencia. Esta elección no es sorprendente pues en aquella época ser hombre de letras no representaba un oficio y los jóvenes con vocación literaria tenían que asegurar su futuro con el ejercicio de la abogacía o la medicina, o raras veces la docencia. Frecuentaron las aulas de la Universidad Nacional de Loja (los Jaramillo, Espinosa, Rojas y Mora Moreno) o las de la Universidad Central de Quito (los dos Carrión, tío y sobrino; Aguirre y Palacio). Para el ejercicio de su profesión, Loja y Quito son las urbes elegidas, a excepción de Ángel Felicísimo Rojas. Tras un año de estadía en Quito, Rojas iría a Guayaquil en 1935

para enseñar en el Colegio Vicente Rocafuerte, llamado por su amigo Rigoberto Ortiz Bermeo para luego trabajar a partir de 1937 en el bufete de José de la Cuadra.

A partir de ese momento se pone en marcha una red de ayuda entre aquellos que han migrado a la capital y aquellos que se quedan en Loja. Esta ayuda mutua al paisano intelectual se facilita por las redes familiares (Benjamín era el tío paterno de Alejandro Carrión Aguirre y el primo hermano por parte de madre de Eduardo Mora Moreno), o por sentimientos fraternos surgidos durante los años de colegio. La correspondencia de Carlos Manuel Espinosa contiene innumerables ejemplos de este tipo de relaciones.

Otro vector de sociabilidad literaria eran las publicaciones: solicitar u ofrecer artículos para las revistas lojanas, como *Hontanar*, *Bloque*, *Fervor*, *Revista del Colegio Bernardo Valdivieso*, o pedir a un intelectual conocido que prologara el libro de un neófito en el mundo de las letras, todo esto significaba ayudar a su paisano o a su pupilo. Ocurría igualmente que cuando uno de los intelectuales lojanos llegara a saber algo sobre un puesto o sobre una publicación, se lo comunicaba inmediatamente al paisano compañero de letras.

Estas redes se manifestaban también a través de la hospitalidad. La existencia en Quito de una colonia lojana que presta ayuda a sus paisanos despierta celos e inquina desde la misma Loja. Es lo que vemos en un curioso pasquín, fechado en 1933, en el que J. Rodríguez Mora lanza feroces ataques contra Eduardo Mora Moreno, entonces diputado por Loja, mencionando dos veces a Pablo Palacio que estaba en el círculo de Mora, y que el autor del pasquín pretende advertir, dándole a conocer las supuestas vilezas de su protector (Rodríguez Mora):

Al público. Ante los interminables abusos de Eduardo Mora Moreno, Director de Estudios de la Provincia de Loja:

El día en que el Ministerio de Instrucción, «sin consultarle», tuvo el acierto de nombrar Visitador Escolar para esta Provincia al señor don Virgilio Abarca, don Eduardito M. M. se metió una escandalosa borrachera; escandalosa sí; como cuando celebraba los CARNAVALES, *ante un grupo*, abrazado de una MAESTRITA, i babeando como una bestia lujuriosa...

Dizque, últimamente a hecho (sic) aparatos de enviar, pero por órgano del doctor Pablo Palacio, su renuncia. Deseamos que haya sido verdad y que llegue a conocimiento del doctor Izquieta Pérez, cuyo honor, decencia moral i seriedad no están para hacerla pasar por «renuncia apócrifa», ni para solaparlo.

Llamamos la atención del amigo y compañero Dr. Don Pablo Palacios (sic), pues se rumorea q'(sic) don Eduardo lo tiene de GUARDA-ESPALDAS en Quito, i para que usted lo conozca.

Mora Moreno, quien formaba parte de los oponentes al candidato presidencial Velasco Ibarra, no era el único protector de Pablo Palacio: el año anterior, había sido nombrado Subsecretario de Educación en 1932 por Benjamín Carrión, entonces Ministro de Educación. Este fue relevado en el cargo en 1933 por Izquieta Pérez. Aparte de la maledicencia que desborda de este texto, huelga subrayar la violencia de las luchas políticas y sus consecuencias en la vida local, ya que la atribución de los puestos de funcionarios dependía de estas relaciones.

Desde otro punto de vista, Carlos Manuel Espinosa hace hincapié en las dificultades que tuvieron los intelectuales lojanos para abrirse camino en Quito y ser reconocidos. En una carta escrita el 15 de junio de 1936 desde Loja a Alejandro Carrión, radicado en Quito, Carlos Manuel Espinosa comenta un artículo crítico que Ángel Felicísimo Rojas había publicado sobre la obra de Jorge Icaza:

Lo que ocurre es que parece existir en Quito una especie de centralismo estrecho e impermeable, que no se limita exclusivamente a lo intelectual. Los quiteños creen que ellos solos deben dar el tono y la medida. De allí saldrán las consagraciones y las admoniciones, y los de provincia tienen, es su obligación, que asentir y callar. No se puede discutir. Y lo que ocurre es que desde hace algún tiempo, Quito sólo vale por los provincianos que allí hay y por lo que de las provincias les va. Esto es duro pero es la verdad. Y las provincias cada día van abriendo más los ojos y viendo que el centralismo en todos los órdenes es odioso y absurdo (Espinosa, *Correspondencia* 37-38).

Estas quejas pueden parecer un tanto exageradas, pues hemos visto que nuestros lojanos llegaron a ocupar puestos de primerísima fila en la capital de la nación.

Los intelectuales lojanos radicados en Loja, Quito y Guayaquil no sólo actuaron en pro de la literatura y de proyectos culturales, sino también en temas políticos. Todos militaron en el Partido Socialista. He aquí entre otros muchos ejemplos el primer editorial, fechado en febrero de 1932, del periódico «*Cartel. Periódico de Difusión socialista*», que contó entre sus redactores a Pablo Palacio (*Cartel* 1):

El Ecuador es un país que se desconoce a sí mismo. Para la existencia de un partido socialista es condición indispensable el conocimiento exacto de las fuerzas productivas y de las necesidades de un país. No sería posible de otra manera la

regulación y control de la economía nacional. (...) País que no sabe qué es lo que necesita ni qué es lo que tiene ni cuál es, siquiera, su posición terrestre, es un país que se desconoce a sí mismo. El socialismo tiene que empezar a descubrir estos secretos.

El n° 1 de febrero de 1932 precisa los nombres de los redactores del “Periódico de difusión socialista”: Agustín Vera Loor, Antonio José Borja, A. Moscoso Cárdenas, Jaime Chávez, Jorge Andrade Marín, Jorge Reyes y Pablo Palacio. La presencia del joven abogado Pablo Palacio en el consejo de redacción de esta revista muestra, en contra de lo que a veces se ha venido afirmando, que Palacio, lejos de ser un escritor solitario e introspectivo, participó activamente en la vida política de los años 30. Lo demuestran también sus declaraciones entusiastas en una carta a Carlos Manuel Espinosa, fechada en Quito el 8 de octubre de 1932:

Ahora lo fundamental es nuestro Partido, el Partido Socialista, que está empezando aquí muy bien. (...) El plan de trabajo es solicitar a los sindicatos, grupos obreros, etc., un programa de reivindicaciones inmediatas (...). Hay que empezar de abajo. (...) Ojalá fuéramos 10.000 en vez de 100 (Espinosa, *Correspondencia* 37-38).

Bajo un optimismo de fachada, la última frase delata la realidad de un partido aún con muy pocos afiliados. Otra prueba del activismo político de los lojanos y sobre todo de Pablo Palacio y Alejandro Carrión es la publicación de la primera revista quincenal socialista lojana *La Montaña*, en 1937, en asociación con el lojano Jorge Hugo Rengel. En marzo de 1936, el n° 4 de *Bloque*, otra revista lojana, destaca la implicación política y literaria de los intelectuales lojanos: “Son grandes las posibilidades de lucha que le esperan a la doctrina socialista en un porvenir cuyas fronteras estamos ya tocando (...) Afirmamos nuestra irreductible posición en la izquierda política y literaria (...) cuando empujamos la proa del primer *Bloque*...”

Es interesante la precisión que aporta Ángel F. Rojas, en el mismo número de *Bloque*, sobre la extracción social de los militantes socialistas ecuatorianos:

El Partido Socialista ecuatoriano no es un partido de obreros, sino de pequeño-burgueses, intelectuales estudiosos descontentos del actual modo de nuestro mundo en nuestro medio, y de contados obreros que, solo en algunas partes – Guayaquil principalmente – quieren ser una mayoría.

Al decir que solo en Guayaquil había obreros en las filas del partido, Rojas confiesa a *contrario* que los socialistas lojanos pertenecían todos a la clase acomodada.

Tampoco hay unidad en el movimiento socialista. La cuestión del federalismo es una de las que más cristalizan las divergencias y los enfrentamientos políticos. En 1931, unos firmantes que se autodefinen como «verdaderos socialistas» o «socialistas honrados», y apoyan a Neptalí Bonifaz como candidato a la presidencia del Ecuador, atacan a otros que respaldan la candidatura de José Modesto Larrea Jijón, bajo el nombre de Liberales Radicales o “compactación Liberal – Socialista”, acusándoles de ser federalistas solo por cálculo electoral, en una hoja volante del 24 de septiembre de 1931 titulada «Nuestra Protesta. Al pueblo ecuatoriano». Entre los apoyos de Larrea, mencionan a dos lojanos, Pío Jaramillo Alvarado y Pablo Palacio:

El socialismo ecuatoriano protesta por esta abrogación de atribuciones que de su nombre han tomado liberales como el doctor Pío Jaramillo Alvarado, Pablo Palacio, Gonzalo Escudero, Jaime Chávez y otros más a quienes nuestro Partido no les ha dado delegación alguna, y hace presente a los camaradas que militan en nuestras filas, que deben abstenerse de votar por el señor Larrea Jijón, que será candidato de los Liberales Radicales, pero jamás de los socialistas honrados.

El contexto político de este debate de ideas es candente por la inestabilidad política debida a las escisiones tanto políticas como regionales. Esto plantea los escollos a los que se enfrentaron los intelectuales lojanos dentro y fuera de su provincia en la realización de su proyecto político y cultural.

Los compromisos políticos de los intelectuales lojanos radicados en Quito y Guayaquil les permitieron también actuar en favor de su ciudad natal, como lo revela una hoja volante de octubre de 1924 que versa sobre un proyecto de extensión del ferrocarril hasta Loja, y que alaba la “actitud enérgica” de los promotores de esta iniciativa “secundada eficazmente por [la] Colonia Lojana [de] esta Capital, por nuestros periodistas Dres. Pío Jaramillo Alvarado i Manuel Benjamín Carrión i por viril i altivo pueblo lojano” (L. F. G.).

Se trata pues de un grupo cohesionado que se mantuvo muy unido durante casi dos décadas entre los pocos que se habían quedado en Loja y aquellos que se habían marchado a Quito o a Guayaquil. En este grupo hay que destacar a dos intelectuales que tuvieron un papel aglutinador fundamental: Benjamín Carrión desde Quito, con su red de contactos nacionales e internacionales y su prestigio de sobra conocido, y por otra parte Carlos Manuel Espinosa desde Loja. Ha sido gracias a la reciente publicación de su correspondencia, a cargo de Félix Paladines y a Bernardita Maldonado (2015), que se ha revelado el papel de Carlos Manuel Espinosa como suscitador cultural y organizador.

Por último, otra de las coordenadas del compromiso político de los intelectuales lojanos lo encontramos en su apoyo muy activo a la causa republicana durante la Guerra civil española. Este acontecimiento bélico que se inició el 17 de julio de 1936 causó repulsas individuales por parte de intelectuales latinoamericanos, pero las repuestas colectivas a través de actos públicos, certámenes o manifiestos resultaron bastante desiguales. En Ecuador esta reacción conjunta tardó más que en otros países, como Argentina.

Entre las manifestaciones individuales hay que citar obras novelísticas o teatrales como las de Demetrio Aguilera Malta (la novela *¡Madrid! Reportaje novelado de una retaguardia heroica*, la obra de teatro *España Leal* y el ensayo *La Revolución Española a través de dos Estampas de Antonio Edén*), que cuentan entre los testimonios más tempranos de apoyo a la causa republicana (Binns). Entre las primeras iniciativas colectivas se puede mencionar la de dos intelectuales guayaquileños, Alfredo Pareja Diezcanseco y Pedro Jorge Vera que editaron una revista efímera, *Manuales de Iniciación Cultural, dedicados a los trabajadores manuales del Ecuador*. El n° 3 de dicha revista, titulado “¡Por la España leal!”, reúne colaboraciones de intelectuales ecuatorianos, incluyendo a los lojanos Benjamín Carrión, Pablo Palacio, Manuel Agustín Aguirre y Alejandro Carrión, en homenaje a la España libre y democrática (Binns 257-260). Además, Vera y Diezcanseco publicaron dos artículos en esta revista, en septiembre y octubre de 1938 (Binns 257).

En agosto de 1937, Nelson Estupiñán Bass, escritor esmeraldeño, fue el primero en sugerir la publicación de un libro colectivo como apoyo de los intelectuales ecuatorianos a la España Republicana. Para trazar el perfil de Estupiñán Bass, Michael Handelsman cita a Franklin Miranda: “fue un escritor comprometido, como sujeto mulato y de origen pobre, no sólo con la clase proletaria del país, sino sobre todo con su cultura afroecuatoriana. Este autor comprendió que la asunción de una identidad afrodescendiente en el Ecuador no implicaba la revelación de un estado esencial inmutable o armónico, sino que se trataba de la búsqueda de aquellas marcas identitarias cambiantes, a veces contradictorias, pero fijadas inevitablemente en una historia de opresión y una cosmovisión resistente” (121). Leemos en una carta dirigida desde Esmeraldas, provincia del noroeste, a Carlos Manuel Espinosa, Loja, el 2 de mayo de 1937:

Por este correo estoy escribiendo a Gil Gilbert, de Guayaquil, sometiendo a consideración de los escritores de izquierda de esa ciudad el proyecto de edición de un folleto, cuaderno o libro en defensa y elogio de la España Republicana, trabajado por todos los escritores antifascistas ecuatorianos. ¿Qué le parece a

usted y a todos los escritores lojanos este proyecto? Es necesario que dejemos oír nuestra voz, no vaya a interpretarse nuestro silencio como una claudicación. Además –y esto ya está empolvado de viejo– hay que defender a nuestra España, pues su lucha es la nuestra. Sería muy significativo el celebrar el cumpleaños de la celebración [anti]fascista¹ de España con la aparición de nuestro libro. ¿Qué opinan ustedes acerca de esto? Es necesario movernos, agitarnos, aun cuando sea contra viento y marea. Procure interesar a todos los escritores de esa valiosa zona acerca de esto. (Espinosa, *Correspondencia* 389-390)

Estupiñán Bass siembra aquí la idea de un libro-manifiesto que se publicará finalmente a principios de 1938, con el título de *Nuestra España*, y que desencadenará una serie de certámenes públicos tanto en Quito como en Guayaquil donde intervendrán nuestros intelectuales lojanos, entre otros Pablo Palacio. Un aspecto muy interesante de esta carta es que escribe simultáneamente a dos grupos de intelectuales: el de Guayaquil, a través de Gil Gilbert, y el de Loja, a través de Espinosa, reconociendo así, desde su lejana Esmeraldas, la importancia y el protagonismo del núcleo de Loja y de “los escritores de esa valiosa zona”. No sabemos si hubo una tercera carta destinada a los intelectuales de izquierda de Quito, aunque parece muy probable.

La propuesta de Bass no cayó en saco roto ya que Carlos Manuel Espinosa activó su red de relaciones y tomó iniciativas que no conocemos en detalle, a las que alude Ángel Felicísimo Rojas en una respuesta a una carta de Espinosa, con fecha del 3 de diciembre de 1937: “En efecto, Carlos M., es triste dar con la noticia de que el Ecuador es el único país de América donde no se ha prestado auxilio a los leales españoles. Es vergonzoso. Creo en que la gestión iniciada por usted era indispensable. Y aquí haré todo lo que pueda por secundarla.” (Espinosa, *Correspondencia* 147).

Así pues, la idea de Estupiñán Bass prosperó gracias a las gestiones del incansable Carlos Manuel Espinosa, y finalmente se llevó a cabo en Quito, gracias a la ayuda de los lojanos Alejandro y Benjamín Carrión. *Nuestra España* es una obra de 79 páginas que fue publicada en enero de 1938 (Escudero 79). Alejandro Carrión se encargó de su impresión en Quito, y Benjamín Carrión escribió un breve prefacio titulado “La voz de los poetas” (Escudero: V-X). Al protagonismo tomado por Benjamín Carrión no debe de ser ajeno el hecho de que la Editorial Atahuallpa donde se imprimió el libro era de su propiedad.

Antes del prefacio se nombra a los 19 escritores y 6 artistas que participaron en la obra: Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, Abel Romeo Castillo, Enrique Gil Gilbert, Jorge Reyes, Manuel Agustín Aguirre, Aurora Estrada y Ayala, Alejandro Carrión,

Augusto Sacoto Arias, Pedro Jorge Vera, Jorge I. Guerrero, G. Humberto Mata Ordóñez, Nelson Estupiñán Bass, José Alfredo Llerena, Humberto Vacas Gómez, Atanasio Viteri, Hugo Alemán, Gonzalo Bueno, Eduardo Kingman, Alfredo Palacio, Alba Calderón, Galo Galecio, Leonardo Tejada y Diógenes Paredes. Después del prefacio, se menciona a cinco escritores que dieron su apoyo sin aportar una contribución escrita: Augusto Arias, Antonio Montalvo, Miguel Ángel León, Eduardo Mora Moreno y Carlos Manuel Espinosa, así como a tres artistas, Sergio Guarderas, Guillermo Latorre y Enrique Guerrero, «por cuanto sus colaboraciones no nos llegaron con su debida oportunidad».

En esta lista solo figuran cuatro lojanos: Manuel Agustín Aguirre, Alejandro Carrión, Carlos Manuel Espinosa y Eduardo Mora Moreno. Sorprende la ausencia de Ángel F. Rojas, tan ilusionado con la iniciativa de Espinosa, y la de Pablo Palacio. Sorprende también la de destacados miembros del Grupo de José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco y Demetrio Aguilera Malta. ¿Se deben estas ausencias a rivalidades personales o a disensiones causadas por las fracturas del socialismo ecuatoriano?

Con respecto a la ausencia de Pablo Palacio, no parece que se deba a un desencuentro con los promotores de la publicación, ya que el mes siguiente fue “orador en nombre del pensamiento y la cultura nacionales” en el homenaje “Por la España Leal” que se celebró en la Plaza de toros Arenas el 6 de febrero 1938, y cuyos organizadores eran en parte los mismos que habían coordinado *Nuestra España*: Benjamín Carrión, Jorge Icaza, Jorge Guerrero, Humberto Mata, Carlos Guevara, Alejandro Carrión y Genaro Carnero. El texto del discurso de Pablo Palacio se publicó en un folleto del Comité Amigos de España Leal titulado *Por la España Leal* (50-53).

Los actos de apoyo a la España Republicana no cesan después de la publicación de *Nuestra España*. Desde Loja, Carlos Manuel Espinosa es de los más activos, comprometido con una causa que supera las fronteras: la ayuda a la España asaltada en su democracia por los insurgentes franquistas. El 1° de febrero de 1938, escribe a Alejandro Carrión (Espinosa, *Correspondencia* 79): “En el correo anterior le envié un paquete con algunos folletos de propaganda a favor de España. (...) Todo lo que hagamos a favor de “nuestra España” es poco” (74).

El 8 del mismo mes anuncia a Alejandro Carrión otras iniciativas de mayor alcance:

Estoy metido en otro proyecto: Organizar un acto de adhesión a España, que se realizará el 14 de abril, y publicar también un libro en homenaje a la misma. (...) Si le gusta el proyecto y lo estima realizable, le agradecería me diga si estaría

dispuesto a ayudarnos. Ud. sería el encargado de recoger allá el material literario y artístico de los lojanos residentes en Quito. A Rojas estoy interesándolo para que haga lo mismo en Guayaquil. El libro podría salir con motivo del aniversario de la sublevación, en julio. (...) No se olvide de escribirme y de hacer que me envíen los tres ejemplares del libro *Nuestra España*. (Espinosa, *Correspondencia* 79)

El proyecto de libro parece retomar el concepto de *Nuestra España*, con la idea de poner escritores y artistas al servicio de una causa política, pero en este caso limitando el círculo de los autores a los lojanos de Loja, Quito y Guayaquil. Faltan las cartas intercambiadas entre Espinosa y A. Carrión después de marzo de 1938, pero su correspondencia con Ángel F. Rojas durante los meses de marzo a junio de 1938 deja fuera de duda que ambos proyectos fueron abandonados. En cambio, Espinosa siguió mandando “folletos de propaganda a favor de la pobre y despedazada España nuestra”, como indica en cartas a Rojas del 16 de marzo y del 7 de junio 1938 (Espinosa, *Correspondencia* 79). A pesar de los obstáculos geográficos y viales, Carlos Manuel Espinosa seguía empeñado en un proyecto de envergadura nacional cuyo eje es la defensa de la democracia. No hubiese podido llevarlo a cabo sin las redes que habían tejido los intelectuales lojanos desde inicios de los años 30.

Paralelamente a este compromiso político y humanista que se pone al servicio de valores universales encarnados por la España republicana, la época de los años 20 y 30 del pasado siglo es también la de un proceso polifacético de construcción identitaria tanto a nivel regional como nacional. Dicho proceso se dio en América Latina por medio de la ficcionalización de una etnia. Ahora bien, los intelectuales de Guayaquil instrumentalizaron la figura del montubio como encarnación de la Costa, para contrarrestar la figura del indio de la Sierra. En este contexto, nos interpela el hecho de que los intelectuales lojanos no reivindicaron, por ejemplo, la etnia de los Saraguros o la de los Paltas. Dejando aparte el caso de Pío Jaramillo Alvarado, pionero del estudio antropológico y socio-económico del indio, no se crea desde Loja un imaginario indígena o mestizo propio.

Esta situación se puede explicar en parte por una postura ideológica, impregnada de socialismo con tintes universalistas, que solo contempla al indígena *in abstracto*, como a un oprimido, un proletario rural, en clave puramente económica y teórica. Es lo que se observa, por ejemplo, en un «Manifiesto que el Comité de Izquierdas Pro-Carlos Zambrano dirige a sus conciudadanos», publicado en Loja el 25 de noviembre de 1933, y firmado entre otros por Manuel Agustín Aguirre, Carlos Manuel Espinosa y Ángel

Felicitísimo Rojas Aguirre. Dicho manifiesto se dirige a campesinos, obreros, soldados y ciudadanos en general, en un contexto de próximas elecciones en diciembre del año en curso, en las cuales Carlos Zambrano fue candidato a presidente por la izquierda. El documento consiste en una serie de reivindicaciones que recorre la Historia política, económica y social del Ecuador: analiza la acción del Conservadurismo y el Liberalismo, la Legislación social como «absolutamente desconocida», mencionando al respecto el desempleo, la explotación, la burocracia, el horario laboral extenuante, los salarios, el sistema tributario, el latifundio y la condición del indígena: “El arrimado de la hacienda, que es el siervo medieval, se halla asimismo lastimosamente explotado por la codicia insaciable del patrón, quien posee cárceles, grilletes y otros medios interesantes de tortura para someterlo a sus deseos”.

La denuncia de este esclavismo bajo cobertura de un sistema feudal y el expolio de los bienes son el centro de las denuncias de los intelectuales lojanos. Sin embargo, este Manifiesto presenta también de forma claramente despreciativa la identidad cultural quichua de los indios como un obstáculo a su progreso social:

El indio vive en las mismas condiciones asignadas al proletario campesino en general (...) pero extremadas porque su personalidad se haya disminuida o no existe en el rol campesino. No tiene acceso a la Escuela y constituye una totalidad analfabeta. Aislados, cosidos con la cuerda incásica de su idioma, forman un estrato aparte, diferenciado, pegado a la plantilla del pie del amo como una migaja de lodo.

Aunque hay aquí una clara voluntad de denunciar la opresión a la que son sometidos los indígenas, los términos empleados revelan que para estos intelectuales, el indio no podrá progresar y salir de su condición actual si se aferra a sus tradiciones culturales, y sobre todo al idioma que lo mantiene “cosido con la cuerda incásica (...) a la plantilla del pie del amo”. En otras palabras, la cultura autóctona es un obstáculo al progreso social. En este sentido, el indígena, tal como lo evocan nuestros intelectuales, está del lado de la barbarie, aún lejos de la civilización que ellos quieren forjar a través del socialismo.

Además, existe en ciertos autores un desfase entre las declaraciones indigenistas de sus ensayos y artículos de prensa y los sentimientos que desvela su correspondencia privada. Tenemos el ejemplo de Alejandro Carrión que escribe el 23 de enero de 1935 a su amigo Pedro Jorge Vera, desde «La Granja», la casa de campo de su tío Benjamín Carrión en el Valle de los Chillos cerca de Quito:

Entonces me volví a Conocoto. Y heme aquí. Desde tu viaje no he bebido una sola copa de alcohol. He adoptado el régimen de vida más maravilloso: a las 6 a.m. me llevan a la cama no menos de cuatro vasos de leche de vaca recién ordeñada. A las 7 a. m., me levanto [...] Luego hago un pequeño paseo en el parqucito de la hacienda, vigilando a los indios jardineros para que no “se roben el tiempo” y a las 10 a. m. realizo un paseo a caballo en compañía de mi prima. (Vera 72)

Alejandro Carrión ocupa su tiempo vigilando a los indios de la hacienda de su tío, para que no dejen de trabajar. Esta actitud revela una opinión sobre los indígenas llena de prejuicios, que es totalmente opuesta a lo que el mismo autor escribía en sus columnas periodísticas o en su narrativa.

Las ambigüedades que hemos destacado no ponen en tela de juicio la obra ni el alcance de las apuestas literarias, estéticas e ideológicas de los intelectuales lojanos en el ámbito ecuatoriano y americano de la primera mitad del siglo XX. Se han analizado tomando en cuenta el contexto histórico y los orígenes socioeconómicos que permiten entender la complejidad de su mensaje; el botón de muestra que constituye Loja en la dinámica del debate de ideas en América es hartamente revelador de esta conjunción de elementos.

Por último, huelga subrayar las dificultades a las que se enfrentaron, en su ciudad y en su clase social, este puñado de intelectuales comprometidos. Desde este punto de vista, la red de amistades y la solidaridad entre coterráneos fueron clave para que pudieran franquear los obstáculos, con dos referentes que tuvieron un papel muy destacado: Carlos Manuel Espinosa en Loja, y Benjamín Carrión a nivel nacional e internacional. Así pues, no parece exagerado lo que afirma Carlos Manuel Espinosa en una carta dirigida a Alejandro Carrión el 8 de febrero de 1938:

Creo que a excepción de Quito y Guayaquil, difícilmente puede encontrarse núcleo más valioso y numeroso que el lojano (Espinosa, *Correspondencia* 77).

Obras citadas

- Aguilera Malta, Demetrio. ¡Madrid! Reportaje novelado de una retaguardia heroica. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Ercilla, 1937.
- *Por la España leal*. Imprenta Fernández, 1938.
- *La Revolución Española a través de dos Estampas de Antonio Edén*. Imprenta Fernández, 1938.
- “Al Pueblo”. L. F. G. Vicepresidente del Consejo, 10 de Octubre de 1924. Editorial Renovación.
- “Al público. Ante los abusos de Eduardo Mora Moreno, Director de Estudios de la Provincia De Loja”, J. Rodríguez Mora. Loja, abril 19 de 1933, Ed. Tiempos Nuevos.
- Aspiazu Estrada, Roberto. “La guerra de los cuatro días.” *El Comercio*, 5 de junio de 2016. Web. 13 de enero de 2017. www.elcomercio.com/tendencias/guerra-historia-cultura-revolucion-presidencia.html
- Aubert, Paul. «El papel de los intelectuales» En Serrano, Carlos, 2006: pp. 113-33.
- Binns, Niall. *Ecuador y la guerra civil española: la voz de los intelectuales*. Calambur, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *homo academicus*. Les Éditions de Minuit, 1984.
- Carrión, Benjamín, et al. “¡Por la España leal!”, *Manuales de Iniciación Cultural, dedicados a los trabajadores manuales del Ecuador*. N° 3, Imprenta Fernández, 1938.
- Cartel*. Periódico de Difusión socialista, n° 1, febrero de 1932, Quito.
- Comité Amigos de España Leal. “Por la España Leal”, *Manuales de Iniciación Cultural, dedicados a los trabajadores manuales del Ecuador*. N° 3. Imprenta Fernández, 1938. Web 30 de enero de 2017, Casa de la Cultura del Ecuador [repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/359](http://casadelacultura.gob.ec/handle/34000/359).
- Deler, Jean-Paul. *Ecuador: del espacio al Estado Nacional*. Universidad Andina Simón Bolívar/Instituto Francés de Estudios Andinos, Corporación Editora Nacional, 2007.

Escudero, Gonzalo, et al. *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*. Editorial Atahualpa, Órgano del Sindicato de Artistas y Escritores del Ecuador, 1938.

Espinosa, Carlos Manuel. *Correspondencia 1930 – 1972*. Edición y prólogo por Bernardita Maldonado, Editorial Gustavo A. Serrano de la CCE- Núcleo de Loja, 2015.

---. *Sin velas desvelado. Memorias de un mal estudiante*. CCE- Núcleo de Loja, 2015.

Handelsman, Michael. “Nelson Estupiñán Bass en contexto” *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, año 15, núm. 38, 2011 pp. 110-32.

Jaramillo Alvarado, Pio. *El Indio Ecuatoriano. Contribución de la sociología nacional*. Vol. 1. Imprenta y Encuadernación Nacionales. 1925. [Primera edición: 1922].

“La Nueva Sociedad Anónima de Luz y Fuerza Eléctrica”, La Comisión Promotora. Loja, noviembre 13 de 1928. Imp. “El Vigía”.

“Manifiesto que el Comité de Izquierdas Pro-Carlos Zambrano dirige a sus conciudadanos”, Dr. Alfredo Mora Reyes, et al. Loja, noviembre 25 de 1933. Edit. “El Herald del Sur”.

«Nuestra Protesta. Al pueblo ecuatoriano», firmada por los «Verdaderos socialistas», 24 de septiembre de 1931.

Pérez Pimentel, Rodrigo. «Diccionario biográfico del Ecuador». *diccionariobiograficoecuador.com*, www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo7/a3.htm.

Piétri-Lévy, Anne-Lise. *Loja, une province de l'Équateur. De l'isolement à l'intégration*. Toulouse: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. Centre Régional de Publication de Toulouse, Institut Français d'Études Andines, 1986.

“¡Pobre Loja...!” Sin fecha. El contexto apunta que la publicación data del año 1920. Editorial de “El Progreso” (N° 892), taller de “El Progreso”.

Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Ed. Planeta, 1996.

Serrano, Carlos, and Salaün Serge. *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Marcial Pons, 2006.

Vera, Pedro Jorge. *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Raúl Serrano Sánchez, 2002.

Juventud, divino tesoro: para una nueva lectura de la cuentística temprana de Alejandro Carrión.

David Choin

RESUMEN

Este artículo pretende rescatar del anonimato los primeros libros de cuentos escritos por Alejandro Carrión que, a pesar de su valor literario y la tan lograda representación de la idiosincrasia lojana, son desconocidos del gran público y pasan desapercibidos a los ojos de los críticos. Para ello, se realiza un recorrido por *La manzana dañada* (1948), cuyos cuentos escritos entre 1934 y 1939 giran en torno a los sucesos que acaecían en las escuelas primarias religiosas de la época; y por *Muerte en su isla* (1968), que contiene los relatos escritos justo después de los de *La manzana dañada*, a pesar de haber sido publicados treinta años más tarde. Por un lado, este análisis literario presenta al lector cuentos ingeniosos, jocosos, heterogéneos en sus temas y de aguda profundidad psicológica. Por otro lado, refleja la ironía y el realismo cultural con los que los relatos de Alejandro Carrión no solo deleitan al lector, sino que lo hacen transitar por varios estados (reflexivos, filosóficos, metafísicos, introspectivos, etc.) que hacen de la experiencia lectora un momento único e inolvidable.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Carrión; *La manzana dañada*; *Muerte en su isla*; ironía; sátira social

ABSTRACT

This article tries to rescue from anonymity the first books of stories written by Alejandro Carrión that, despite its literary value and the so successful representation of the Loja idiosyncrasy, are unknown to the general public and go unnoticed in the eyes of critics. For this, this paper analyzes two works by the Ecuadorian writer Alejandro Carrión, whose stories were written between 1934 and 1939. The first book *La manzana dañada* (1948) presents the events that took place in the religious elementary schools of that period. The second book *Muerte en su isla* (1968) contains stories written just after those of *La manzana dañada*, even though it was published thirty years later. This literary analysis presents the reader with stories that are witty, humorous, thematically heterogeneous with sharp psychological depth. Furthermore, they reflect the irony and cultural realism that not only delight the reader of Alejandro Carrión's stories, but allows him to traverse through several states (reflective, philosophical, metaphysical,

introspective, etc.) that make the reading experience a unique and unforgettable occasion.

KEYWORDS: Alejandro Carrión; *La manzana dañada*; *Muerte en su isla*; irony; social satire

Alejandro Carrión Aguirre, uno de los escritores lojanos más prolíficos del siglo XX, es conocido en Ecuador por su seudónimo periodístico de Juan sin Cielo, por su obra poética y, últimamente, por algunos ensayos que fueron rescatados del olvido (*La otra historia*). Sin embargo, salvo las menciones a *La espina* (1959), poca atención se ha prestado a su narrativa como señaló Alicia Yáñez Cossío (1994) en su discurso de entrada a la Academia Ecuatoriana de la Lengua: “A pesar de haberse publicado desde el 85 sus *Obras completas*, la narrativa de Carrión ha quedado en un anonimato incomprensible” (el discurso completo, “Alejandro Carrión”, se puede consultar en la página internet del autor); y menos reparo todavía han tenido sus cuentos de juventud por asociarlos a una época de formación literaria diríamos tambaleante. Sin embargo, son justamente estos libros de cuentos (*La manzana dañada*, *Muerte en su isla* y *La llave perdida*) que el autor apenas corrigió por considerarlos maduros y en su estado definitivo (2006 29); además, son estas obras una muestra idónea de los varios aspectos tratados por Carrión en su vasta obra narrativa en las cuales intentó recrear, con verdad y con amor, la vida del Ecuador. Por lo tanto, mediante este análisis, este artículo pretende alumbrar y apreciar *La manzana dañada* (1948) y *Muerte en su isla* (1968) por su valor idetomático-literario y la tan lograda representación de la idiosincrasia lojana.

En estas páginas, se realizará un recorrido por *La manzana dañada*, cuyos cuentos escritos entre 1934 y 1939 giran en torno a los sucesos que acaecían en las escuelas primarias religiosas de la época; y por *Muerte en su isla*, que contiene los relatos escritos justo después de los de *La manzana dañada*, a pesar de haber sido publicados treinta años más tarde. Conviene aclarar que *La manzana dañada* abre las *Obras completas* de Carrión porque es la obra a la que más cariño tiene porque ostenta, como dijo en alguna ocasión (Carrión, A.; 2006 30), el verdadero rostro de su juventud.

Por una parte, se procurará que este estudio ponga ante los ojos del lector cuentos ingeniosos, jocosos, heterogéneos en sus temas y de aguda profundidad psicológica. Por otra parte, se demostrará que la ironía y el realismo cultural con los que los relatos de Alejandro Carrión no solo deleitan al lector, sino que lo hacen transitar por varios

estados (reflexivos, filosóficos, metafísicos, introspectivos, etc.) que hacen de la experiencia lectora un momento único e inolvidable.

Para una mejor comprensión, divulgación y promoción de la narrativa temprana de Carrión, se presentarán pinceladas temáticas o estilísticas que ayudarán al lector a adentrarse en su prosa. Se iniciará con los cuentos de *La manzana dañada* caracterizados por el humorismo, la sátira y la ironía; los trazos líricos y bucólicos; el conocimiento del alma humana y sus conflictos y, finalmente, la defensa de los derechos humanos. A continuación, se hará hincapié en la genial parodia al cuento policial que representa el relato “Muerte en su isla”, que dio nombre al libro de cuentos homónimo, así como en la actualidad de los temas que recorren *Muerte en su isla*, demostrando que las preocupaciones de antaño no son tan alejadas de las actuales.

Es imposible entender el alcance de los cuentos de *La manzana dañada* sin tener en cuenta el contexto social, político y legal de la época. En efecto, durante la década de 1930 varios países de América Latina crearon y publicaron sus propios códigos de la infancia, implementando satisfactoriamente los derechos de la infancia en el marco legislativo (el derecho a la educación, los objetivos educativos, el derecho al trabajo, las personas con discapacidad y los pueblos originarios). En Ecuador se establecieron los parámetros para que el Estado interviniera en cuestiones juveniles en 1938. Lo relevante de estos códigos es que dieron lugar a la creación de diversos organismos, como consejos o patronatos, que trataban de regular asuntos como el bienestar social, la salud, la justicia juvenil, la adopción y la custodia legal; además de determinadas políticas de protección a la mujer. Como coronación de esta política protectora a nivel regional, se aprobó en 1948 un Código Panamericano de la Infancia, en el que ya comienzan a reconocerse algunos derechos a los niños, como identidad, alimentación, educación, etc., en línea con los derechos universales. Todas estas políticas de protección a la infancia estaban en consonancia con el proceso de internacionalización de los derechos del niño, llevado a cabo a lo largo del siglo XX (Dávila y Naya 74). Posteriormente, en 1948, las Naciones Unidas aprobaron la Declaración Universal de los Derechos Humanos en los cuales estaba implícito los derechos del niño. Pero no fue sino en 1959 (fecha de publicación de *La espina*) que ya de manera exclusiva y concreta la Asamblea General de la ONU aprobó la Declaración de los Derechos del Niño, que constaba de 10 principios (García Méndez 28).

Además, cabe recordar que Alfonso Cuesta y Cuesta, exponente ecuatoriano del indigenismo y miembro del célebre grupo literario cuencano Elan, ya había incursionado en la literatura sobre la infancia, explotando el filón del personaje-niño con sus cuentos

“La medalla” y “Llegada de todos los trenes del mundo” publicados en *Llegada de todos los trenes* (1932), según anotó Benjamín Carrión en *Nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología* (524); luego de Cuesta y Cuesta y Alejandro Carrión se sumarían Ángel F. Rojas, escritor cuencano conocido por su novela *El éxodo de Yangana* y su *Estudio sobre la novela Ecuatoriana* (1948), con *Banca* (1940) y *Un idilio bobo* (1946); y César Dávila Andrade, poeta y cuentista ecuatoriano, con “El niño que está en el purgatorio” (1945) y “Sauce llorón” (1952), ambos cuentos publicados en *Letras del Ecuador*.

El humorismo en *La manzana dañada*

El humorismo es el primer eje vertebrador de los cuentos de *La manzana dañada*. Por ejemplo, en “La manzana dañada”, Carrión retoma algunos hilos de la picaresca (carácter autobiográfico, orden cronológico de la narración, evolución personal del protagonista, crítica y sátira social, reflejo de aspectos sórdidos de la vida y de la sociedad, predominancia de los sentidos primarios) para presentarnos un cuento que gira en torno a la gula: “pensar que todo pasó por este maldito deseo de comer que siempre he tenido” (46). Se utiliza la hipérbole y la ironía para justificarla: “No es propiamente hambre, no, sino una capacidad extraordinaria del estómago para recibir todo, en cualquier cantidad; y a la vez, un irresistible deseo de comerme toda cosa de comer que, por un motivo u otro, se encuentre a mi alcance” (46). Desde el inicio se presenta a un narrador goloso: roba comida a su madre e intercambia su excedente de notas por golosinas o frutas (46-48).

El día anterior hubo confesión general en toda la escuela. Al día siguiente es la gran comunión anual por ser el día dedicado a San Juan Bautista de la Salle, el patrón de la escuela y de los educadores. Sin embargo, antes de la ceremonia, el Encapotado pasó por la tienda para comprar un pan y la tendera le regaló una golosina de tostado dulce llamada “caca de perro”. Entrando a la capilla tiene a mano el rosario, el pan de un real y la caca de perro; es decir que cohabitan en su bolsillo, al igual que en su mente, lo religioso y lo profano: esta gula inmutable y esta necesidad de santidad por el “qué dirán”. Si solo fuera por el Encapotado, se comería su caca de perro sin remordimientos, como cualquier niño, pero los imperativos religiosos de la comunión y la presión social lo desconciertan. El oficio es muy largo y, grano tras grano, se come la caca de perro. Solo después de haberse comido toda la golosina le entra el sentimiento de culpa y lo contagia una terrible angustia:

Y todas las conversaciones girarían sobre el asunto . . . Sería una vergüenza horrible, no sólo para mí, sino para toda mi familia, porque los muchachos lo

contarían en sus casas y luego lo sabría toda la ciudad. Las mamás de los otros niños les prohibirían el juntarse conmigo y en todas partes se me señalaría con el dedo, como un niño malo, pervertido, capaz de cometer todas las infamias. (50)

A la vista de estos argumentos y fragmentos, no cabe duda de que “La manzana dañada” es un cuento picaresco, una especie de versión criolla adaptada a la realidad nacional ecuatoriana en la que la gula y el ansia de comer desencadenan un enredo en un escenario religioso.

Empero, en “Los cocodrilos” el humorismo desempeña otras funciones. En este relato, cuatro niños son castigados por los hermanitos por haber intentado robarles algunos duraznos. La descripción humorística de la oreja de Rafaelito sirve para desdramatizar el castigo:

A Rafaelito le tomaba de las orejas y lo alzaba hasta la altura del escritorio. Rafaelito se retorcia. Entonces, lo dejaba caer, de golpe. Las orejas se le ponían de una curiosa gradación de colores: escarlatas en su parte superior, donde se había ejercido la presión de los poderosos dedos del Hermano, pasaban por una rica gama de verdes y morados, a un azulenco desaforado en sus lóbulos. (58)

El narrador añade: “Tenía Rafaelito las orejas muy grandes y entiendo que era su excepcional tamaño el que provocaba al director” (59). Carrión da un punto final al cuento con una oración trágicamente irónica: “Estoy seguro de que el mayor aliciente para el estudio era aquel privilegio de sujetarle las piernas a Zapater mientras lo flagelaban” (60).

En Carrión el humor es un matiz a la estética realista (Garcés 4) y un recurso más para representar a la sociedad lojana y a sus actores. Ángel F. Rojas criticaba en su ensayo del 48 que la novela contemporánea fuera de una adustez que asustaba: “Nadie sonríe en ella ni se permite contar un chiste” (221). Carrión, al igual que Pablo Palacio, Walter Belloio y Juan Andrade Heymann, permite matizar esta sentencia. El humorismo y la ironía se conciben para estos escritores como estandartes de su inconformidad contra una sociedad anquilosada en el catolicismo, ansias de aburguesamiento y un culto a la imagen impropio de las raíces identitarias ecuatorianas.

Con su humorismo y un acrecentado cinismo, Carrión cuestiona las normas de una sociedad apática, que calla lo incómodo y silencia los atropellos a la dignidad humana. El humorismo es utilizado para satirizar la doble moral de una ciudad provinciana que aparece retratada en el cuento “La mano del hombre pálido” (71-84), historia de

abusos sexuales perpetrados por el Hermano Celestino en el recinto educativo. El lego es pálido porque es incapaz de poner un límite a sus deseos de lujuria con los niños. La palidez es un reflejo fisiológico de su sentimiento de culpa. Este hombre sabe que arruina la vida de los niños y, en algún sentido, intenta compensarles la atrocidad por un trabajo decente.

La salvaguardia de las apariencias es otra costumbre contra la que arremete Carrión. En provincia todo vuelve siempre a una normalidad aparente. Pase lo que pase, ningún acontecimiento, por muy grave que sea, altera el curso de lo cotidiano. En la mayoría de los casos, las personas al origen del problema se eclipsan y con ellos el problema. Al mismo tiempo, este cuento tiene, a pesar de todo, su tinte de humor con la aparición de la jocosa expresión enraizada en el lenguaje popular: “Largo, largote, con los huevos en el cogote” (72), que es una crítica a la sexualidad y lujuria de los Hermanos Cristianos.

En otro registro, el humorismo es una celebración de la cotidianeidad, es decir, una herramienta situacional, costumbrista y satirizante sobre la idiotez de conductas automatizadas. Además, Carrión utiliza los recursos del humorismo para desdramatizar los sentimientos de culpa, soledad y angustia de sus personajes infantiles.

El lirismo y bucolismo del ambiente provinciano lojano

Otro eje sustancial de la narrativa del escritor lojano radica en los trazos líricos que recuerdan el ambiente provinciano, este bucolismo y esta tranquilidad que se oponen drásticamente a la narrativa de la época ambientada en Quito y urbes deshumanizadas y aplastadoras. En *La manzana dañada* emerge la otra cara del país personificada en la tranquila e imperturbable Loja, cuyos contornos dibuja admirablemente el escritor en “La chorrera del pedestal” (85-110):

El sol estuvo con ellos y el agua también. La acequia estaba baja y podían meter en ella sus cuerpecitos sin peligro de ahogarse. Quebrar la serena imagen de los álamos en el agua, destruir los capullos de la oruga gigante, con su seda sucia e imperfecta, adheridos a las ramas débiles que bordeaban la orilla y pescar jimbiricos introduciendo las manos en el espeso lodo azulenco del fondo de la acequia. A lo lejos, las máquinas del aserrío de don Manuel Samaniego hacían llegar el zumbido ronco de sus bielas, sus ejes y poleas, donde, lentamente, corrían las anchas bandas de cuero. (101)

Cuando Carrión describe Loja, aflora la sensación de recorrer a vuelo de pájaro la ciudad muerta de Georges Rochenbach en su obra maestra *Brujas la muerta*. Estas

descripciones sugieren estados de ánimo y sensaciones complejas, y dichos ambientes se corresponden con lugares reconocibles de la vieja Loja del primer tercio del siglo XX:

Dominando la ciudad, suavemente curvada, . . . la Colina de Pedestal . . . Sobre ella no crece casi nada. Dura roca su seno, tan sólo las heroicas plantitas de los quiques viven en ella, para dar a los niños su agridulce alegría en las tardes de asueto. Allí se levanta la estatua de la Virgen de Bronce, elevada con las erogaciones de los campesinos, cuya cabeza violácea está rodeada por una aureola de estrellas ennegrecidas. Es la reina y protectora de la ciudad y los poetas de los tiempos antiguos la celebraron con fervorosa unción. (102)

El alma humana y sus conflictos

Todos los personajes de Carrión tienen dos facetas: la buena y la mala. El escritor lojano no cede al maniqueísmo; presenta a los seres humanos en toda su complejidad, es decir, un entramado de deseos, antipatías, cavilaciones, rencores, envidia y esperanzas. Mencionaré brevemente dos cuentos. En el primero, “Los cocodrilos” (55-70), está presente el miedo a los hermanitos que tienen Manuco, Elio, Mosquerita y Nico al robar los duraznos, pero también el deseo que los anima, no solo de devorar la codiciada fruta sino de desafiar la autoridad y probarse los unos a los otros su valentía.

En el segundo, “El pequeño instrumento de la muerte” (125-133), el protagonista es un niño de 12 años: “Segundo era feliz. Tenía, en función de soledad o de alegría, la misión de matar. Era curioso que ningún placer pudiera compararse, para él, con el sangriento placer. Su padre estaba contento, pues en ello veía la señal de que su hijo sería «todo un hombre»” (128). En este cuento, Segundo cruza la débil frontera entre el cazador y el asesino, a pesar de que en primera instancia no mató a dos ciervos por la emoción compasiva que sintió por el amor que estos se tenían. Es decir que no es un cazador común: solo mata cuando la escena alcanza su paroxismo estético desnudado de sentimientos o ternura. Y esto sucedió cuando un domingo vio una lavandera: “el río tenía dos visitantes desusados: una mujercilla afanosa, que violaba el precepto divino trabajando en día santo y un moreno muchacho” (136-137). Se ve claramente que Segundo no mata por un arrebato de locura, sino que castiga, tal un demiurgo armado, un pecado. Frente al suceso traumático de haberle quitado la vida a una inocente, Segundo descubre su esencia. El llanto lo libera y se absuelve para vivir una vida de paz y amor.

La defensa de los débiles e indefensos

Carrión está siempre del lado de los débiles, amparándolos y dándoles esa voz, ese poder expresarse que matiza sus sufrimientos. Trasluce de estos cuentos una gran alegría de emancipación, de vivir libremente sin ver sus libertades y derechos pisoteados por los más poderosos. Carrión defendió con su pluma los derechos humanos y las libertades inherentes a la vida. Se podría aludir a la brutal paliza que reciben los niños en “Los cocodrilos” (55-70) o la violación que sufren Ramón y Elio en “La mano del hombre pálido” (71-84), pero un cuento que no dejará insensible a ningún lector es “El sollozo” (111-124). Juan Antonio, que era buen estudiante, es expulsado de la escuela. Un niño así, hijo de una criada y de un borracho, no podía mantenerse en la escuela; y no solo porque los Hermanos habían decidido botarlo, sino porque

varias madres de familia, recatadas, cristianas y caritativas se presentaron en el despacho del Hermano Director a pedir la expulsión de ese muchacho producto del más infame vicio para que sus hijitos no estuvieran expuestos a los malos ejemplos que entrañaría la repetición de terribles escenas. (24-25)

Juan Antonio se cría en un lugar sin amor donde su única función es ser el criado de su padre, que lo odia porque Juan Antonio es la prueba viviente de su desgracia. Es así como es maltratado física, emocional y psicológicamente: “Entonces lo pegaba, lo sacaba de la casa a puntapiés, obligándolo a dormir fuera, en la calle, tiritando junto a la puerta cerrada. Y le gritaba, a voz en cuello, una voz ronca, aguardentosa, innoble, «hijo de perra, fuera de mi casa»” (115).

Por su condición humilde y bastarda, los Hermanos no le hacían ocupar los primeros puestos. Es decir, que en el único lugar donde se hubieran podido esfumar los prejuicios socioeconómicos, en realidad se acrecentaban y avivaban. La vida de Juan Antonio, triste y sin amor de por sí, fue marcada por la trágica muerte del único ser que quería en la vida: su padre. Al final de sus días lo acorraló el *delirium tremens* y su único consuelo era el abrazo del hijo. Un día, su padre llegó borracho, epiléptico y sucio a la escuela gritando como loco para buscar la tranquilidad del abrazo. Desde aquel día, los Hermanos ya no dejaron a Juan ingresar a la escuela.

Muerte en su isla: parodia del cuento policial y contemporaneidad de los temas tratados

En cuanto al libro *Muerte en su isla*, sin duda alguna resulta único en la narrativa ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX. Se puede dividir a este *opus* en dos vertientes: la parodia del subgénero policial y la contemporaneidad de los temas tratados en los relatos.

El cuento que da nombre al libro constituye una parodia exquisita del subgénero policial. En este relato la incapacidad policial esalzada a su paroxismo y Carrión anuncia ya lo que suelo denominar la “retórica homicida” de Juan sin Cielo. Léase la parodia de autopsia que aparece en este cuento:

¡Miren esta maravilla fisiológica! ¡Puro músculo! ¡Ni una pizca de grasa! ¡Este hombre habría vivido cien años! ¡Miren estos pulmones: podía subir al trote hasta la cumbre del Chimborazo! ¡Miren este hígado, vean esta perfección, esta delicia! ¡Qué corazón, hermanos! ¡Podía bombear toda la sangre de este mundo! ¡Qué riñones, cholitos! ¡Podían sin esfuerzo filtrar toda la orina de la República! ¡Este hombre habría vivido un siglo! (161)

El suspense y la intriga se fundamentan en las largas descripciones físicas y consideraciones forenses en las que se detiene el narrador. Desde la primera línea, se despierta en el lector un deseo inconmensurable de saber qué le pudo suceder a este joven manso, de alma lenta y armoniosa. Carrión, a ratos, exagera para desautorizar al Comisario: “El Comisario, hombre práctico, dijo que posiblemente se trataría de un suicidio. Sin duda el hombre estaba triste y se fue para el monte en busca de un sitio solitario donde introducirse el cuchillo” (162). Y así, sin parar, se agotan todas las pistas posibles hasta dar con el culpable. El cinismo o sarcasmo extremo del narrador es una constante en este cuento. Prueba de ello, estas dos oraciones que siguen: “Ni siquiera una gota de sangre había perdido. Los gusanos lo recibirían íntegro, nada de él les había sido robado” (161).

Por lo que es de la segunda vertiente de análisis de este libro de cuentos, la contemporaneidad de los fenómenos y de los temas tratados en *Muerte en su isla*, Carrión ficcionaliza un abanico humano desalentador: mala práctica médica y corrupción policial en “La mancha húmeda” (183-191); sadismo, homosexualidad, intolerancia y prejuicios sociales sobre orientaciones sexuales alternativas en “El hombre sediento” (192-197); matrimonio arreglado y violencia doméstica sobre un hombre en “La taza de café” (198-207); elitismo, amor incomprendido y no correspondido por la clase social en “El beso” (224-233); satanismo en “Pacto con el diablo” (234-249); y miedo al matrimonio y al abandono en el altar en “Los dos matrimonios del poeta” (250-263).

Lastimosamente, hace setenta años la Iglesia ya era el centro de escándalos sexuales. En “El hombre sediento”, Alejandro Carrión recrea uno de ellos a partir del relato de la anécdota del viaje de un contador (el narrador) y del cura (Don Soto) a una hacienda para comprarle dos burros. Desde el inicio del cuento, la tensión se agudiza por las descripciones de un paisaje solitario e inhóspito, hasta que el contador insinúa una

relación pecaminosa entre el ayudante y el lego: “Parecían muy unidos el cura y este hombre extraño y esa rara unión traía y llevaba rumores. . . En el pequeño pueblo, cercano a la hacienda ganadera donde era yo contador, las relaciones entre esos dos solitarios de mediana edad eran la piedra del escándalo y el argumento principal de las conversaciones” (193). Ante la lividez del lego y su malestar aparente, el contador le pregunta lo que puede hacer. La respuesta del cura lo deja sin palabras:

Me decía que si no lo socorría, se iba a morir; que si yo creía en Dios, lo salvara; que a mí nada me costaba; que era todo tan simple, sí, tan sencillo, que todo se reducía a descargar mi fusta sobre él, fuertemente, sin piedad, por piedad, sin piedad, para que su sed fuese saciada, para que le retornara el equilibrio, para que pudiese seguir viviendo un poco más esta su vida horrible. (196)

Sin saber por qué, el contador cedió a la petición y, de pronto, “me encontré de pie junto al infeliz, azotándolo con toda mi fuerza. Una indignación capaz de matar me estaba desbordando. Y en mi ceguera no llegaba a percibir que el otro, como una hembra poseída, aullaba de placer, retorciéndose, babeando, en un paroxismo de satisfacción sexual” (196). Es manifiesto que la repulsión y la ira del contador hacia el sadismo no fueron un impedimento para que se iniciara en esta experiencia. Fue solo cuando el cura llegó al orgasmo que el contador recapacitó y se alejó, “curado” por la experiencia. En estas seis páginas, Alejandro Carrión retrata con maestría la complejidad de las conductas humanas, especialmente las relacionadas con la sexualidad, y cuestiona una vez más la firmeza y legitimidad de los compromisos adquiridos por los religiosos.

Merece otro párrafo el cuento titulado “El enemigo”, en que el protagonista es el recién jubilado coronel Patricio Flores Cámara. Le da pavor la vida civil porque la existencia jerárquica, ordenada y organizada de la vida militar le quitaba cualquier preocupación. Ahora Flores es Agente de las Escuelas Hispanoamericanas por correspondencia. Poco a poco, el desconcierto inicial se desvanece y el hombre es conquistado por el mundo civil. Dicho sea de paso, este cuento es una defensa de la proactividad de las clases medias en el que se escucha la voz política de Carrión que fuera mucho más difundida en las columnas de *La Calle*.

Un día, el Patricio Flores civil se encuentra con el Patricio Flores militar:

No podía creer lo que veía, y poco a poco sintió cómo lo invadía un miedo cerval. No era para menos: a unos diez metros de distancia, separando a los transeúntes, por medio de una especie de calle de honor, avanzaba sobre él, mirándolo con ojos encendidos, animado de un odio explosivo, a grandes pasos... ¡él mismo! Sí,

por favor, no sonrían: él mismo, pero vestido de gala, con su uniforme de gala de Coronel de Estado Mayor . . . ¡Él mismo! ¿Cómo podía ser eso? (p. 215)

El enemigo es su otro yo o, mejor dicho, su antiguo yo. Este cuento es una clara narrativización de un caso típico de esquizofrenia, a menudo silenciado por la sociedad. El narrador precisa: “Sí, es el mejor modo de pensar. Mejor no ahondemos estas cosas” (223). Como ven, es una crítica explícita a la sociedad que no quiere enfrentarse a los verdaderos problemas: el suicidio, las enfermedades psiquiátricas, etc.

Consideraciones finales

Si bien Carrión ha sido ampliamente ignorado por la crítica, quizá debido a sus enemistades con algunos de sus coetáneos, o tal vez por lo que otros llamaron “oportunismo” (Rodríguez 104), nadie puede negarle al escritor lojano el lirismo de sus cuentos, el acierto en la construcción de caracteres y la ligereza de su prosa, que hacen devorar las páginas de sus libros de cuentos. A la vista de este sucinto estudio quedó demostrado que existen puntos comunes entre ambas obras como la denuncia a las injusticias, la defensa de los débiles, la crítica a la sociedad, etc., pero, aunque hayan sido escritos casi a la vez estos cuentos, es indudable que el estilo, la prosa y la complejidad temática de *Muerte en su isla* son infinitamente más logradas que los de *La manzana dañada*.

Casi todos los cuentos de *La manzana dañada* y *Muerte en su isla* son confesiones o anécdotas que fueron contadas como confidencias, por lo que es evidente en ellos cierta estructura musical, repetitiva y cargada de angustias, que carga de dramatismo y veracidad a los relatos. Además, aparecen muchas marcas de oralidad en los relatos, por lo que la lectura es rápida, ágil y definitiva.

Otro eje temático que recorre todos los cuentos es la muerte, presentada bajo dos modalidades. La primera: pálida, agotadora, que se anuncia con grandes dolores y postra al ser viviente mucho antes de apagarle para siempre el respiro; la segunda: gozosa, tenaz, que no enferma, que huye al enfermo, que acorralla al ser en plenitud, que corretea, vuela, salta, sorprende y corta, vivida y quemante. Esto es, la muerte que llega en medio de la lucha, de la fuga o del grito.

Estos cuentos, escritos con una prosa sutil e incisiva, presentan reflexiones, argumentos y temas que, casi setenta años después, siguen siendo similares a los actuales: mezclan la crítica a las órdenes impuestas, la denuncia social, la violencia, el sadismo, la ternura, el humor, la jocosidad y la ingenuidad. Los cuentos juveniles de Carrión son un alegato

contra la injusticia, el maltrato, la violencia sobre los más débiles y desamparados; también un escape al aislamiento y al individualismo que van llenando la vida. Alejandro Carrión da voz a los marginados y el humorismo se convierte en una prueba de inteligencia, de agudeza mental y de lucidez sobre la realidad. Por otro lado, leer a Carrión es acordarse de su juventud e inmiscuirse nuevamente en aquellas lejanas épocas en que el tiempo se detenía o aceleraba por los ímpetus de la camaradería y los sueños de conquistar un mundo cuya complejidad ni se avisaba.

Ojalá estas pocas líneas hayan cumplido con su propósito inicial: divulgar el valor literario y la contemporaneidad de los relatos de juventud de Alejandro Carrión porque la suya es una escritura que no reposa en extremismos, sino que alterna entre la dureza y el humorismo.

Obras citadas

- Carrión, Alejandro. *Obras completas de Alejandro Carrión, Vol. 6, Divino tesoro*. Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998.
- . *La manzana dañada*. Universidad Técnica Particular de Loja, 2006.
- Carrión, Benjamín. *Nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Dávila, Paulí, y Luis María Naya. "La evolución de los derechos de la infancia: Una visión internacional." *Encounters on Education*, 2006, vol. 7, pp. 71-93.
- Garcés Cobos, Luis Fernando. *El humor en nueve cuentistas ecuatorianos del siglo XX*. Diss. Universidad Andino Simón Bolívar de Quito, 2011.
- García Méndez, Emilio. "Infancia, Ley y Democracia: una cuestión de justicia." *Derecho a tener derecho: infancia, ley y democracia en América Latina*, Comps. Emilio García Méndez y Mary Beloff. Temis, 1998. 27-48.
- Ibarra, Hernán (2012). "La Calle y Mañana: Las trayectorias divergentes de dos revistas políticas ecuatorianas." *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 2012, no. 92, pp. 59-76.
- Mora Witt, Galo (2007). "El cinismo idealista de Alejandro Carrión." *Kipus. Revista andina de letras* 21, I semestre de 2007, pp. 97-119.
- Rodríguez, Martha. *Narradores ecuatorianos de los 50 poéticas para la lectura de modernidades periféricas*. Abya Yala, 2009.
- Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana*. Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Yañez Cossío, Alicia. "Narrativa de Alejandro Carrión." Alejandro Carrión, www.alejandrocarrion.org/critica%20alicia%20yanez
- Zapata, Cristóbal. "Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50." *Kipus. Revista andina de letras*, I semestre de 2008, no. 21, pp. 55-76.

La quinina de Remedio, moneda y conocimiento para Quito y el resto del mundo

Clara Verónica Valdano

Resumen:

En el siglo XVIII, la quinina de Loja tuvo gran fama por su poder curativo contra la malaria y las fiebres. Muestras de sus hojas, dibujos, mapas, informes y descripciones de esta planta viajaron alrededor del mundo, difundiendo su fama como medicina y conocimiento. Este artículo demuestra que la quinina fue descrita por su valor científico y económico. En el “Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina”, La Condamine visualiza el cambio de visión del valor, pues el oro deja de ser el centro de la economía y los recursos naturales se constituyen como crecimiento económico. Sin embargo, los bosques de quinina estaban siendo explotados de manera desorganizada, lo que estaba generando su escasez; de manera que varios intelectuales y representantes del gobierno debatieron sobre mejores maneras de la cosecha y corte de la quinina.

Palabras claves: quinina, remedio, conocimiento, ilustración, Loja, valor, economía, ciencia, patria

Abstract: In the Eighteenth century, quinine from Loja was famous for its curative powers against malaria and fevers. Samples of the leaves, drawings, maps, reports, and descriptions of the plant traveled around the world promoting its fame as medicine and knowledge. The present article shows that quinine was described for its scientific and economic value. In “Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina”, Charles Marie La Condamine explains that quinine displaces gold, as natural resources become the new center of value and economic development. Because the quinine forests were being exploited in a disorganized manner, the growing scarcity of the plant led many intellectuals and government officials to question the way that quinine was being harvested.

Key words: quinine, remedy, knowledge, Enlightenment, Loja, value, economy, science, motherland.

La quinina de Remedio, moneda y conocimiento para Quito y el resto del mundoⁱⁱ

por Clara Verónica Valdano

Las naciones extrañas conocen su utilidad y valor [de la quina] y así la estiman en tanto grado, que no pueden excusar su uso. Por consiguiente, su consumo debería ascender á muchos millares de arrobas. Si las demás partes del Globo, África, Asia y todos sus países llegan a conocer su precio, será la quina un fruto cuyo comercio se esparcirá sobre toda la tierra.
(Espejo 181).

Alrededor de 1630 el médico y cacique Pedro Leiva curaba persistentes fiebres gracias al uso de la milagrosa quinina. Este conocimiento fue transmitido a los jesuitas y, luego, el Corregidor de Loja a su vez envió el remedio a Ana de Osorio, Virreina del Perú y esposa del Conde de Chinchón (Castro-Gómez 216-17; Moya 36; De Jaime Lorén y Ruiz 3). La inscripción de los nombres de la quinina refleja justamente la historia y apropiación de esta medicina, pues fue llamada “chinchona”, “polvos de condesa”, “polvos de los jesuitas”, “árbol de la vida”, “quinquina”, “quina-quina” o “cascarilla”, nombres que aluden a su historia etimológica y fama. Charles-Marie La Condamine, Eugenio de Santa Cruz y Espejo, José Celestino Mutis y Sebastián José López Ruiz fueron algunos de los autores que escribieron sobre esta planta, quienes la concibieron como conocimiento, remedio o mercancía para el desarrollo de la ciencia ilustrada mundial y de la economía colonial española.

En el siglo XVIII, la quinina fue centro de un sinnúmero de discursos ilustrados, que se dieron entre botánicos, médicos y amantes de la patria, Quito. En este estudio se demuestra, particularmente, de qué manera en el siglo XVIII la quinina fue representada como planta de valor. Se analizan (1) “Estudio sobre la quinina” (1745) de Charles-Marie La Condamine, (2) “Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina” (1769) y sus informes adjuntos de Pedro Messia de la Zerda, (3) “Memorias sobre el corte de quinas” y (4) “Voto de un Ministro togado de la Audiencia de Quito” de Eugenio Espejo. Esta planta motivó debates económicos sobre el desarrollo local de Quito y, a su vez, sobre su beneficio científico y comercial global. Metafóricamente la quinina se construye como moneda que podía pagar el remedio contra la ignorancia, los males físicos y sociales, pues se la consideraba al servicio del desarrollo de la ciencia y, específicamente, de la curación de los males corporales y económicos de los individuos y las naciones, por lo cual cobró

atención mundial y nacional, contribuyendo al nacimiento de discursos patrióticos dentro del contexto de la Real Audiencia de Quito.

La Ilustración en España se originó con el gobierno borbónico que fue desde 1701 hasta 1808, aproximadamente. España vio en América una forma de “abastecimiento de materias primas necesarias en la metrópolis,” no solo de oro y plata, sino también de plantas que ayudaran a crecer la industria (Puerto Sarmiento 61). Estos cambios económicos se evidenciaron como parte de una nueva dinámica global que abandonó el modelo mercantilista para acoplarse a una tendencia capitalista comercial e industrial. Carlos III, sobre todo, impulsó las reformas borbónicas para reestructurar la economía del reino y sus colonias (1759-1788). Sin embargo, a causa de las reformas borbónicas, la sierra decayó la producción de los obrajes debido a la importación de textiles ingleses y franceses que competían con los textiles de Quito, actividad económica de la cual dependía esta zona. A pesar de este efecto negativo en la sierra, las reformas borbónicas de exportación y comercio fomentaron la economía de la costa sobre todo a fines del siglo XVIII. La apertura de puertos favoreció el crecimiento demográfico y económico de esta región. La producción y exportación de cacao impulsaron, a su vez, la participación comercial de la Real Audiencia de Quito en el mercado internacional. El cacao benefició mayormente el crecimiento demográfico y económico de la costa, y convirtió a Guayaquil en la ciudad más rica del Virreinato de Nueva Granada; de manera que la Audiencia de Quito estaba fragmentada económicamente (Puerto Sarmiento 61). En medio de este ambiente, se impulsaron viajes de experimentación científica que promovían, a su vez, el crecimiento de la economía del reino.

Charles-Marie La Condamine y Joseph de Jussieu realizaron el estudio sobre la quina y, como fruto de estos escritos, La Condamine publicó “Estudio sobre la quinina” (1745) en las *Memorias de la Academia* después de haber realizado su viaje a Loja. Las primeras ediciones de este texto se publicaron en francés, pero posteriormente fue traducido al español y comentado por el médico panameño Sebastián José López Ruiz (1778), quien conocía perfectamente las características de esta planta. López Ruiz dirige su traducción a don José de Gálvez, Ministro de las Indias y figura clave en el establecimiento de las reformas borbónicas (158). Este estudio científico demuestra, por tanto, la comunicación ilustrada que se dio entre médicos, botánicos y representantes políticos americanos y europeos y de qué manera Loja fue posicionada dentro de estos discursos como centro de valor por ser lugar de conocimiento y economía.

En la traducción del “Estudio sobre la quina,” Sebastián López Ruiz (1778) explica: “La traducción, que con mi mayor acatamiento y presento a V.E., es de la única descripción

que hasta ahora hay del Árbol de la Quina. El año de 1737 la hizo en Loxa Mr. De La Condamine” (Trad. “Estudio” 158). Luego, López Ruiz dice “Este pequeño trabajo ofrezco a V.E con mi más profunda veneración, conociendo el aprecio que V.E hace de todos los escritos que contribuyen a fomentar el estudio de las Ciencias naturales, y por consiguiente del bien y utilidad pública” (Trad. “Estudio” 160). Además, se aclara que La Condamine ha basado su estudio en las notas que el botánico M. de Jussieu le había dado al salir de Quito, lo cual le “sirvió de luz” para las indagaciones que pudo hacer y “va a dar noticia” (165-66). De manera que en “Estudio” confluyen tres perspectivas (las notas de Jussieu, el estudio de La Condamine y la traducción de José Ruiz) que coinciden con los mismos principios ilustrados de “dar a luz” información por la búsqueda del “bien” y “la utilidad pública” con el objetivo del adelantamiento de la medicina y la botánica. Precisamente, el título de su trabajo manifiesta un interés de difundir conocimiento y “estudio” de la quinina. Según la definición del *Diccionario de Autoridades* de 1732, “estudio” es la “aplicación del saber y entendimiento que, según Cicerón, es una ocupación [...] dedicada a saber y alcanzar alguna ciencia o facultad” (658). La Condamine sigue este principio para poder entender científicamente todas las particularidades de la planta y, aunque lo hace desde una mirada colonialista e ilustrada que sesga la perspectiva nativa de este vegetal, acepta no ser un experto botanista o naturalista: “Conozco que no me corresponde extenderme más en esta materia, contentándome con haber puesto, como espero por medio de las primeras indagaciones y noticias a los Señores Botánicos en proporción de establecer el género, la especie y caracteres de un árbol tan poco conocido hasta aquí por los Naturalistas, al paso que las virtudes de su corteza son tan célebres en todo el Mundo” (216). La Condamine realizó varias ilustraciones de la quinina para que pueda ser clasificada en Europa por botánicos, usada por médicos y reconocida por pacientes y enfermos. Existen cinco dibujos en total que la representan en detalle sus hojas, tallo, corteza, flores, dimensiones, entre otras características científicas.ⁱⁱⁱ Carlos Lineo, de Suecia, los recibió y con éstos pudo clasificar a la quinina “cinchona officinalis” (Appel 6). La Condamine se posesiona como mediador entre los botánicos europeos y el espacio americano; entre el conocimiento europeo y el espacio que lo provee, Loja. La quinina es así inscrita bajo terminología occidental y científica que omite el conocimiento experimental y origen nativo de esta planta.

En su texto, se genera una percepción pasiva del espacio americano como aquel que abastece los recursos, mientras que La Condamine se asocia con el explorador activo, deseoso de conocimiento, identificado con la ilustración y el adelanto, lo cual se asocia con Europa dentro de un discurso colonialista. Elena Altuna explica que el discurso de

La Condamine crea una separación entre los europeos y los americanos: unos poseen la ciencia y los otros no (3). En “Estudio”, La Condamine cuenta que los nativos notaron que los leones comían la quinina cuando padecían de fiebre, práctica que las personas imitaron de los animales hasta que, ya en el siglo XVII, su uso llegó a hacerse célebre con los jesuitas quienes lo difundieron hasta que, cuando el remedio fue aplicado a la condesa Chinchón, adquirió gran fama (189-92). Desde una perspectiva colonial, ilustrada y europea, el conocimiento amerindio no es válido, sino que este se legitima al pasar por manos de académicos, botanistas y exploradores europeos. Sin embargo, está claro que la experimentación y observación fomenta el conocimiento, ya sea en el amerindio o el europeo. Junto a esto, La Condamine también critica la falta de conocimiento de esta planta en las Américas: “A la quina le sucede lo que a casi todos los remedios que son comunes, y de poco valor en los países donde (digámoslo así) se pisan. En el Perú generalmente hablando se hace poco uso de ella. En Lima la temen, y la gastan poco, en Quito mucho menos y casi nada en Loja” (214). Hay varios aspectos que considerar: en primer lugar, hay fuentes del siglo XVII sobre el llamado “árbol de las calenturas” de la provincia de Loja. Sebastián Bado explica que esta planta era de uso indígena para contrarrestar la fiebre (Estrella, “Introducción” 54). En segundo lugar, Jorge Juan y Antonio de Ulloa estaban sorprendidos de ver que, a pesar de que los amerindios conocían las propiedades de la quinina, se resistían a usarla y la razón de esto era que los indígenas creían que era más eficaz usar un remedio frío en un clima caliente y viceversa, por lo que se veían métodos de enfriarla de la manera más apropiada. Sin embargo, se estaba usando una planta que nace en climas calientes para tratar enfermedades propias de zonas cálidas, como era el uso de la quinina contra el paludismo y las fiebres. (Estrella, “Introducción” 55). Por tanto, a pesar de lo que asevera La Condamine, los amerindios habían experimentado con la quinina y conocían los dones de esta planta y cómo usarla de acuerdo a sus nociones médicas. Para el autor, la medicina está al alcance de Perú, Quito y Loja, pero la supuesta ignorancia le genera la necesidad de promover la planta por su valor científico universal.

La Condamine refleja de qué manera la quinina empezó a generar ansiedad por monopolizarla, estudiarla y obtenerla. Alrededor de 1740 y 1750, por su gran valor, llegó a consumirse en gran medida en Europa, de forma que las boticas europeas se abastecieron de quinina roja y amarilla. La fama de la quinina era vasta por su capacidad de curar y controlar fiebres, malaria, epilepsia, hipocondría, escorbuto, entre tantas otras enfermedades (Moya 38-9). Sin embargo, por la falta de conocimiento, la quinina no fue cosechada de manera muy sistemática y a mediados del siglo XVIII empieza la

preocupación de que escasee. De manera que el valor científico de la quinina se asoció a uno económico.

La provincia de Quito, Loja, el bosque y la planta se convierten en La Condamine en espacios de valor por su interés científico. La Condamine establece que la provincia de Quito posee “no solamente la quina, sino también un gran número plantas raras e incógnitas, de que es muy fértil aquel país [que] ofrece abundante cosecha a la curiosidad de cualquier botánico” (165). La Condamine centra su estudio en la quinina de Loja y explica todos los detalles de su ubicación en “Las dos alturas meridianas que observé allí el día 3 y 4 de Febrero de 1737 conspiran a colocarla a 4 grados y como medio minuto de latitud meridional, esto es cerca de 7 leguas al Sur de Quito” (166). Luego explica que “la mejor quina, a lo menos la más afamada, se coge en la montaña de Cajanuma, distante como a dos leguas y media hacia el Sur de Loja” (168). Sin embargo, hubo dos lugares principales de producción: Loja y Cuenca (aunque hubo otros también de menor importancia, como Guaranda y Alausí). La quinina de Loja tuvo gran fama por su calidad, mientras que la de Cuenca no tenía mucho prestigio (Moya 16). Alrededor de 1738, cuando La Condamine realizaba su expedición, los bosques de Loja estaban abastecidos y empieza a popularizarse la efectividad de esta planta.

La quinina fue ganando fama por sus dones médicos y porque ofrecía crecimiento económico para la Corona española. De manera que surgen informes sobre el crecimiento, la producción y el corte de la planta. El 1 de abril de 1767 la junta de la Real Hacienda de Quito y el presidente de la Real Audiencia de Quito, Diego Diguja, piden informar sobre los bosques de quina de la provincia de Loja. Es así que Pedro Messia de la Zerda informa que deben aplicarse las mejores medidas económicas para aprovechar los beneficios de la quinina y su utilidad para la Provincia de Quito (Messia de la Zerda 376). Si bien se intenta generar el crecimiento económico, existían por entonces dos posiciones sobre la explotación de la quina: una abogaba por preservarla y otra por cortarla y explotarla. El documento de Messia de la Zerda defiende la preservación del bosque de Loja a fin de evitar su extinción lo que acarrearía el fin de la economía de la Audiencia. Este documento informa sobre la preocupación de agotar los bosques de quinina. Es importante tomar en cuenta que los jesuitas habían apoyado los cultivos de quinina, de manera que por cada planta que se cortaba plantaban cinco; sin embargo, con su expulsión en abril de 1767, estas medidas de conservación cesaron, lo cual acrecentó la paulatina pérdida de estos cultivos (Jaramillo y Carrera 4).

Hubo dos lugares de producción de la quina con diferentes auge: Loja produjo quina entre 1750 y 1775; y Cuenca, entre los años 1775 y 1783 (Moya 16). Pocos años después

de este informe de 1767 se constata que los bosques de quina de Loja estaban muy explotados; dieron enormes ganancias al gobierno colonial, pero la provincia se había quedado pobre. Cuenca, en cambio, empieza a ser otra fuente de quina de buena calidad, aunque en Europa se tenía preferencia por la quinina roja de Loja.

Junto al informe de la Zerda está incluido el “Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina” (1767), mapa anónimo que revela el alto valor mercantil y científico que la quina de Loja había llegado a tener para Europa, América y Quito (“Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina”) (Imagen 1). Este mapa forma parte de la prueba de la existencia de la quina e implica el viaje y movilización de la información científica y económica de localidades hacia un contexto europeo (imagen 1). Se visualizan el bosque de árboles de quina, la vista de la ciudad de Loja, los montes, el curso de los ríos Catamayo, Malacatos, Piscobamba y varios poblados aledaños que históricamente fueron explotados (Pacheco y Carrera 2). El mapa, por tanto, muestra cuáles son los sitios de producción, su ubicación geográfica y características generales de la zona.



Imagen 1. Informe de Pedro Messia de la Zerda. “Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina” (1769). Archivo General de Indias. Sevilla-España. MP_Panamá, 179.

Esta imagen ilustra de qué manera la explotación de recursos naturales, como las plantas, ha tomado importancia sustituyendo al oro; en este caso la quinina es visualmente representada como el centro de la riqueza. Varios aspectos dibujados evocan realidades subyacentes. Por un lado, los caminos que llevaban hacia estos bosques eran muy irregulares, llenos de precipicios y falta de seguridad, por lo que los carruajes caían en riesgo (Espejo, "Voto" 194). De hecho, de esta zona salieron plantas de quinina para secarlas y empacarlas y, luego, transportarlas al Callao, a Guayaquil y, finalmente, a Cádiz (Palmero y Rojo Vega 344, 355).

Varios aspectos dibujados evocan realidades subyacentes. Los ríos y los caminos dibujados en el mapa implican movimiento y transporte, por lo que la imagen informa a las autoridades coloniales dónde está la quina y cómo acceder a esta. Los animales de carga dibujados también evocan las preocupaciones que tenían las autoridades en cuanto a la movilización y manutención alimenticia de éstos, pues eran imprescindibles para la extracción y transportación de la quinina, pero creaban una variedad de gastos ("Voto" 193).

Los pocos peones que aparecen dibujados hacen memoria de su presencia real como cortadores de quina, arrieros de ganado y cargadores de la planta. Su escasez alude al silenciamiento de los trabajadores, como si la quinina se cultivara por sí sola. La planta sustituye la representación humana; de manera que la visibilidad implica la invisibilidad, común en la práctica capitalista. La extracción de la quinina implicó la imposición de sistemas de explotación de los trabajadores y la estigmatización de grupos subyugados. Precisamente, el silencio es un discurso político que refleja percepciones de lugares y minorías que anulan o masifican o estereotipan para legitimar hegemonías de poder (Harley 101).

Años más tarde, Eugenio Espejo explica que el corte de la quinina debía darse de una manera bien administrada con la ayuda de manos para poder sembrarla y extraerla, pero que se necesitan muchas personas óptimas para este trabajo, pero que lastimosamente no se confiaba en las manos indígenas por considerarlos salvajes e infieles ("Voto" 187). Por ende, se culpa a los amerindios de ser los destructores de los bosques por no saber talarlos bien; pero fue el conocimiento limitado de esta planta y su explotación poco cautelosa lo que produjo su desperdicio y luego escasez (Moya 53, 66). Espejo, asimismo, aclara que no se quería llevar peones a los bosques porque para el gobierno colonial estos causaban muchos gastos de alimentación aunque, según Espejo, eran realmente poco dinero el que se necesitaba. De la misma manera, las autoridades tuvieron pánico de enfrentar la subida de los jornales a los peones ("Voto" 187-92).

La imagen invisibiliza estos problemas y debates al ilustrarse pocos peones, los cuales aparecen como seres desfigurados y sombras, lo cual sugiere su homogenización y situación penosa e incierta.

Esta zona se separa del todo de la Real Audiencia de Quito, pues sobre el sitio específico se enfoca el interés económico, de manera que el espacio viaja como imagen y documento. Estos poblados se presentan aislados, lo cual posiblemente evoca el futuro de la zona. Dentro del contexto histórico, a pesar de ser gran productor de quinina, todo el dinero se fugó al exterior y Loja se quedó en pobreza. A diferencia de esta ciudad, Cuenca logró crecer demográfica y económicamente gracias a la quinina. El informe que acompaña esta imagen enfatiza el debate sobre cómo preservar los bosques de la quinina y, a su vez, aprovecharla. La extracción, la manipulación y el comercio eran ineficientes, pues no había peones entrenados en cortarla, no se la secaba adecuadamente y se desperdiciaba, el traslado de esta era lento y los médicos tampoco sabían bien cómo administrarla. Hacia 1782, se prohibió la explotación de la quina en Uritusinga y Cajanuma hasta que volvieran a crecer los bosques que habían sido devastados (Pacheco y Carrera 5). Por lo tanto, gran parte de la quinina de la provincia de Loja fue desperdiciada y, en consecuencia, fue escaseando.

A causa de la escasez de la quinina, se conformaron varias expediciones con el objetivo de encontrar bosques alternativos. José Celestino Mutis llegó a Nueva Granada en 1761. Intentaba ser el único que llevara a cabo las exploraciones botánicas en busca de la quina y en 1772 encontró una especie de chinchona cerca de Bogotá; sin embargo, no se hizo noticia del asunto y más bien Sebastián López Ruiz, en 1774, presentó un documento que demostraba que él había encontrado una “nueva variedad de quina en la región andina del Tena”, lo que creó una intensa disputa entre los dos científicos (Castro-Gómez 218-19; Appel 63). A pesar de esto, Mutis estuvo a cargo de la Expedición Botánica de Nueva Granada que se llevó en 1783. Su experiencia como médico y botanista le afirmaron como un experto en la quinina (Cañizares-Esguerra, “Nature” 122-23; Appel 63).

Por todo esto, el debate sobre el corte de la quinina fue primordial. Eugenio de Santa Cruz y Espejo muestra sus perspectivas al respecto, transmitidas en “Memorias sobre el corte de quinas” y en “Voto de un Ministro togado de la Audiencia de Quito” (1792). Esta disyuntiva surgió porque la quinina no solo significaba progreso científico y económico para Europa, sino particularmente para Quito. En “Memorias” y “Voto”, Espejo considera que la quinina es una alternativa de protección contra la crisis económica de la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII. En este periodo se aprecia

una transferencia de preocupaciones de la metrópoli hacia lugares más inmediatos y hacia problemas locales y regionales (Bleichmar 145). Precisamente, Espejo refleja una gran preocupación por su provincia, y, para él, una buena administración de la quinina puede generar bienestar para la Audiencia.

Espejo analiza los graves problemas de falta de industria, de comercialización de textiles que pueden competir contra los europeos y la producción de recursos que se limitan solo a suplir la circulación doméstica y no exterior; pero la quina, señala Espejo, puede ser la clave de la comercialización exterior, remediando la crisis económica (Espejo, "Voto" 169-75). En "Memorias", Espejo recalca que negar el corte por completo es ratificar la pobreza. Dice: "mas no es de omitir que la nación padece un muy enorme retraso si se verifica la prohibición del corte de la cascarilla" ("Memorias" 149), pero exige que el corte sea sistematizado y bien controlado, pues la falta de conocimiento ha provocado el desperdicio de plantas.

Espejo es un pensador ilustrado que demuestra de qué manera los quiteños se iban apropiando del recurso, lo cual denota la difusión de un sentimiento patrio. Bleichmar comenta sobre los criollos ilustrados, quienes están preocupados por el bienestar de sus patrias y menos con el de la metrópoli (148). A pesar de que Espejo no fue criollo, sino mestizo, forma parte de este pensamiento de apropiación de la patria como geografía y de sus intereses económicos y sociales. Expresa que él se siente un "deudor" de la provincia de Quito y, como tal, busca maneras de utilizarla [la quinina] de la mejor manera para el crecimiento de Quito ("Memorias" 162). En este sentido, sus textos sobre la quinina forman un tipo de "epistemología patriótica," en términos de José Cañizarez-Esguerra ("How to Write..." 206, 249), ya que defiende a la quinina como medicina y conocimiento de Quito que contribuye al adelanto de su propia patria y del mundo. La naturaleza, de hecho, proveyó debates sobre la patria, pues el espacio y sus frutos fueron legitimados como propios y, por ende, estudiados y apropiados como conocimiento útil e ilustrado para el bien mundial. Espejo no se queda en el beneficio local, sino que también se preocupa por el acceso de la mejor calidad de esta planta en el resto del mundo ("Memorias" 152, 159). La quinina se construye como una planta de la razón y sus bosques son lugares periféricos hacia donde se dirigen intereses europeos y nacionales; científicos, económicos, patrióticos y políticos.

Espejo percibe a la quinina como una planta ilustrada por usarse "en todas naciones cultas" siendo una "planta peculiar de esta América Meridional, y por mejor decir de solas las provincias de Quito, Santa Fe y parte del bajo Perú" ("Memorias" 149). La utilidad de la quinina va más allá de la frontera, por lo que se manifiesta una tendencia

hacia la globalización de su uso y conocimiento. De hecho, Espejo reitera que la quinina “es un antídoto casi universal contra las dolencias humanas” (“Memorias” 154). La quinina se construye como un recurso nacional y universal y este autor logra vincular las preocupaciones locales con las de la metrópoli, pues la planta tiene una capacidad de generar ciencia, ganancias y bienestar. Sin embargo, para poder recibir el beneficio global de la quinina, Espejo reitera que “no debe ser controlada por la Real Hacienda” (“Memorias” 154). De manera que está a favor de un corte sistematizado de la quinina, el cual se percibe como clave para el provecho universal de la planta: “El corte y beneficio de la quinina debe ser universal” (“Memorias” 161). Por ende, el valor de la quinina se construye a partir de su utilidad local e internacional.

Esta planta se representa como una moneda que genera dinero, trabajo y provee medicina (Moya 27). Espejo, precisamente, indica que “es como una moneda precisa y preciosa con que se compra la salud humana... el uso, tráfico, corte, acopio y beneficio de la quina, ha dado la vida a un mundo entero” (“Memorias” 154-55). Su comercialización generó “600.000 pesos libres” que entraron en las cajas reales gracias a su exportación, por lo que la quinina, a su vez, fue convertida en dinero circulante (“Memorias” 163). Dentro de una dinámica capitalista, la quinina posee un valor de uso y otro de intercambio, pues es usada por el médico y el enfermo para su curación física y, además, puede servir como moneda para realizar intercambio y transacciones (Moya 28).

La quina fue considerada como una planta-moneda que compraba la salud humana para el mundo y generaba beneficios económicos para la periferia y la metrópoli.

Espejo destaca:

Me limito a proponer que es el del corte, acopio y benéfico franco y universal de la quina. Este precioso vegetal es propio de los montes de Loja, Cuenca, Alausí, Riobamba, Chillanes, Jaén de Bracamoros, Otavalo, Perucho y parte de Pasto. Sirve para curar toda especie de calenturas... aun no se ha descubierto todas las virtudes medicinales de la quina, hallándose en ella otras que pueden acercarla a remedio universal. (“Voto” 181)

Por tanto, la quina es caracterizada como un “precioso vegetal”, es decir que toma la categoría de un metal precioso, cuyo valor se equipara al del oro. En el siglo XVII y aún más en el siglo XVIII se empezó a dar importancia al llamado “oro verde” que eran las plantas ricas que podían brindar riquezas. La quina también fue asumida como riqueza porque podía servir para crear impuestos que generasen utilidades y

ganancias para el gobierno colonial (Mutis 160). Miguel García de Cáceres desarrolló un proyecto de crear un estanco de la quinina para evitar el asolamiento de los terrenos donde crecía la planta; sin embargo, Espejo no aprobó este proyecto porque, en su visión, los extranjeros podían buscar maneras de sustituirla con otras medicinas para no pagar impuestos, lo que se pensaba que podía causar un grave problema económico a la Corona (“Memorias” 156). Del mismo modo, se especulaba que el estanco podía generar el contrabando y la falta de control mercantil. La quinina no fue la única planta considerada como un producto que podía generar estancos; también lo fue la canela, de ahí que se haya sugerido el estanco de la quinina.

La quinina es una medicina que simbólicamente podía curar la enfermedad corporal y social; la patria se construye, a su vez en este contexto, como un cuerpo enfermo. Espejo dice que la pobreza y el retraso son la enfermedad de las naciones y la cura es la quina por ser esta una medicina contra la pobreza local y “un antídoto universal” (“Memorias” 154). En este texto, gracias a la quinina la patria se cura de su enfermedad, que era la pobreza; mientras el mundo se cura del resto de sus enfermedades, como el paludismo y las fiebres; y Espejo se construye como el médico que prescribe sus curaciones posibles.

Los bosques de quina ayudan a articular varias preocupaciones sobre cómo salvar a Quito de la crisis económica. Espejo advierte que su precio debe ser moderado para no perjudicar su comercio porque lo que interesaba es que sea exportada a Europa y que no se creen barreras en la comercialización (“Memorias” 156). La fuerza de trabajo también entra en la dinámica capitalista en torno a la explotación y exportación de la quinina. Espejo establece que la quina proporciona trabajo contribuyendo a la eliminación de la pobreza: “Resulta de esto, por un cálculo prudente, que si todas las manos juntas de los americanos se empleasen en el corte de la quina, siempre ellas tendrían de que ocuparse, y no les faltaría materia para acopiar cuanto necesiten de ella las otras tres partes de nuestro globo” (“Memorias 152). Por tanto, la quina produce trabajo, dinero, rentas, curación y contribuye al desarrollo del comercio y de la ciencia médica; factores que, retóricamente, alertan a la Corona española a que ejerza un mejor control y manejo administrativo político y económico de la Real Audiencia de Quito. En el texto de Espejo, la quina es la medicina de los males fisiológicos, económicos y sociales de la patria

–Quito– y del mundo.

Espejo utiliza un discurso ilustrado médico de la nación porque diagnostica, prescribe y medica por medio de su texto los distintos males señalados. En *Reflexiones Médicas* (1785), su autor igualmente señala la curación de la viruela al “prescribir” la reorganización del espacio de la ciudad de Quito, en donde conventos e iglesias deben depurarse y hospitales u hospicios deben ser mantenidos fuera de la ciudad. La retórica de Espejo es, por ende, la del médico de la sociedad que pretende curar educando y señalando cómo debe darse el progreso, que significa un mejor uso del conocimiento científico. En “Memorias” y en “Voto” también se refleja una diagnosis en la que la pobreza y el desempleo son males nacionales y la quina puede ser la medicina de estos males. Prescribe que se debe domesticar la naturaleza al crear almacigos y a través de un “cultivo más arreglado”, indicando que el espacio debe ser reorganizado para mejorar su explotación (“Memorias” 158). El autor señala el tratamiento por medio de un corte bien sistematizado, del establecimiento de distintas medidas de producción y comercialización de la quina, en la cual deben intervenir comerciantes, químicos y botanistas (“Memorias” 158-60). Precisamente, el “bio-poder” es un discurso que se desarrolló en los siglos XVIII y XIX como una manera de “administrar”, “supervisar” o “disciplinar al cuerpo del individuo” y así para “integrarlo a sistemas de control eficientes y económicos” (Foucault, “Bio-Power” 202-03). El discurso médico ilustrado de Espejo produce la imagen corporal de Quito, la cual es tratada por medio de la quinina que implica la implementación de medidas racionales para la mejoría económica, comercial, geopolítica y social, que se dirigen hacia la curación de la escasez de dinero, la pobreza, la falta de trabajo y la enfermedad.

Para Espejo, Loja es el mayor productor de la quina y, de esta forma, contiene la clave del progreso epistemológico y económico. Sin embargo, ya para los años de 1790, la quina de Loja se había agotado y Espejo recalca que estos bosques han sido ya tan explotados que “habrá lugar de esperar que sus montes vuelvan a producir aquella que quizá la naturaleza hizo singular”. Impulsa la explotación de otras zonas alejadas, advirtiendo que el buen manejo de estas es crucial para el éxito de la empresa (“Memorias” 161-62). Espejo presenta un discurso patriótico de defensa de la quinina que crece en su terruño, pues asegura la buena calidad de las quininas de Loja, Jaén y Cuenca (“Memorias” 160-63). La quinina ayudó a articular ideales de la patria, ya sea por el beneficio económico que posibilitaba la planta para el bienestar de Quito, así como porque inspiraba un sentimiento de orgullo en los quiteños por haber sido planta alabada internacionalmente.

La quinina fue una planta que canalizó el fortalecimiento de un pensamiento patriótico y, a su vez, global. Espejo dice: “Las naciones extrañas conocen su utilidad y valor [de

la quina] y así la estiman en tanto grado, que no pueden excusar su uso [...] será la quina un fruto cuyo comercio se esparcirá sobre toda la tierra” (“Voto” 181). El autor se adelanta en el tiempo con esta cita, pues para 1820 ya no era necesario administrar a los enfermos la planta directamente porque el alcaloide fue aislado de la planta por los farmacólogos franceses Pierre Pelletier y Joseph Caventou, lo que dio como resultado la fabricación de píldoras con dosis respectivas que fueron muy exitosas a nivel mundial (Pacheco y Carrera 5).

En conclusión, los bosques de quinina fueron lugares construidos por su valor científico y económico. Por un lado, La Condamine demuestra ansiedad por hacer conocer la planta en Europa y refleja una apreciación del espacio y la planta por su valor científico para la utilidad de avance del conocimiento ilustrado. Por otro lado, el “informe” y el “mapa” evidencian la preocupación del agotamiento de la planta y los bosques aparecen ilustrados por su valor económico y comercial. Finalmente, Espejo es el médico de la patria quien señala la cura de la enfermedad y la crisis socio-económica gracias al corte planificado de la quinina. Esta planta, asimismo, es descrita como “planta preciosa”, “moneda”, “remedio” y “antídoto” universales. Por todo esto, esta planta canaliza varias preocupaciones y debates científicos, económicos y patrióticos del siglo XVIII e ilustrado y es así percibida como facilitadora del crecimiento científico y económico a nivel global.

Obras citadas

- Altuna, Elena. "Ciencia, aventura y público. La Condamine y los componentes de su relato de viaje al Ecuador." *Colonial Latin American Review* vol. 8. no. 4, 1999, pp. 207-24.
- Appel, John Wilton. "Francisco José de Caldas: A Scientist at Work in Nueva Granada" *American Philosophical* vol. 84. no. 5, 1994, pp. 1-154.
- Bleichmar, Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. University of Chicago Press, 2012.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World*. Stanford University Press, 2001.
- ___. *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History as Science in the Iberian World*. Stanford University Press, 2006.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana, 2005
- De Jaime Lorén, José María y Pablo de Jaime Ruiz. "Ácidos cincoloipónico, cinconomerónico, cincónico, cinconínico, cinconilsulfónico, cincamidina, cincocerotina, cincolina, cincoloipón, cinconáceas, cinconamida, cinconamina, cinconibina, cinconicina, cinconidina, cinconifina, cinconigina, cinconiquina, cinconina, cinconismo, cincotenidina, cincotenina, cinchona, dicinconina, hidrocinconidina, hidrocincocinina, homocinconina, polvos y ungüento de la condesa." *Epónimos científicos*, julio 2010, pp. 1-4.
- Diccionario de Autoridades*. Real Academia de la lengua española, 1734-1788, <buscon.rae.es>.
- Espejo, Eugenio. "Memorias del corte de quinas" (1795). Imprenta Municipal, 1912.
- ___. "Voto de un ministro togado de la Audiencia de Quito" (1795). Imprenta Municipal, 1912.
- Estrella, Eduardo, comp. "Introducción." *Viaje a la América meridional por el río Amazonas* por Charles Marie de la Condamine. Abya Ayala, 1986.

- ____. "Introducción de la quinina a la terapéutica: Misión geodésica y tradición popular". *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas*, 1989, pp. 52-9.
- Foucault, Michel. "Bio-Power". *Foucault Reader* editado por Paul Rabinov, Pantheon Books, 1984, pp. 502-03.
- Harley, J.B. *The New Nature of Maps*. Johns Hopkins University Press, 2001.
- Jaramillo Pacheco, Jorge Luis y Diego Fernando Carrera. "Una aproximación CTS al análisis de la industria de la quinina en la zona de Loja en el siglo XVIII". Universidad Técnica Particular de Loja, N.F.
- La Condamine, Charles M. "Estudio sobre la Quina". *Viaje a la América meridional por el río Amazonas*. Abya Ayala, 1986.
- "Mapa de la Provincia de Loja y de los montes reservados donde se encuentran los árboles de la quina" (1769). Archivo de Indias, Sevilla-España: Mp_Panamá, 179.
- Messia de la Zerda, Pedro. Informe. Sevilla: Archivo General de Indias, 1769: Quito, 376.
- Moya, Luz del Alba. *El árbol de la vida: La cascarilla de los Andes ecuatorianos en el siglo XVIII*. FLACSO, 1994.
- Mutis, José Celestino (1732-1808). *Epistolario*. Kelly, 1968.
- Puerto Sarmiento, Francisco Javier. "La ciencia en España, el modelo ilustrado de expedición científica y la expedición botánica de José Celestino Mutis". *Real Academia de Farmacia*, Universidad Complutense de Madrid (n.f): 1-75, www.analesranf.com/index.php/mono/article/view/955/952.
- Ulloa, Antonio. *A Voyage to South America (Relación Histórica del viaje a la América Meridional)* (1748). Traducido por John Adams. John Stockdale, et. al., 1806.

El sacrificio, la máscara y lo humano en *El éxodo de Yangana*

Ángel Martínez de Lara,
Universidad Técnica Particular de Loja

RESUMEN

El presente trabajo pretende plasmar tres aspectos velados que bien pudieran contener *El éxodo de Yangana*. En su laberíntico recorrido el ser humano padece, y la nómina de su padecimiento es su propia insuficiencia, dado que siempre intentará ser otro. De Yangana a Palanda es ese superarse para alcanzar la unidad que lo implique completamente, pensemos que, es ese compadecido padecimiento el marchamo que condiciona al hombre e impulsa su acción hacia una trascendencia que marca para sí la construcción del éxodo mismo. Es la desesperación del pueblo que transita hacia el sueño deseado, dentro de la pasividad de su propio sueño, en el que las continuas mediaciones peregrinan por el indefectible vagar del doloroso sacrificio, como la mal disimulada máscara de lo eternamente humano, porque para A. F. Rojas.

Palabras clave: *El éxodo de Yangana*, Ángel Felicísimo Rojas, Loja

SUMMARY

The present work seeks to reveal three hidden aspects that may well lie veiled in the novel, *The Exodus of Yangana*. Throughout his labyrinthine journey man suffers, and the cause of his suffering is his own insufficiencies, although he will always try to be another by overcoming them. From Yangana to Palanda it is the effort to overcome one's weaknesses in order to achieve a level of compassionate suffering that conditions man and impels his action towards a transcendence that defines his exodus. It is the despair of people who travel towards a desired dream, within the passivity of their own dream, which constitutes eternal wanderings of painful sacrifice and is the ill-concealed mask of the eternally human.

Keywords: *El éxodo de Yangana*, Ángel Felicísimo Rojas, Loja

El sacrificio, la máscara y lo humano en *El éxodo de Yangana*

En *El éxodo de Yangana*, la noción del padecimiento es básica para entender que su discurso intentará dar explicaciones para contribuir a que el ser humano salga de su íntima y recóndita tragedia, y pueda comprender su entera circunstancia. En su

laberíntico recorrido el ser humano padece, y la nómina de su padecimiento es su propia insuficiencia, dado que siempre intentará ser otro. De Yangana a Palanda es ese superarse para alcanzar la unidad que lo implique completamente, pensemos que es ese compadecido padecimiento el marchamo que condiciona al hombre e impulsa su acción hacia una trascendencia que marca para sí la construcción del éxodo mismo. Es la desesperación del pueblo que transita hacia el sueño deseado, dentro de la pasividad de su propio sueño, en el que las continuas mediaciones peregrinan por el indefectible vagar del doloroso sacrificio, como la mal disimulada máscara de lo eternamente humano, porque para A. F. Rojas: “Las simpatías que despertó en mi ánimo este pueblecito me han hecho compadecerle a menudo y darle en parte la razón en la pugna que viene sosteniendo con los mantenedores de la ley” (Rojas 63). Es el ser humano la esencia de cuanto padece y es su padecimiento señal de su propia insuficiencia, dado que siempre intentará ser otro, por superarse y alcanzar la unidad que lo implique completamente, aunque esta superación previa premisa de su unidad última se encuentre a tantos kilómetros.

El pensamiento germina por un impulso desde la oscuridad del espíritu, esto es, desde su lugar en Yangana, que de allí emerge el deseo de progresar hacia la claridad, por lo que el orden racional se establece a partir de un primer momento al que llamamos irracional. Y el padecimiento humano es a causa de una persecución del conocimiento, la claridad, la constitución del ser. La conciencia, asegura Rojas, es el fruto de un despiadado desgarramiento y lo que dará lugar a sus ávidos cuestionamientos, y ese inhumano desgarramiento esencial aludirá a la nostalgia de una edad verdadera ya perdida. “Arévalo, a través de sus laboriosos relatos, dados a la luz merced a la tocológica labor de don Vicente Muñoz, parece no conceder ninguna importancia al valor personal, y su indudable intrepidez carece de la conciencia de sí misma y actúa en los períodos de prueba sin alarde y sin esfuerzo” (Rojas 19).

El surgimiento de la conciencia tiene dentro de sí ese paciente desgajamiento sobre el cual se funda lo real, y el deseo de volver a la edad perdida. La lectura del discurso rojiano es un pertinaz intento por recuperar aquella instancia inicial en la que podemos decir que había unidad, esa unidad cuya existencia nos remite a una instancia previa del hombre, cuando la pregunta de todo un pueblo, aún no se había formulado.

En general, los estudios referidos a la idea del hombre en la novelística de Rojas coinciden a grandes rasgos en que su orientación radica en el logro de un modelo de convivencia superador, que permita al hombre el acceso a ser persona. En términos políticos, la democracia constituye un régimen que atiende a lo personal, que descarta

la idolatría y que busca la realización armónica, en tanto desacuerda con el sacrificio en función de abstracciones. No obstante, menciona Rojas que no hay sistema político alguno que agote al ser. Para Rojas, no hay sistema social que ponga al hombre a salvo del enajenamiento, por lo que la esforzada tarea debe ser de orden ético, para desarrollar el conocimiento a través del padecimiento y revertir la historia trágica en un continuo renacer. Se trata de un objetivo constante en la historia humana, que se revela como esperanza, es decir, como anhelo del hombre que en su interior espera porque carece, porque sufre de incompletud.

En la obra de Rojas, surge una visión integradora o auroral del hombre. De esta cuestión, ni torpe ni ingenua, con harta frecuencia, tan sabia como deliberada surge la autenticidad del último brote de su pensamiento, nuevo en el tiempo y nuevo en la actitud. Fundamentalmente representa una razón poética y, por ello, una razón religiosa en cuya dimensión el hombre debe ser estudiado en su conocimiento-pasión, en su sentir-ser, si se valora apropiadamente la idea del hombre como abismo: *el magnum profundum* de San Agustín.

En 1949, A. F. Rojas publica *El éxodo de Yangana*, que constituye un profundo tratado sobre la historia de un pueblo y las posibilidades superadoras del hombre, siempre que se plantee la dimensión ética que debe componerlo. En esta obra, Rojas desarrolla los conceptos de persona, como eje superador, y del proceso de la historia sacrificial, que limita y somete al hombre, por el que ejerce una severa crítica de la historia de las ideas y su aplicación política. Esta crítica incluye al racionalismo occidental, que plantea un modelo único, por lo cual resulta despótico. La aplicación de este modelo despótico ha derivado en el sacrificio de individuos y pueblos en función de una idea o figura idolatrada, que puede darse contemporáneamente en la retórica del liberalismo, el fascismo o el comunismo. La propuesta rojiana consiste en pasar de la historia sacrificial a la historia humana, lo que implica necesariamente una liberación de la historia. Durante la época de fines de los cuarenta se caracteriza por una intensa indagación de la historia, la ciudad y la crisis cultural y humana.

El Éxodo enseña a cada lector lo complejo de conocer la totalidad del hombre, y mucho menos desde el unidimensional sentido de la razón: el hombre es un sentir abismal, así lo dice nuestro personaje porque indaga y lucha por saber qué es el hombre. Con este sentimiento abismal del hombre, la vida, que no la muerte, es lo sustancial y estratégico, lo medular e insustituible. Fuerzas hay en el temperamento y en el carácter de la obra; donde surge el proceso que explica el muy confuso nacimiento de lo humano, fuerza de la conciencia y en la subconsciencia, fuerzas naturales y además sobrenaturales,

todas con innumerables efectos e influencias, disputándose el ser en su muy personal existencia; fuerzas y energías que, si se juntan y ajustan jerárquicamente para su unificación salvadora, se apartan y se rebelan para su perdición. Ahí reside el misterio del hombre y de la vida, tal y como lo concibe la distancia interpretativa del lector.

En la concepción novelística Rojas presenta la lucha por la vida como la única esperanza, el esfuerzo es la única de cuantas posibles soluciones conciernen al hombre: Esfuerzo nutricio por y para el pleno descanso, lucha por y para la concluida paz: La tranquilidad está en el orden. La lucha es el precio del vivir; el premio es la paz eterna y la eterna gloria. Quizá sea esa la tensión que hace del Éxodo un verdadero drama psicológico. Esa es la solución que le da un desenlace inesperado. Ahora bien, para conocer el mundo, el intelecto del hombre tiene que distinguir, pero sin separar; considerar las semejanzas y notar las diferencias; contrastarlas sin oponerlas. Lo que ocurre muy a menudo es que los pensamientos separan en vez de distinguir y oponen en vez de conciliar, destrozando así el mundo que piensa conquistar, haciéndolo pedazos sin poder volver a componerlos. Para esta lucha el arte rojiano suprime los términos intermedios para apresar los ostugos de cuanta vida cupiere. Cada cual lo analiza a su modo, pero muy pocos logran sintetizarlo. Este modo de obrar explica la mayoría de los enraizados errores y de las condensadas y endurecidas herejías.

El mundo del Éxodo es un estudio profundo y una excelente síntesis de la vida humana. Para Rojas, esta revelación de reminiscencias cervantinas plantea no ya un problema de límites sino de contenidos. Verdad es que cada uno lo entiende a su manera y así en ella se destaca sobre todo la fórmula de cierto grado de prioridad del individuo que existe per se y esa misma existencia es la que le da sentido. Rojas no presenta al ser humano con la más clara unicidad de su existencia.

Puesto que todo individuo necesita, para tener sentido, sentirse vinculado a algo referirse a algo, llevar a alguien tras de sí. Es una figura —no un punto—, pero incompleta en su actualidad. Esa vinculación queda manifestada en la idea constante de la itinerancia. Y así, de esa vinculación que emana incompleta reside en un amplio proceso cíclico que surge allí en el límite originario de las afirmaciones anteriores porque como avala A. F. Rojas, tal vez toda vida sea un girar.

Sin poder dejar a un lado el siempre lacerante “ser o no ser” hamletiano. Sin embargo, para ser auténtica y verídica, toda interpretación seria y sincera del Éxodo debe conservar la unidad en la diversidad, unidad presente en la agudeza de estar despierto,

la cual consiste en un estar presente el sujeto en sí mismo, en sentirse inmediatamente como uno.

Cabría limitar nuestras consideraciones al mundo humano de Rojas tras la muy particular lectura del *Éxodo de Yangana*, respecto al problema del ser, no tanto el metafísico y bajo los aspectos interpretativos de nuestro escritor: el ser y el poder ser, el ser y el querer ser, y en parte, el ser y el deber ser. Desde luego, decimos que los hombres somos lo que somos, mas no en absoluto; somos lo que podemos ser, de cierto modo; somos algo de lo que en realidad queremos ser; somos lo que obramos y hacemos, hasta cierto punto; somos lo que nos hacen las circunstancias y la educación, con muy íntimas y sobrecogedoras reservas; y somos en algo lo que parecemos. *El éxodo de Yangana* bien merece una lectura a través del cristalino mirar de A. F. Rojas, y al fin y al cabo uno no deja de ser por mucho que insista algo más allá que un desocupado lector.

El descubrimiento del hombre por sí mismo; parto vital y novedad perenne, es la historia de la humanidad abocada al constante marchamo de la abnegación: “El fruto de tu trabajo, donde se nota el noble esfuerzo aplicado a la tierra, el sacrificio constante triunfando sobre la naturaleza bravía, es muy valioso. Tuyo es el derecho” (Rojas 138).

El hombre surge en las tinieblas y percibe, como primeras pruebas sensibles, el temor a cuanto le rodea. Rojas deambula por esa realidad oscilante que va desde el particular exilio vivido, en el diario borde de los más dolorosos inconvenientes, hasta otra más íntima y aguda realidad interior, más sustentadora y nutricia.

Ante esta lacerante humanidad nos encontramos con que lo imaginario es una encrucijada que permite esclarecer en una interpretación platónica cómo Rojas nos sitúa frente a frente con el espíritu del pueblo. El objeto imaginado viene dado inmediatamente por lo que es, mientras que el saber perceptivo se forma más lentamente por una aproximación y un acercamiento más consecuente e intenso, más audaz y progresivo. De esta forma entre la espontaneidad con que lo narra y el esfuerzo de conocimiento verdadero, se torna en una especie de discernimiento de sí mismo. Esta imagen juega un papel significativamente diferenciado, más que el indicio, puesto que éste está separado del objeto percibido, pero menos que el signo, puesto que éste sigue siendo imitación del objeto y por tanto signo motivado, por oposición al signo verbal arbitrario. Podemos interpretar a modo de ceremonial sacrificio que todo el pueblo de Yangana es cordero pascual.

La idea del cordero sacrificado es tan inicua como indefensa y nos remite a algunas válidas apreciaciones de Rojas que despiertan la más entrañable de las conmiseraciones, la más cercana de las misericordias, la más viva simpatía con su aire de frágil candor y de muy íntima y delicada inocencia. Este proceso imaginario no ha terminado precisamente, y acaso bien podríamos decir que estamos ante los albores de una personalidad –temperamento popular– la cual revierte, tan agudamente silueteada por un grácil humanismo; para una más próxima interpretación, para una más honda presencia. Y así *El éxodo* recaba la sacrificial imagen de un pueblo en el incontenible margen de sus justas ambiciones, de tal manera que: “Viene, en fin, un muestrario acaso cabal de humanidad; un mundo comprimido y abreviado en el que están representados los vicios y las virtudes, los temperamentos y las aptitudes buenas o malas; las grandezas y miserias del hombre; la conducta, el pensamiento, la acción; el hambre, el deseo de no morir, el miedo, el odio y el amor” (Rojas 52).

El éxodo de Yangana erige su propio sacrificio en la tradición, sin otra ley que la del avasallador capricho o la del resentimiento del pervertido instinto, donde lo de menos es la muerte, como descrito queda en los desplazados o salvados de los modernos campos de concentración, sino el de ser hollados en las fuentes de la hombría, saltadas las fronteras de la intimidad sagrada, y estigmatizados para siempre con asco de ellos mismos, con indecibles vejaciones e impropios e inconfesables escarnios. Aflora en la obra de Rojas un amplio pero enrevesado sentido de unidad que emana de una impresión de primitiva fuerza, de permanente vitalidad, de sintético vigor. De sí expande una compostura de tranquila seguridad que se cubre de respeto sin revelada merma de servilismo.

La dignidad se muestra en el más rápido de los sentidos, sin susceptibilidades, ante todo libre del más mínimo complejo de inferioridad, puesto que poseedores de natural y espontánea noción de igualdad, en los dos procede un muy profundo sentido de fraternidad que no recaló en sentimental pasión, sino en hecho. Pues si de un lado queda la severa derrota no por ello es óbice presumida la sorpresa.

Su sentido de igualdad probablemente derivara de un sólido fondo religioso, tuviera o no forma de definida dogmática y así se expresa:

Las plagas que alguna vez afectan sus casas o sus campos son también combatidas mediante el conjuro religioso. Esperan la venida del Sacerdote. Las semillas dañadas, las tierras invadidas de plaga, las casas apestaadas, reciben, gratuitamente, la visita del ministro de Dios, quien lanza sus exorcismos y aspergea agua bendita con un hisopo que blande con la diestra, mientras conserva en la izquierda el

libro con un dedo metido entre las páginas para señalar lo que debe ir leyendo en tanto dura la ceremonia. Nada arriesgaba el señor cura, porque sabía cómo ha de razonar el perjudicado. Si la plaga cedía naturalmente, era por efecto del conjuro. Si persistía el mal, era que así convenía, por mandato de Dios. La fe ciega en la eficacia de los conjuros seguía inmovible". (Rojas 76)

De ese fondo religioso surge la vigorosa personalidad de quienes contemplan, no la agitación de los distintos órdenes social, político y económico sino el orden universal y permanente de la vida. En Rojas la esencia poética de la concepción histórica de su pueblo, y así, como hombre, siente como una forma absorbente de pasión que la asimila en tanto que la hace suya. Para ello se muestra individualista, y funda sobre esto el criterio de todas las cosas. Atiende con desnuda voluntariedad cuanto no sea esencial tendencia para evadirse; así de las cosas menos altas o menos hondas ya se presenten éstas como útiles o necesarias o recomendables. Se muestra tan individualmente espontáneo y sintético que su presencia en exclusividad atiende sólo a aquello en lo cual interviene, sin abstracciones y sin inhibiciones. En su natural egoísmo, su persona es un canal por el que la laberíntica corriente se filtra en los íntimos secretos de Yangana, puesto que, ha de pasar, quiera o no, por los secretos pasos de la vida.

La novela, lo sabemos, es un género que presenta esa característica de uniformidad, a lo que podemos agregar otras palabras que plasmen su sentido: horizontalidad, mundanidad, polifonía, si nos aproximamos a lo que Bajtin definió como un continuo juego de discursos sociales o voces. Tal uniformidad es un primer componente de la ironía, dado que comprende a todas las formas, desde las figuras míticas hasta las cuestiones más cotidianas. La novela, al contrario de, por ejemplo, la poesía o la tragedia, nos conduce siempre por una zona que se entrecruza, a veces furtivamente, con la realidad y que nos hace tener en cuenta y en ejercicio la propia memoria, acerca de lo experimentado, o lo recordado. La novela nos pone en una franca relación con la realidad inmediata. Los ambiguos tintes de la novela proceden, al parecer, de que está en la escala del hombre, de que la conciencia creadora de su autor en nada sobrepasa a la conciencia que define a nuestra época, a nuestro mundo, emancipado de lo divino.

Esta evolución, o avance, de lo humano en el espacio de la cultura ha derivado en cierto estrechamiento del horizonte de los sentidos, aunque ese horizonte se nos vislumbre tan lejano como el de Palanda.

Así, en un espacio que se ha reducido, crece la ambigüedad que es, falta de capacidad de la conciencia para abarcar realidades que en espacios más abiertos podrían resultar por lo menos más puras. El retroceso de lo divino, podemos afirmar, ha condicionado

al mundo, ha cambiado la perspectiva hacia un microcosmos o, mejor dicho, hacia un detallismo de lo humano, lo que excluye o vuelve extrañas otras presencias, baste para ello aplicar *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, sentencia que nos presenta Publio Terencio Africano en su comedia *Heautontimorumenos*. En *El éxodo* toma cariz de conciencia y piedad, las cuales han venido disputándose el mundo del hombre rojiano desde *Yangana*, cuya lectura nos sustancia en el largo y angustioso padecer de un conflicto, con sus raros instantes de concordia y armonía.

Rojas parece hacer suya la actitud de Nietzsche, que “nunca dio señales de temer a la muerte, como si la muerte para él no existiera, como si estuviese cierto de una última y total transmutación” (Nietzsche 78). A este sentimiento frente a la muerte se une el de religión: Se hace evidente que ninguna obra del muy humano pensamiento no tenga de algún modo, aunque sea levemente, una relación con una actitud religiosa. Esto implica a toda filosofía e inscribe a Ángel F. Rojas en la tradición de San Agustín, allí donde la esperanza es delicado remanso de la verdad, por la cual el auténtico filósofo es el amador de Dios y para Hegel la verdadera filosofía conduce a Dios. La religión es la revelación auroral que ha tenido y la palabra perdida es su búsqueda, porque en ella la revelación sucede y se presenta lo sacro. Ese es el motivo por el que A. F. Rojas está y se opone a la moderna idolatría del hombre y considera, además, a la idolatría un aspecto a superar; el hombre es el receptáculo de la palabra y ella contiene lo sagrado.

Sin duda, la crítica a la modernidad que realiza Rojas se propone abolir a la racionalidad como ídolo, su entronizamiento. En términos políticos, que nuestro autor haya escrito una novela con tantos y tan amplios significados se debe a que el género, en sí mismo, es un género de la crítica, por la conjuntada armonía de sus características polifónicas: la instancia dialógica de la novela le permitió a A. F. Rojas realizar uno de los más grandes frescos de su tiempo y de la universal complejidad humana. Es en el diálogo que genera la novela a partir de sus múltiples voces donde la sociedad toda puede irrumpir como reflejo de sus únicas ideas, de sus singulares palabras, así como de sus muy inmejorables hechos y de sus fabulosas y excelentes contradicciones y disparates.

De esta suerte es tal y como *El éxodo de Yangana* interpela a su sociedad, a través de la culminación de un género específico, poniendo de relieve los cambios de su época, con sus agotamientos y nuevas formas, Rojas realiza una crítica muy profunda de la sociedad moderna y de sus regímenes políticos, principalmente de aquellos productos autoritarios, sean de izquierdas o de derechas, que se movilizan, dicho en palabras de Nietzsche, por la voluntad de dominación. El axioma que definirá esta situación es el de estructura sacrificial de la historia, cuyo proceso obedece al sacrificio de personas

y de pueblos, en la obra de María Zambrano *Persona y democracia*, la pensadora nos expone que la contextura trágica de la historia habida hasta ahora proviene de que, en toda sociedad, familia incluida, aun en la particular sociedad formada por dos que se aman, hay siempre como ley que sólo en ciertos niveles humanos no rige un ídolo y una víctima. Lo que equivale a decir que el dintel de la historia ante el cual el hombre ha retrocedido una y otra vez sin acertar a traspasarlo, sea éste: que allí donde nos agrupemos —y no podemos vivir sin agruparnos— deje de existir un ídolo y una víctima; que la sociedad en todas sus formas pierda su constitución idolátrica; que lleguemos a amar, creer y obedecer sin idolatría; que la sociedad deje de regirse por las leyes del sacrificio o, más bien, por un sacrificio sin ley. Ídolo es lo que exige ser adorado o recibe adoración, es decir, absoluta entrega; absoluta, mientras dura. Ídolo es lo que se alimenta de esa adoración o entrega sin medida y una vez que le falta, cae. Es una imagen desviada de lo divino, una usurpación. Toda persona convertida en ídolo aun a pesar suyo, vive en estado de fraude. Resulta extraño que hasta ahora sólo en algunos claros de la historia se haya vivido libre de esta tiranía.

En realidad, la búsqueda trascendente del hombre incluirá siempre al fracaso, así como tiene dentro de sí la esperanza y la gloria. El “querer ser” de Unamuno aparece cuando hablamos del fracaso humano, surge como una espesa sombra en el pensamiento de Rojas y recorre toda la vida del personaje de sus personajes. Esta especie de resto de la personalidad, nota que sobra, o bien, que está ausente o hundida en la historia, se traduce en el pensamiento rojiano, el cual excede lo que podemos llamar el sistema filosófico, la autonomía del filosofar, para encarnarse en un conocimiento en el cual lo humano no es la total medida de lo humano, sino que busca religarse con relatos e imágenes esenciales, de ahí su proceder hermenéutico, que no busca el acotamiento de lo humano a determinadas coordenadas, que no indaga la destrucción o la dominación. Al contrario, examinará en su método un modo de acceder a lo recóndito que es lo humano y que es también todo lo divino.

A. Rojas rescata principalmente para el conocimiento el hecho de que la experiencia sea reveladora, concepto que sin duda extrae o recorre todo el judeocristianismo. Nada se sabe de modo permanente; esta consigna nos remite a la importancia que el instante de reconocimiento tiene para el conocimiento, porque la historia y la experiencia necesitan recuperarse, volver hacia el presente. En cada experiencia individual puede asomar la experiencia que tenga carácter colectivo. Es la poesía el lugar privilegiado para que el rapsoda de lo eterno se manifieste, para que la experiencia individual se transforme objetivamente en un dato del deseo, del saber, del conocimiento.

En cada época, afirma Rojas, el hombre tiene su caverna y su exterioridad. Salir de la caverna significa salir del tiempo, construir de ese modo la objetividad del conocimiento: “La resistencia que encuentra ante la realidad es su caverna”, dirá Zambrano (78). Salir fuera es la solución que encuentra Platón a esta antigua imagen, ir hacia el espacio abierto significa ir donde están las ideas, dado que dentro el hombre estaría condenado. De este modo, el conocimiento es el camino de salvación del ser humano, en un proceso por el cual, nos dice Rojas, se transcurre hacia la objetividad.

Aquello que no puede ser convertido en este pasaje hacia el exterior, queda como una resistencia yacente, que en primera instancia es el tiempo. Salir de la caverna implica salir de él, escapar de la caverna temporal.

El padecer del hombre, es decir, aquello que le impulsa en su superación, está relacionado con el dolor, en tanto en cuanto hay una condición de necesidad del hombre en busca del ser. El desarrollo del conocimiento obedece a la necesidad de dar explicación a las cosas, de concederle una relación de delimitadas causalidades y establecidos efectos, lo que constituye un desafío a la omnipotencia de la deidad, recordemos que para Manuel Gustán, Dios era un buen chico (Rojas 35).

Y así en la cultura popular, el pensamiento también se dirigió a salvarse de la ignorancia y de ese modo obtener una liberación.

Es la honda observancia de su dramático criterio el que le da sentido de hombre, de pueblo y de ahí la mera manifestación de su conciencia, fuente de consideración de cuantas agónicas presencias, para hacer alarde de la naturaleza humana del pueblo de Yangana.

La pétrea realidad pensada del mundo se presenta en *El éxodo de Yangana* y hace de su prosa y de su conciencia un permanente campo de batalla. Esta circunstancia late en su obra como la más determinante y concreta huella vital, prisma a cuya luz puede verse con desgarradora claridad el histórico caminar de su pensamiento. Si concebimos que una de las acepciones de “agonía” es ardua contienda, en *El éxodo* ésta se manifiesta, en tanto en cuanto, agoniza en lucha no contra la vida, sino por la vida misma. El tránsito de la novela no debe identificarse ni con un escenario, ni tampoco con un espacio geográfico, sino con la íntima convivencia de cuanto dentro de sí liza.

Con ardorosa mesura, en Rojas, su genialidad cobra fuerzas de su propio examen de conciencia, para unir su rara ánima con la rara ánima de lo esencialmente humano. Su virtud reside en su fortaleza, la cual alardea de una contumaz valentía personal, propia

de su desobediencia. Una característica de la incivil discordia de toda historia, que cada cual acarrea allá en lo más escondido de sus entresijos. Cuando no está contento consigo mismo, prende la llama contra sí en el reflejo del espejo de los demás y atiza tan cruento como impolítico el eterno fuego del desconsuelo, el cual palpita sin duda alguna por las transidas líneas de su novela.

Ángel Felicísimo Rojas señala algunas características en la relación de la democracia y el concepto de pueblo; para ello rescata el valor que tiene la persona para este sistema político, y así para su autor el hombre es pueblo, figura en la que converge la persona humana quien mediante la máscara de su personaje recorrerá el camino último hacia su liberación.

He aquí las máscaras, es decir, aquello por lo cual los personajes se encubren y sojuzgan a la persona:

Vienen todas las edades humanas. Viejos, jóvenes, adultos, niños, infantes de pecho. Hombres y mujeres; belleza y fealdad; blancos, indios y mestizos; mulatos, zambos y negros; flacos y gordos; altos y pequeños; ladrones y beatas; analfabetos y músicos, armadores de casas y sepultureros; hermosas muchachas y cuerpos deformes; borrachos y perdonavidas; curanderos y tinterillos; desequilibrados y tontos de capirote; optimistas y escépticos. Frentes estrechas y frentes anchas; ojos negros, café, azules, verdes, color de acero; ojos alegres y brillantes; ojos sombríos; ojos oxidados por la ictericia; ojos ribeteados de rojo. Pielis lisas, pielis arrugadas; velludas y lampiñas; frescas y cálidas; sudorosas; suaves y ásperas. Bocas desdentadas, labios gruesos, labios delgados, labios leporinos, labios rosados, pálidos, secos... (Rojas 52)

El ser humano real es esencialmente quien compone al pueblo y por lo tanto es la constitución de la historia o, para decirlo en términos de Unamuno, la intrahistoria. Este es un concepto complejo por su dinámica, no se refiere a una composición fija y absoluta sino a una totalidad cambiante, nada más similar a la idea de vida, con su movimiento permanente e imprevisible, dado que en el pueblo no hay un destino preconcebido en lo que se refiere a ser libre o no serlo.

Y ser libre reclama una vida concreta, no sistemas idealistas; el pueblo de Yangana reúne esa impronta de pasión que deja traslucir todo el tiempo.

Este materialismo se dilata en un aspecto puramente poético quizá, el más fecundo e interesante: el que se refiere al sentido y a la significación, la preponderancia que

adquieren dentro de él, las cosas de tal manera que son estas casi las protagonistas de nuestros mejores libros, de nuestros mejores cuadros.

En una obra como *El éxodo*, donde la figura señera del pueblo alcanza tan inmensas proporciones, queda sin embargo intacta debajo de su sombra una estupenda novela castellana, donde los protagonistas son los caminos, las ventas, los árboles, los arroyos y los prados, los pellejos de vino y aceite, los trabajos de todas clases, en suma: las cosas y la naturaleza.

Muy diferente al de pueblo es el concepto de masa, que se opone a la cualidad de la persona dado su carácter indiferenciado, como lo señala Ortega y Gasset. Esta manipulación de resentimientos y mitos mal interpretados dio origen al fascismo y a otros fenómenos similares, en cuya esencia radica una furibunda animadversión contra la persona. Las políticas fascistas, olvidadas de que todo lo demás existe, están dedicadas a cautivar a las masas y no son, evidentemente, modelo de democracia pero sí se caracterizan por urdir fáciles utopías a las que la democracia se enfrenta porque desvirtúan el valor de la vida.

De esta manera, la democracia es la negación o el término opuesto a lo absoluto, dado que este último significa el estancamiento en una determinada instancia y que el primero está asociado con el cambio constante o el espíritu de lo relativo. No obstante, cabe aclarar, para A. F. Rojas el absolutismo no es lo mismo que la percepción de lo absoluto.

También es digna de ser tomada en cuenta la intervención de esta autoridad en lo que aquí llaman el “proceso electoral”. Como viven en una democracia, la elección de representantes a las municipalidades, cámaras legislativas y jefe del poder ejecutivo, debe hacerse por medio del sufragio. Para entonces, parece que los tenientes políticos de las parroquias rurales —el de Yangana, naturalmente, entre ellos— tienen para con el gobernador de la provincia una obligación sagrada: hacer triunfar en unas supuestas elecciones a la lista oficial de candidatos (Rojas 72).

El ser humano llega al mundo portando una palabra que él mismo debe ir descubriendo. Se trata de un conocerse a sí mismo que se encuentra en sus entrañas mismas. Sólo Dios conoce ese término que el hombre lleva consigo; la palabra recibida es su propio ser que se encuentra en ella, al modo de una sustancia que no ha sido descifrada, es el pensamiento divino que yace en cada ser. El hombre porta esa palabra única, que a su vez es un constreñido sendero que una revelación de plenitud le podrá mostrar. La

revelación viene a tener el valor creativo de una melodía, que es contenida expresión de libertad, una tarea reservada al arte de poetizar. No obstante, esa revelación puede ir más allá, con lo que estaríamos ya trascendiendo el campo de la creación y del pensamiento para ir hacia un tipo de revelación teológica: estamos en los precarios terrenos de la fe.

Cuando transita por *El éxodo de Yangana* es imagen de una realidad simbolizada. Pero la palabra, la expresión, es de naturaleza frágil y a la vez equívoca, pues la ambigüedad se ampara en la cruda ironía, aquello que sosiega a rudos y muy violentos golpes de conciencia y a su vez es débil abrigo para el lector y comprometida acción de poética culpa para A. F. Rojas.

El hacer nos delata y nos valora al mismo tiempo. Ahí nuestra ideología. Responderá o no a la palabra, al decir; pero sólo esa conducta, por sí misma, tiene tanto crédito como valoración real. Rojas es realista y a un tiempo consciente del valor determinante de las ciencias. Sabe, como buen observador del entorno que será de la mano de la ciencia y no de la mano de la filosofía a lo que obedecerá el cambio del mundo. La filosofía irá perdiendo su dimensión en la sociedad evolucionada, toda vez que no será posible imaginar a un hombre que no sea también filósofo, es decir que piense, puesto que el acto de pensar es propio de todo hombre. Así como filósofo es todo hombre proyectado en horizontal, el científico, al disponer de una reducida parcela de acción, se proyecta en verticalidad ilimitadamente. No puede, en puridad, existir el filósofo especialista, pues la filosofía, como conocimiento de la vida, pierde su identidad en la reducción. No será ya cuestión de sabios la filosofía, sino simple tarea de los hombres. El carácter especulativo filosófico, pues, pierde su fundamento y perece. Para ello A. F. Rojas presentará tangible lo invisible y hará de lo oculto lo evidente, puesto que toda forma de conocimiento al final llega a ser autoconocimiento, toda vez que palmariamente la filosofía nos viene a constreñir todo cuanto la poesía nos expande.

Es la acción aquello que nos edifica, y no la doctrina, el dogma o la teoría. A la acción, nos enseñará Rojas a lo largo de su obra, como ley primera de la vida, le sucede el sosiego no la inacción, en los lentos compases de la espera el hombre discreto recapacita, mide, pesa, afronta y cuando tiene tiempo sueña dormido o despierto ensueña.

Rojas no propone terminar con las excelsas utopías, sino con la sublime idea absolutista que pueden encerrar. Sólo hay que pensar en todos los programas que se presentaron como liberadores y que se deformaron por convertir en verdades absolutas sus postulados. La democracia, acaso, enseña a aceptar las relatividades y divergencias

de la vida del hombre, en busca de una unidad caracterizada por una dinámica de diferencias.

Y si la democracia lleva intrínsecamente a la persona ante todo, se trata de una ética dado que la condición de persona nunca se realiza a costa de los semejantes —de su sacrificio—. Este es el motivo de esperanza para superar la historia sacrificial. En efecto, la historia de occidente ha exigido la presencia de un ídolo, de la divinidad o la Razón, y una víctima que se sacrifica en nombre de este ídolo. Este es el sentido de la estructura sacrificial de la historia, cuyo dintel es necesario atravesar para construir una historia basada en el ser humano.

Concluamos que la vida, consecuentemente, se torna un constante hallazgo de muy contenidas razones donde antes estas no existían o no estaban articuladas. De allí surge la vocación, la de vivir humanamente, la de destinarse a partir de una necesidad de libertad y de una obligatoriedad de ella. Tan necesaria como precisa es la libertad, ella es el motivo de la vocación, y el elevarse máximo consiste en llevar al amor lo que se debe ser, realizarse como último paso en el amor. Y pensemos cuán acertadamente en la ficción de Ángel F. Rojas, así como en Palanda, también en la vida *se oye un rumor extraño*.

Obras citadas

- Nietzsche, Friedrich: "Así habló Zaratustra," en *O.C. III*. Edición, traducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury. Aguilar, 1965.
- Ortega y Gasset, José: "Meditaciones del Quijote" en *O.C. I*. Alianza Editorial, 1987.
- Ortega y Gasset, José. "Personas, obras y cosas" en *O.C. I*. Alianza Editorial, 1987.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas y creencias" en *O.C. V*. Alianza Editorial, 1987.
- Rojas, Ángel. Felicísimo. *El éxodo de Yangana*, edición crítica de Flor María Rodríguez Arenas, Stockcero, 2007.
- . *Exodus from Yangana*, edición de María Elena Rojas de Ratinoff, Universidad de Michigan, 2007.
- Unamuno, Miguel de. «Sobre la lectura e interpretación del Quijote», en *Obras completas III*, Afrodisio Aguado, 1950.
- . *Vida de Don Quijote y Sancho*, edición de Jean-Claude Rabaté, Cátedra, 2005.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. F.C.E., 1993.
- . *Cervantes (ensayos de crítica literaria)*. De la introducción y selección Enrique Baena. Fundación María Zambrano, 2005.
- . *El hombre y lo divino*. F.C.E., 2007.
- . *Persona y democracia*. Siruela, 1996.

Los lojanismos en *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas

Cristhian Geovany Sarango Jaramillo,
Universidad Técnica Particular de Loja

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar los lojanismos, desde una perspectiva dúplice: sociolingüística y antropológico-cultural, en la novela *El éxodo de Yangana*. La cultura lojana se mueve lingüísticamente por el uso de lojanismos, los cuales perviven en la memoria colectiva. De manera especial, estas formas expresivas relucen en *El éxodo de Yangana*, narración novelesca arquetípica en la utilización estilística de lojanismos, dado que tal particularidad corresponde a un tipo de literatura realista-costumbrista. La metodología de trabajo utilizada para el estudio de los lojanismos presentes en *El éxodo de Yangana* estriba en los principios sociolingüísticos y dialectológicos, mediante la utilización del método comparativo que permite describir estas variedades lingüísticas. Para conseguir este propósito, se recurrió a una serie de textos especializados pertinentes y a otros afines a la investigación, con el objeto de conocer la cuestión identitaria de fondo.

Palabras clave: lojanismos, identidad lingüística, singularidades lexicales y competencias semánticas lojanas.

Abstract:

From a sociolinguistic and cultural anthropological perspective this paper studies the “lojanisms” found in the novel *The Exodus of Yangana*. Lojan culture establishes its linguistically presence through the use of “lojanisms,” which survive in the collective memory, in the everyday speech of the common characters of the narrative, and in the literary speech of its writers and intellectuals. These expressive forms appear in *The Exodus of Yangana*, which is an archetypal narrative because of its stylistic use of “lojanisms” and a representative text of realist-costumbrist literature. The methodology used for the study of the lojanisms in *The Exodus of Yangana* is based on sociolinguistic and dialectological principles, and it employs a comparative method that permits description of linguistic varieties. A series of relevant specialized texts were used for comparison in order to determine identity.

Key words: lojanisms, linguistic identity, Lojan lexical singularities and semantic competencies.

Introducción

« ¡Estupenda “cecina de la provincia” de aquí, del pueblo ahora desierto de Yangana salías también! ¡Partías en grandes rimeros con una noble y aromada fama, resalada, grasosa, sávida, para echarte a andar por los llamados caminos de herradura de una provincia sin caminos, en el vientre de las alforjas y canastas fiambreras! ¡Te dejabas asar, chirriando, retorciéndote y escandalizando con tu pingüe perfume en el fogón improvisado junto a las quebradas cerreras, mezclándote al olor del café negro que hervía en el perol suspendido entre dos horquetas, en la pausa obligada de los hombres y las bestias caminantes! ».

El éxodo de Yangana
Ángel Felicísimo Rojas

Mario Vargas Llosa tiene la convicción de que la literatura es el medio más eficaz e idóneo para concienciar a la población a través de las palabras, ya que solo ella dispone de las técnicas para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas. Tomamos como referencia esta cita del ensayo *La verdad de las mentiras* (Vargas Llosa 52), porque el novelista pretende mostrar la inconformidad de la realidad humana.

En el trabajo que nos ocupa trataremos de analizar cómo Ángel Felicísimo Rojas utiliza en *El éxodo de Yangana* (1949) una rica gama de registros, como también, una variedad dialectal propia de la provincia de Loja —Ecuador—, esto es, una forma lingüística testimonial y, sobre todo, documental, procedente de la conciencia individual y colectiva del habitante lojano. De esta manera, la novela se convierte en un tributo literario y cultural, en una especie de himno novelado en homenaje a su terruño y a su querencia: “La construcción es el esqueleto de la novela; la carne y la piel es la lengua. Y por lo que hace a la lengua, pocas novelas ecuatorianas —si alguna— la tendrán tan sabrosa por castiza, por su léxico *El éxodo de Yangana* es —dentro del campo lingüístico— la gran novela lojana” (Aguirre Tirado 718).

Por otro lado, iniciamos este trabajo con la descripción analítica del siguiente tema: Los lojanismos en *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas; lojanismos que conforman, en el ámbito lexical y fraseológico, una variedad lingüística del español ecuatoriano, particularmente, de la provincia de Loja. Se originan en el castellano de los conquistadores españoles, en un sustrato quichua y en arcaísmos de probable procedencia judeoespañola.

Es importante poner de relieve que la evolución del castellano lojano fue menos dinámica y diferente al de otras regiones y provincias del Ecuador; debido al mayor grado de mestizaje de su población y al anfractuoso sistema orográfico de la provincia de Loja que la mantuvo en un secular aislamiento, en una preterición de los poderes políticos gubernamentales y en la carencia de vías de comunicación carrozables, hasta casi mediados del siglo XX. Sobre esta realidad provincial el escritor y suscitador cultural lojano, Benjamín Carrión (1992), lapidariamente sentenció que su provincia de origen estaba situada en «el último rincón del mundo».

Por lo tanto, a través de este trabajo procuramos indagar sobre la identidad lingüística lojana presente en *El éxodo de Yangana*. El lenguaje narrativo de la obra es rico en lojanismos, los mismos que son codificados y decodificados, únicamente, por los hablantes de la ciudad y provincia de Loja. Por consiguiente, esta variedad dialectal identifica y distingue al habitante de la provincia meridional, con respecto a los usuarios del castellano hablado en otras provincias del Ecuador. Asimismo, la variedad lingüística lojana procede de su diversidad cultural específica. Sobre este particular, los antropólogos culturales, Ember y Ember, afirman que el lenguaje y la cultura son parte de la evolución de la lengua:

Existen muchas maneras en que la lengua de un pueblo pueda ser reflejo de su cultura; una de ellas se basa en el contenido semántico o vocabulario. Las experiencias, eventos u objetivos que un pueblo decide elegir y lexicalizar pueden ser el resultado de características culturales (93).

Dado que toda lengua tiene un sinnúmero de términos patrimoniales que describen su realidad, la significativa presencia de lojanismos en *El éxodo de Yangana* constituye un reflejo de supervivencia en la matriz de la cultura lojana. En consecuencia, podemos afirmar, inequívocamente, que tales voces constituyen el primer signo de identidad cultural lojana. Los lojanismos se conciben como expresiones que representan un fenómeno dialéctico, idiosincrásico y definidor de rasgos identitarios, en virtud de que los individuos, en lo atinente al uso de su lengua materna, son capaces de asumir diversos papeles en múltiples actos de habla, condicionados por los contextos sociales, geográficos, históricos y, desde luego, pragmáticos. En suma, según la persona o grupo social con el que interactúa, la identidad lingüística lojana se expresa con rasgos particulares, propios de los hablantes de esta latitud geográfica del Ecuador.

Así que, entendemos como lojanismos aquellos términos, expresiones o modismos que se consideran como propios y exclusivos del habla de los pobladores nativos de la ciudad y provincia de Loja. Este hecho tiene su fundamento en la terminología

referente a la toponimia, antroponimia, gastronomía, costumbres, comportamientos, celebraciones, religiosidad popular, narrativa oral, lengua coloquial y familiar, referencias agropecuarias, etc., que, en la mayoría de los casos, sí se los puede considerar lojanismos genuinos. Los lojanismos empleados en *El éxodo de Yangana* son usados por personas de diferentes estratos sociales, nivel de instrucción, procedencia geográfica provincial, –urbana o rural–, edad, sexo, etc. Los usuarios del castellano lojano que utilizan estas palabras realizan, de hecho, las características de esta variedad lingüística.

Este trabajo se propuso, como objetivo general, analizar los lojanismos como una cuestión identitaria en *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas; y, como objetivos específicos, describir a los lojanismos presentes en la novela citada como rasgos vividos de la identidad lingüística y cultural lojana; y, por ende, caracterizar a los lojanismos de la novela arriba nombrada. Por otra parte, la metodología utilizada para el desarrollo de este trabajo fue amplia y diversa. Primeramente, se comenzó con la lectura de *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas, a fin de analizarla interpretarla y valorarla en términos sociolingüísticos, antropológico-culturales y literarios, en vista de que el lenguaje de la novela presenta significativas muestras de voces castizas, términos culturalmente heteróclitos y giros locales, en la línea que nos interesa: los lojanismos.

De acuerdo con el criterio del crítico ecuatoriano Rodríguez Castelo: «Es una de las más hermosas novelas de la literatura ecuatoriana por su originalidad, belleza de lengua y tono épico» (749).

DESARROLLO

Los lojanismos como expresión identitaria en *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas

Intento por definir los lojanismos

El idioma es el encuentro de culturas y el canal de comunicación de los hablantes; por tal motivo, la lengua hace patria común en identificar los rasgos caracterizadores de un pueblo, nación, patria chica o terruño. Así que, en el presente trabajo se trata de examinar la identidad lingüística lojana, a través de los lojanismos presentes en la novela *El éxodo de Yangana* (1949) de Ángel Felicísimo Rojas.

El autor lojano utiliza una rica gama de registros, como también, una variedad dialectal propia de la provincia de Loja (Ecuador), esto es, una forma lingüística testimonial y, sobre todo, documental, procedente de la conciencia individual y colectiva del

habitante lojano. De esta manera, la novela se convierte en un tributo literario y cultural, en una especie de himno novelado en homenaje a su querencia: «La construcción es el esqueleto de la novela; la carne y la piel es la lengua [...] por su léxico *El éxodo de Yangana* es —dentro del campo lingüístico— la gran novela lojana» (Rodríguez Castelo 718).

Dado que toda lengua tiene un sinnúmero de términos patrimoniales que describen su realidad, la significativa presencia de lojanismos en *El éxodo de Yangana* constituye un reflejo de supervivencia en la matriz de la cultura lojana. En consecuencia, podemos afirmar, inequívocamente, que tales voces constituyen el primer signo de identidad cultural lojana. Los lojanismos empleados en *El éxodo de Yangana* son usados por personajes de diferentes estratos sociales, nivel de instrucción, procedencia geográfica provincial, —urbana o rural—, edad, sexo, etc. Los usuarios del castellano lojano que utilizan estas palabras realizan, de hecho, las características de esta diversidad lingüística. El mismo Ángel Felicísimo Rojas en una entrevista concedida al periodista y promotor cultural guayaquileño Carlos Calderón Chico, puntualiza: “La novela está escrita en un dialecto lojano, para emplear una frase un poco forzada. Porque eso era lo que la gente hablaba en mi tierra, que el mestizo del sur empleaba cuando yo escribí la novela” (152).

Por lo tanto, se considera fundamental indicar cuál es la génesis de los lojanismos: se originan en el castellano de los conquistadores españoles, en sus arcaísmos de hipotética procedencia sefardita y en un recreativo sustrato quichua. De igual manera, es importante poner de relieve que la evolución del castellano lojano fue menos dinámica y diferente al de otras regiones y provincias del Ecuador, debido al mayor grado de mestizaje de su población y al anfractuoso sistema orográfico de la provincia de Loja que la mantuvo en secular aislamiento, en preterición de los poderes políticos gubernamentales y en la carencia de vías de comunicación, hasta casi mediados del siglo XX.

Se entiende por lojanismos aquellos términos, expresiones, modismos y giros que se consideran propios y exclusivos del habla de los pobladores nativos de la ciudad y provincia de Loja. Este hecho tiene su fundamento en la terminología referente a la toponimia, antroponimia, gastronomía, costumbres, comportamientos, celebraciones, religiosidad popular, narrativa oral, lengua coloquial y familiar, referencias agropecuarias, etc. que, en la mayoría de los casos, se las puede considerar expresiones vernáculas genuinas.

Asimismo, dichas palabras tienen sus peculiaridades fonológicas, léxicas y gramaticales de la lojanidad, reflejando normas particulares de comportamiento lingüístico. Así lo corrobora, a mayor abundamiento, el sociolingüista español Francisco Gimeno Menéndez:

La comunidad lingüística define a un grupo de individuos que utilizan la misma lengua (o geolecto) en un momento dado, y les permite comunicarse entre sí. Una lengua es inconcebible sin una comunidad lingüística que la soporte, al mismo tiempo que ésta no existe más que en virtud de una lengua determinada. Lengua y comunidad lingüística se condicionan, pues, recíprocamente. Una comunidad lingüística no es nunca totalmente homogénea, y se subdivide en numerosas comunidades lingüísticas inferiores. (54)

Descripción y caracterización de los lojanismos presentes en la novela *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas

A continuación, se consigna un muestrario de lojanismos utilizados en la novela en estudio. Para mayor claridad, se agrega el lojanismo, su definición y ejemplificación de acuerdo con el contexto de la novela:

1. **Abrirle los ojos a alguien.** Comunicarle algo que ignoraba, sacándolo de su ingenuidad o inocencia, a fin de que se entere de una determinada realidad. [...] *esta primera lección y otras experiencias posteriores fueron abriéndome los ojos* (147).
2. **Alzarse.** Retirarse del cumplimiento de una jornada de trabajo de campo, a una hora acordada. [...] *a las cinco o seis de la tarde, se «alzan» de la faena y viene la estupenda comilona de la noche...* (146).
3. **Apearse.** Alojarse, hospedarse en calidad de posante. [...] *el arriero o guía cuando uno va acercándose al poblado le pregunta: ¿dónde va a «apearse» usted?...* (126).
4. **Con hatos y garabatos.** Cuando una persona se traslada de un domicilio a otro o viaja de un lugar a otro, llevando una gran cantidad y variedad de cosas. [...] *se trasladaba en bestias propias con hatos y garabatos...* (61).
5. **Cabrestillo.** Buey castrado destinado a transportar cargas grandes. También se usa como insulto. [...] *¡Qué hermosa leña habíamos amontonado cerca de los galpones de Roque! Era tan pesada y gruesa, que los cabrestillos más grandes avanzaban pujando con unos contados trozos encima de las angarillas.* (208).

6. **Chacota.** Alboroto, algazara, bulla existente en una reunión de varias personas ruidosas y alegres. [...] *De rato en rato, en medio de la chacota, que calmaba instantáneamente cuando el centinela se acercaba, surgían conversaciones transidas de seriedad y consideraciones transcendentales.* (338).
7. **Echar prosa.** Ostentar y presumir de cualidades personales o de cosas que se poseen. [...] *quieren echarme prosa, pero conmigo se estacan...* (82).
8. **Estacarse.** Encontrar una persona, ante una actitud arrogante, otra que lo detenga o contrarreste con una actitud firme y resuelta; para este lojanismo vale el ejemplo anterior (82).
9. **En la frecuencia.** Frecuentar los ritos y sacramentos, como oír misa, confesarse y comulgar. [...] *tampoco vive en la frecuencia, ni calentando los ladrillos de la iglesia...* (94).
10. **Goteras.** En las cercanías, inmediaciones y proximidades de un pueblo o ciudad. [...] *y como a medida que se baja, el paludismo avanza y se torna cada vez más virulento, la quina llega a visitar las goteras mismas del pueblo, ofreciendo su cáscara amarga para las tercianas* (p.168).
11. **Hacer cargadilla.** Con referencia a una persona o animal, atacarlo simultáneamente varias personas o animales para infligirle un castigo y derrota contundente y escarmentadora. [...] *y les hacen una cargadilla a los que, por la olida que les practican, comprueban que son de la familia de perros no sahumados y desobedientes.* (160).
12. **Hecho tierra.** En malas condiciones físicas y morales; cuando alguien no puede controlar su persona y sus actos, por una causa fuera de lo común y cotidiano en su vida. [...] *¿Pero no se dan cuenta de que está hecho tierra de borracho?* (278).
13. **Lo dejaron nuevo o dejar a alguien nuevecito.** Decirle unas cuantas verdades que desconocía; impresionarlo vivamente con una información que ignoraba, lo cual, cambia su modo de ser y actuar. [...] *Él entenderá de sus fierritos y tornillitos. Pero de estas cosas... No estamos para concordias, ¡imbécil! «Lo dejaron nuevecito»* (278).

14. **Merlina.** Problema, dificultad que involucra a varias personas. [...] *Hasta quiere meter en la merlina al mismísimo don Lisandro Fierro, que está hecho una callampa de viejo...* (351).
15. **Molloco o majado.** Plato típico lojano consistente en guineo verde o plátano verde aplastados, a los que se les añade pasta de maní, manteca negra o chicharrones, queso, etc. [...] *molloco o majado de plátano verde, cocido con la cáscara y después molido con maní tostado en el gran batán de la patilla...* (211).
16. **Mezquinar.** Impedir a alguien el disfrute de un bien o el ejercicio de un derecho. [...] *¿Cuándo nos habían mezquinado un perolito de cachaza para los puercos?* (217).
17. **Merecer.** Por lo general, acertar de lleno con un golpe o con una acción de ataque o desquite. [...] *con decirles que ni los patrones se escaparon: a don Pancho Villaviciosa se lo mereció uno de esos animalitos.* (232).
18. **No tragar a alguien.** Tenerle antipatía, mala voluntad e inquina. [...] *será tal vez por lo que yo no [lo] tragó mucho a don Vicente...* (234).
19. **Ordinario.** Relativo a una persona, fea, muy poco agraciada. [...] *por lo que conozco de los hijos mayores del churón Ocampo, y dada la fealdad de su mujer, es probable que su tan alabada Adrianita será más bien una longuita ordinaria* (252).
20. **Pan regalado.** El de exquisita calidad; hecho con los ingredientes más finos y con mucho esmero: [...] *un cajón donde guardaba, entre hojas frescas, el pan regalado que amasaba ella misma dos veces en la semana...* (30).
21. **Propio.** Persona confiable escogida para llevar un mensaje, carta o encomienda de un sitio a otro. [...] *con unos librotos de pasta gruesa, enviados días ha por el gobernador mediante un propio que, para llegar más rápido, marcha a pie, cargándolos a la espalda...* (133).
22. **Raimar, raimé.** Quitar las hojas secas de la caña para mejorar el crecimiento de la planta o para la zafra. [...] *en idéntica forma proceden para las deshieras, para los «raymes», para las cosechas...* (145).

23. **Rabo.** Por lo general, referido a un muchacho, que le gusta seguir y acompañar a una persona a todas partes. [...] *cuando vengo él ya está en la cocina, siguiendo a la madre como rabo, donde ella se va.* (248).
24. **Remar.** Trabajar en exceso y como siendo víctima de la desconsideración y abuso de otras personas. [...] *que ella remaba de la mañana a la noche para poder vivir y él era en cambio un holgazán que comía suave y de balde...* (179).
25. **Sin hiel.** No tener consideración por la propia persona al realizar un trabajo; esforzarse hasta el extremo. [...] *pues todos reconocen en él a un vigoroso jornalero, sin hiel para la lampa y la barreta y a un jinete no vulgar...* (97).
26. **Ser alguien una candela.** Ser de inteligencia ágil, vivaz y sorprendente. [...] *Las mujercitas, desde chiquitas, son sabidísimas. Son más adelantadas. Pero la mía es una candela* (247).
27. **Taimado.** Persona lenta, desganada, perezosa, pachorrienta. [...] *Ocampo, un tanto mortificado por la respuesta en carencia de su taimado amigo, se revistió sin embargo de calma...* (354).

Esta novela pone de manifiesto la riqueza idiomática lojana, el virtuosismo semántico de hablante consumado y la maestría en el tratamiento de contenidos sociales, proverbiales en Ángel Felicísimo Rojas, lo que le ha permitido a la crítica especializada aquilatar a *El éxodo de Yangana* como una novela señera en la época de oro de la literatura ecuatoriana. De suerte que, la lograda creación literaria revela la idiosincrasia del lojano: su forma de vida, su manera de ser, pensar, sentir y actuar, en suma, su conciencia identitaria.

Conclusiones

A continuación, se presentan las conclusiones a las que hemos arribado en este presente trabajo:

1. Los lojanismos representan, desde el punto de vista lingüístico, sociolingüístico y antropológico, el primer signo de identidad cultural. Su uso es frecuente en la lengua coloquial, familiar, informal. No obstante, los lojanismos han encontrado un sitio de dignidad en la lengua literaria de la mayoría de escritores lojanos. La novela *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas es el más egregio ejemplo de este aserto investigativo.

2. La novela está ambientada en un escenario aldeano y rural. Entonces, las referencias al mundo exterior, sus descripciones y sus circunstancias están relacionadas con este medio geográfico, histórico y cultural. Por cierto, en lo tocante al sinnúmero de personajes principales y secundarios, ellos están muy influidos por esta realidad. Por supuesto, la lengua usual responde a un sociolecto de caracteres particulares: un castellano castizo arcaizante con expresiones atípicas denominadas lojanismos, cuya génesis se remonta a la lengua de los conquistadores españoles —algunos de ellos, probablemente, criptosefarditas—, al sustrato quichua de raíces indígenas que confluyeron en morosa evolución, en un enclave de aislamiento secular.
3. Las palabras, modismos y expresiones que constituyen los lojanismos tienen sus particularidades fonéticas, lexicológicas y semánticas distintas del resto de dialectos del español ecuatoriano que, al momento de codificarlas para entablar una conversación entre miembros de la misma comunidad de habla, se tornan en una especie de argot ininteligible para los integrantes de otras comunidades lingüísticas del español.
4. Si bien es cierto, los lojanismos dimanar de la creatividad comunicativa aldeana y campesina, también es cierto que, de estos sectores sociales y lingüísticos, en su uso, se han extendido a estratos medios y altos. De suerte que, el grueso de la población, sobre todo adulta de Loja —ciudad y provincia— entiende y utiliza lojanismos en contextos coloquiales, folclóricos, artísticos, musicales, literarios, etc.
5. En la actualidad se carece, por completo, de investigaciones científicas monográficas sobre el dialecto lojano y su manifestación inmanente: los lojanismos de la oralidad y de la literariedad. Por esta razón, el presente trabajo quisiera constituirse en un aporte inicial de este maravilloso e inexplorado campo del saber lingüístico, hoy por hoy, *terra incógnita* de los estudios dialectológicos específicos. Es deseable que ulteriores investigaciones académicas avancen y profundicen sobre los lojanismos como fruto de la identidad lingüística y cultural lojana.

Obras citadas

- Albalá Medina, Laurentino. *Paltas: leyendas y tradiciones*. Loja, Ecuador: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” Núcleo de Quito, 1995.
- Araujo Sánchez, Diego. «Estudio introductorio». En *El Éxodo de Yangana*. Editorial Libresa, 1983.
- Alvar, Manuel. *Actitud del hablante y sociolingüística*. Editorial Karpos, 1977.
- Brayanes, Willan. *Cambio y fuera*. Editorial UTPL, 2006.
- Brito, Juan. *El pueblo palta en la historia. Continuidades, transformaciones y rupturas*. Universidad Politécnica Salesiana, 2015.
- Carrión, Alejandro. *El último rincón del mundo*. Editorial Gustavo A. Serrano, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” Núcleo de Loja, 2015.
- Calderón Chico, Carlos. *Tres Maestros: Ángel Felicísimo Rojas, Adalberto Ortiz y Leopoldo Benites se confiesan a sí mismos*. Universidad Estatal de Guayaquil, 1992.
- Carrión Arciniegas, German. *Ecuador fundamental*. Editorial UTPL, 2006.
- Córdova, Carlos. *El habla del Ecuador: diccionario de ecuatorianismos contribución a la lexicografía ecuatoriana*. Universidad del Azuay. Editorial Atlántida, 1995.
- de Arnoux, Elvira Narvaja, and José Del Valle. “Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo.” *Spanish in Context* vol. 7, núm.1, pp. 1-24.
- de Krejci Salcedo, Catherine. *Rasgos lingüísticos del castellano del cantón Loja, Ecuador*. Tesis de maestría, Universidad de University of Vienna, Austria. 2011
- del Valle (Universidad de Nueva York) publicado originalmente en: Roger Wright y Peter Ricketts (eds.), *Studies on Ibero-Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny*, Newark [Delaware], Juan de la Cuesta Monographs (Estudios Lingüísticos n.º 7), 2005, pp. 391-416.

- Ember, Carol., y Ember Melvin. *Antropología cultural*. Colegio de la ciudad de Nueva York. Traducido Universidad Autónoma de Madrid. Prentice Hall, 2003.
- Fishman, Joshua. *Sociología del lenguaje*. Ediciones Cátedra, S.A. 1979.
- Gallardo Moscoso, Hernán. *Historia social del sur ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1991.
- García Alberca, Jorge. *Toponimias de la provincia de Loja*. Editorial Graficplus. 2013.
- García, Carlos. *Loja mi país*. Editorial UTPL. 2004
- Gimeno Menéndez, Francisco. *Dialectología y sociolingüística españolas*. Edición electrónica Espagrafic. 1990.
- Jaramillo, Pío. *Historia de Loja y su provincia*. Editorial Industria Gráfica Senefelder. 2002.
- Jijón, Carlos. "Ángel Felicísimo Rojas: un clérigo suelto del socialismo". *Vistazo*, núm. 337. Ecuador. 1983.
- Kottak, Conrad. *Antropología cultural*. Mcgraw Hill. 2003.
- Lamiquiz, Vidal. *Sociolingüística andaluza: metodología y estudios* (no. 59). C. Cano (ed.). Universidad de Sevilla. 1985.
- Miño-Garcés, Fernando. *Diccionario del Español Ecuatoriano*. Centro de Publicaciones PUCE. 2017.
- Molano, Olga. "Identidad cultural un concepto que evoluciona". *Revista Opera*, no. 7, 2007, p69-84. Editorial Universidad Externado de Colombia.
- Molina, Yanko. «Estudio introductorio». *En literatura del siglo XX. Ángel Felicísimo Rojas*. (p117-121). editorial UTPL. 2016.
- Moliner, María. *Diccionario de la lengua española*. 2007.
- Mora, Teresa. *Modismos del lenguaje popular ecuatoriano*. Editorial Industria Gráfica Amazonas. 2006.

- Moreno Fernández, Francisco. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. 17 enero 2018. 1998. cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_222_0.pdf
- Niño, Víctor. *Fundamentos de semiótica y lingüística*. ECOE Ediciones. 2013.
- Ordóñez, Ricardo. *La herencia sefardita en la provincia de Loja*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Quito. 2005.
- Ortega, Alicia. «Homenaje a Ángel F. Rojas, Alicia Yáñez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo». Obras completas. I. Novela, volumen II. Edición: Fausto Aguirre. UTPL, 2004. 639-647. Impreso.
- Ortega, Benjamín. *Con mi guitarra y mi canto. Añoranzas*. Editorial UTPL. 2005.
- Ortega, Rubén. *Sucedió en mi provincia*. Sexta edición, Editorial Universitaria. 2011.
- Paladines, Félix. *Identidad y raíces*. Loja, Ecuador: editorial UTPL. 2005
- Paladines, Félix. *Loja de arriba abajo*. Editorial Industria Gráfica Amazonas. 2006.
- Placencia, Manuel. «Epílogo: entrañas, raíces y esencias». *En identidad y raíces* de Félix Paladines. Editorial UTPL, 2004, pp. 117-86.
- Peris, Ernesto y Cerezo, María. *Diccionario de términos clave de ele*. SGEL. 2008.
- Pinza, Benjamín. *Fisionomía, identidad y talento lojano*. Editorial Gustavo A. Serrano, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión,” Núcleo de Loja. 2014.
- Ribadeneira, Edmundo. «De lo juvenil a lo épico». Obras completas. I. Novela. Edición: Fausto Aguirre. UTPL, 2004, pp. 699-723.
- Rodríguez Castelo, Hernán. “*El éxodo de Yangana, canto de un pueblo*”. Obras completas. I. Novela. Edición: Fausto Aguirre. UTPL, 2004, pp. 749-66.
- Rodríguez-Arenas, Flor. (2007). “Estudio introductorio.” *El éxodo de Yangana: conciencia histórica e innovación literarias*. Stockcero, 2007, pp. 7- 49.
- Rojas, Ángel Felicísimo. (2004). *El éxodo de Yangana: novela*. Obras completas. I. Novela. Edición: Fausto Aguirre. UTPL. 2004. 337- 680.

Rojas, Ángel Felicísimo. *El éxodo de Yangana: novela*. Stockcero, 2007.

Rojas, Ángel Felicísimo. *El éxodo de Yangana: novela*. Libresa, 2011.

Rojas, Ángel Felicísimo: *La novela ecuatoriana*. Clásicos Ariel. Tomo 29. Editorial Cromograf. S.f.

Salazar Estrada, Yovany. *La migración en la novelística lojana: la representación del proceso migratorio y del sujeto migrante en la novelística lojana*. Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo de Loja, 2013.

Thon, Sonia. *La identidad lingüística argentina a través de Borges y Puig*. Arbor, 2010.117-127.

Toscano Mateus, Humberto. “El español en el Ecuador”. *Revista de Filología Española*, vol. 61, pp. 41-44. 1953.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Seix Barral. 1990.

VV. AA. *Diccionario de americanismos*. Santillana. 2010.

VV AA. *Diccionario de la lengua española*. Planeta Publishing. 2014.

Lo afro en el valle de Catamayo

Mónica Maldonado Espinosa,
Pedro Monteros Valdivieso y
Patricio Paúl Peñaherrera Cevallos

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es mostrar las particularidades de la cultura afrocatameyense, con la finalidad de mantener vivas sus memorias y tradiciones. La observación, realización de entrevistas y recopilación de documentación física y audiovisual nos permitieron explorar las señas que caracterizan a la cultura negra del valle de Catamayo, situado a 36 km al noroeste de la ciudad de Loja-Ecuador. Finalmente, se resalta la labor de “Los Renacientes de la Vega”, grupo que trabaja para rescatar las expresiones culturales y tradiciones de los negros en Catamayo y está conformado por integrantes cuya edad oscila entre los 45 y los 70 años, singularidad que puede devenir en el corte de la transferencia cultural a las nuevas generaciones de afrodescendientes.

Palabras clave: afrocatamayenses, cimarrón, Fiesta de la Cruz, guaracha, Renacientes de la Vega.

ABSTRACT

The objective of this research is show the particularities of the afrocatameyense culture, in order to keep alive their memories and traditions. The observation, conducting interviews and compiling physical and audiovisual documentation, allowed us to explore the signs that characterize the black culture of the Catamayo Valley, located 36 km northwest of the city of Loja-Ecuador. Finally, the work of “Los Renacientes de la Vega” is highlighted, a group that works to rescue the cultural expressions and traditions of blacks in Catamayo and is made up of members whose age ranges between 45 and 70 years, a feature that can become the cutting of the cultural transfer to the new generations of afrodescendants.

Keywords: afrocatamayenses, cimarrón, Fiesta de la Cruz, guaracha, Renacientes de la Vega.

Lo afro, en el Ecuador, fue excluido del imaginario nacional y trató de ser eliminado de la historia oficial del país a través de un proyecto hegemónico blanco-mestizo que construyó la idea de nación moderna que determinó suprimir e invisibilizar la voz de

comunidades subalternizadas continuando con el proceso de colonización. Como afirma Sartre en el prólogo realizado en el libro *Los condenados de la tierra*:

En una palabra, el Tercer Mundo se descubre y se expresa a través de esa voz. Ya se sabe que no es homogéneo y que todavía se encuentran dentro de ese mundo pueblos sometidos, otros que han adquirido una falsa independencia, algunos que luchan por conquistar su soberanía y otros más, por último, que aunque han ganado la libertad plena viven bajo la amenaza de una agresión imperialista. Esas diferencias han nacido de la historia colonial, es decir, de la opresión. Aquí la Metrópoli se ha contentado con pagar a algunos señores feudales; allá, con el lema de “dividir para vencer”, ha fabricado de una sola pieza una burguesía de colonizados; en otra parte ha dado un doble golpe: la colonia es a la vez de explotación y de población. (6)

Al ser excluidos los afros del relato de la patria, las comunidades originarias inician un proceso de resistencia con el afán de mantener su cultura y su tradición, desafiando a un *status quo* que buscaba la imposición de un blanqueamiento occidental en América. La comunidad negra de Catamayo, valle situado a 36 km al suroeste de la ciudad de Loja (capital de la provincia del mismo nombre), es un claro ejemplo de resistencia a la homogenización de la nación ecuatoriana que se impuso a través del mestizaje. Su modo de enfrentarse a la exclusión de la historia oficial es a través de la oralidad, el baile y la música, como formas narrativas que demuestran la presencia latente de su cultura en el sur de lo que hoy es conocido como Ecuador.

El proceso de colonización continuo al que se refiere Sartre fue y es agresivo y abarca más allá de la independencia de lo que se conoce como América Latina y las nacientes Repúblicas. Este proceso logró mantener aislada a la comunidad afro mediante la imposición de los ideales de la modernidad occidental como la visión de desarrollo y explotación de recursos naturales y de comunidades en nombre del progreso, el ideal de la homogeneidad sobre la diversidad y de la tecnología como medio civilizatorio. Al mismo tiempo propició un despertar de pertenencia territorial y simbólica a través de la resistencia cultural a estas imposiciones determinadas por una sociedad que buscaba el blanqueamiento como forma de identificarse. El espacio, en este caso La Vega, barrio de Catamayo donde la cultura afro tuvo especial arraigo, se convierte en un conjunto de símbolos que testifican las relaciones de poder que buscaron perpetuar un esclavismo solapado por el Estado blanco-mestizo y la resistencia. Esta idea del cimarrón fue desarrollada por el pensador afroecuatoriano Juan Montaña:

Son los poetas y cantores quienes mejor enfocan, por momento, el cimarronismo en su esencia política que fue (y es) la resistencia contra la opresión social y racial. Antonio Preciado economizando discurso e imágenes narra nuestra andadura: “vengo de andar de largo a largo, más de mis propios días, porque para llegar, si no me alcanzan, voy tomando prestadas las semanas”. Está en su poema *Dos solos de tambor de Kwame Bamba*. O Bob Marley en *Bufalo soldiers*, cuenta una intensa realidad y sus resultados variables: *Fighting on arrival, fighting for survival* (luchando al llegar, luchando por sobrevivir). En el poema y en el canto se retrata de cuerpo entero al cimarrón histórico, mujer u hombre. Hoy en las Américas somos 150 millones de afrodescendientes con grandes desventajas económicas y sociales... (“El cimarronismo político”)

Las palabras de Montañó se ven reflejadas en la relación de esta comunidad con la nación ecuatoriana.

El ideal de nación moderna concebido por la élite ecuatoriana, o también llamada por el pensador uruguayo Ángel Rama, “*Ciudad Letrada*”, planteó la necesidad de construir un imaginario homogéneo de individuo y ciudadano:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. (Rama 31)

Para cumplir con este propósito se usó el concepto de castas en la colonia. Por supuesto, y desde un inicio se consolidó la idea de lo blanco-español como lo civilizado y esto dio el derecho a suprimir las costumbres que se consideraban salvajes de las comunidades subalternizadas y suplantarse por normas impuestas bajo parámetros católicos-occidentales. También y en sincronía con la supresión de la voz de estas comunidades, la colonización se apropió de ciertas costumbres y tradiciones y las transformó para que sean parte del imaginario del opresor.

El proceso de blanqueamiento continuado en la independencia y en la República tuvo su colofón el momento que se acepta el mestizaje desde el ideal moderno de la homogeneidad. El poder feudal y oligárquico siguió la misma receta impuesta por la conquista y la colonia, que fue la eliminación gradual de un *Yo propio* y diverso para la imposición del *Yo europeo* que mantenía el imaginario de lo civilizado frente a lo salvaje.

Las haciendas serranas se convierten en microcosmos de la nación en donde la casa del hacendado es el territorio civilizado y todo lo que queda afuera es lo salvaje. La comunidad afro de Catamayo crece y se forma en ese espacio considerado por lo feudal como salvaje. Esto le permite enfrentarse al proceso del colonizador desde el mundo del opresor y oprimido como lo manifiesta Fanon en su libro ya citado *Los condenados de la tierra* (1961): "...la descolonización permite adivinar a través de todos sus poros, balas sangrientas, cuchillos sangrientos. Porque si los últimos deben ser los primeros, no puede ser sino tras un afrontamiento decisivo y a muerte de los dos protagonistas" (18). Esto implica enfrentarse de manera violenta y constante contra un mundo construido por la ley occidental, la cual autoriza la imposición y el maltrato físico y simbólico sobre comunidades subalternizadas.

Lo mismo ocurre el momento en que se pasa del feudalismo al capitalismo. En esa transición, la ciudad se convierte en ejemplo de lo civilizado, mientras que lo rural es el territorio salvaje. En ese territorio existe una presencia estatal para mantener un orden lucrativo que privilegia el producto sobre el humano. La mano de obra barata está ligada a la procedencia y al color de piel. Esto provoca que en los censos que se producen en el siglo XX, cada vez más los afros de la comunidad de Catamayo renieguen su ancestralidad y busquen alternativas al autodefinirse como mestizos.

Pero el proyecto de mestizaje no es únicamente instituido desde el Estado. La intelectualidad lojana-ecuatoriana encuentra en este proyecto la respuesta a la creación del imaginario del país. En la primera mitad del siglo XX se producen las grandes obras que marcan la cultura del Ecuador hasta hoy. Al mismo tiempo, nace el referente cultural de lo que sería el país del siglo XX: Benjamín Carrión. El mayor intelectual lojano y ecuatoriano es al mismo tiempo el idealizador del mestizaje desde una visión utópica del encuentro entre dos culturas y el nacer de una nueva raza.

Carrión es influenciado por el mexicano José Vasconcelos, quien es el autor de la teoría de la raza cósmica. Según señala el ecuatorianista Michael Handelsman, el pensamiento de Vasconcelos jugó un papel primordial en la formación intelectual de Carrión: "Mientras se proyectaba como portavoz de la unión y futura grandeza de América Latina frente al creciente imperialismo de Estados Unidos, Vasconcelos y sus seguidores entusiastas se perdían en una tradición utópica que imposibilita la construcción de una América verdaderamente unida desde sus profundas diferencias" (4). Sin darse cuenta que el aceptar que existe en América una nueva raza implica de cierta manera aceptar que es un nuevo continente. Por consiguiente, niega y reniega de la ancestralidad de las culturas originarias, de la diversidad como esencia del país.

Si bien es cierto el proyecto de Carrión es más incluyente y la literatura sirve en muchos casos como una forma de denuncia de un Estado abusivo, la voz que se escucha constantemente a manera de monólogo en estas obras es la del mestizo. Con ciertas excepciones, la literatura replica una visión homogénea de un país que busca la modernidad a través de la explotación del otro. Por supuesto que es un arte crítico de la realidad que busca constantemente la descolonización. Pero al mismo tiempo, es un arte que no da espacio a los otros, a los subalternizados. Tal vez dentro de este proceso se puede encontrar la descolonización a través de la pintura de Osvaldo Guayasamín. En su obra devuelve la voz a las comunidades ancestrales de la sierra, explora el dolor de una colonización continua que sigue tratando a quienes no se autodenominan como mestizos o blancos, y a quienes no parecen blancos como ciudadanos de tercera clase.

El caso del mestizaje excluye totalmente a lo afro en la construcción del imaginario nacional. Lo afro se encuentra en los extremos, en la periferia, es borrado y negado constantemente en un Ecuador que tiene como ideal la modernidad. Este ideal ataca directamente a la comunidad afro de Catamayo, porque pretende ubicarlos dentro de un pasado remoto que no representa lo que debería ser el país.

Por esta razón se vuelve fundamental recuperar y reflexionar sobre el aporte constante de la cultura afro en la creación del imaginario ecuatoriano, no como un pasado lejano, sino como un presente constante que constituye parte primordial de una historia que fue y sigue siendo ocultada por la obsesión de un país homogéneo. Este artículo es el inicio de una investigación profunda que pretende visibilizar la omisión constante de las culturas subalternizadas en la creación del imaginario de lo que hoy se conoce como Ecuador.

De forma poética, el historiador Hernán Gallardo Moscoso narra la llegada de los negros a Loja:

Un día llegaron a nuestra zona desde Ancón de Salinas, por el sustento que les daba la selva y el mar. Vinieron negros retintos, tan negros que brillaban como tordos, por cuyo motivo los llamaron “los tordos”. Llegaron del río Guayas, y del río Guayas a la Toma de Catamayo, a formar un clan negro y un barrio, El Salado. Avanzaron también a Zamora de los Alcaldes... (Gallardo 111)

Las crónicas relatan que en el valle de Catamayo, ubicado en el noreste de la provincia de Loja, se asentó una población de raza negra, quienes llegaron como esclavos de Juan Salinas de Loyola y estuvieron al servicio de las doncellas blancas: las mujeres cocinaban, limpiaban, lavaban y barrían, mientras que los hombres eran utilizados como mano de obra fuerte.

Albito Orellana (20-31) explica que un grupo de esclavos negros se asentaron en el Valle de Catamayo como “arrimados de las haciendas,” luego de haber huido de las minas de Nambixa en la provincia de Zamora. Las crónicas de la época no hacen referencia a esclavos, debido a que la hoya de Catamayo era propiedad de los jesuitas.

La historia de los orígenes de las generaciones afrocatamayenses que actualmente radican en los barrios La Vega y Trapichillo se remonta al siglo XVI y a los inicios del siglo XIX, a la estancia perteneciente a la hacienda El Salado, propiedad de la familia Eguiguren, cuya casa de hacienda hace referencia al lugar denominado Valle Hermoso. El historiador lojano, Alfonso Anda Aguirre, explica que el dueño de la hacienda El Salado invitó a los negros a trabajar como arrimados, generando una nueva relación laboral entre los trabajadores negros y los hacendados, entregándoles una parcela a cada familia, a cambio de su trabajo en la hacienda, dos o tres días a la semana.

El valle de Catamayo se dividía en tres grandes haciendas: La Hacienda El Salado o Valle Hermoso, la Hacienda Bellavista de María, de Trapichillo; y la Hacienda Ucaranga o La Toma. En estas haciendas se ubicaron los primeros afrocatamayenses. Al inicio del siglo pasado la colonia afrocatamayense se reubicó en el sector donde hoy se levantan los barrios de La Vega y El Salado. Según el libro *Recuerdos de Mamaniña*, llegaron alrededor de setenta familias: “Ellos pagaban su arriendo con trabajo para la hacienda. No se les pagaba con dinero, pero se les daba los que ellos necesitaban para su familia, una hectárea, hectárea y media” (Hurtado 62).

Como eran pequeñas estancias, los arrimados lo llamaron vegas, nombre común con el que se denomina a una pequeña estancia plana donde sembraban los frutos para su manutención. Al respecto, el historiador Hernán Gallardo señala:

No faltaba en una casa de hacienda del valle un negro fuerte, apuesto y bien almidonado y planchado, que era esclavo de las niñas, y una negra fina de punta en blanco para los niños. Los negros eran criados desde chiquitos y después llevados de las orejas para acristianar, metiéndoles un trozo de sal en la boca, por un hombre de bata blanca y corona pelada, que después les enseñó volviendo de las orejas el “purifica mi alma de toda malicia.” Los negros encontraron en el valle de Garrochamba el mejor bocado: el rabo blando de la iguana, hasta de una braza, los huevos y el lomo del pacazo, los canutos de cachaza de miel de caña... (Gallardo 113)

Los afrocatamayenses presentan señas culturales particulares que los diferencian de los grupos afroecuatorianos de Esmeraldas e Imbabura. Los afrocatamayenses bailan

Guaracha y utilizan mayoritariamente instrumentos de cuerda, mientras que los otros grupos afroecuatorianos utilizan mucho más la percusión, en Esmeraldas bailan Marimba y en el valle del Chota (Imbabura) bailan Bomba. La bomba, instrumento, es de percusión, pero en los grupos musicales de bomba se utiliza el requinto, por ejemplo, y la guitarra, así como también la hoja.

Gallardo Moscoso resalta las particularidades en la construcción de las viviendas hechas con bareque, cubiertas de moshquera (planta local), revestidas con barro y con cubierta de paja de caña. Destaca el uso de vajilla de barro, cucharas y bateas de palo.

Doña Abdulia Sánchez, afrodescendiente que habita en Catamayo, cuenta que en su niñez vivió en El Salado, junto a su abuela Casimira: “El Salado era un caserío, eran casas de caña, no había luz... eran solo casitas de caña, de paja, de bareque, dormíamos en camitas de carrizo con colchitas de esas de lana que se tejían en el telar, las jergas, esterita de chante que mi abuelita hacía, bonita... es que somos bien sufridas, bien dadas beta...”

El uso de la moshquera era muy común para la limpieza, mientras que para lavar la ropa utilizaban la cáscara de los cherecos, fruto del árbol llamado jurupe. Su cáscara es detergente y se usa para lavar. Las mujeres eran las encargadas de recoger el agua del río, en cántaros de barro que transportaban sobre sus cabezas.

Los afrocatamayenses se dedicaban a la agricultura, la costumbre era mantener las huertas en el hogar. Acostumbraban a sembrar yuca, camote y fréjol de palo. Con los productos viajaban a sectores vecinos para el trueque de los productos de la sierra (el intercambio se realizó hasta que se empezó a utilizar la moneda), para lo que se trasladaban los productos a lomo de burro.

Los afrocatamayenses bailaban Guaracha, una mezcla de sanjuanito y pasodoble, que se tocaba con flauta, la hoja de naranja, el bombo, y para la percusión el redoblante. El redoblante estaba hecho con cuero de chivo que traían de Nambacola, parroquia ubicada al noreste del cantón Gonzanamá, y el bombo con cuero de vaca. La hoja de árbol de naranja dulce se tocaba a manera de flauta y se conservaban en frascos de vidrio con agua para que no se sequen. Actualmente, al bombo y redoblante se los fabrica con cuero de vaca.

El bombo, el redoblante, la guitarra, la bándola, la flauta y la hoja del naranjo marcaban el ritmo del “Día de las Cruces” o “La Fiesta de la Cruz”, celebrada el 3 de mayo. La

Banda Chichera tocaba la música mientras que las mujeres bailaban con una olla sobre sus cabezas:

Los negros fandangueros en las fiestas religiosas introducidas por sus amos españoles, desde la etapa de la colonización. El salero de los blancos y la superstición africana. Yervas, velorios y ánimas benditas, mezclado, con la música indígena, con vírgenes y santos. Negros bautizados cristianamente y muertos como perros. Tonadas negras con marcos musicales, indios, nobles, flautas, guitarras, tambores y bombos alegrando los barrios cholos, y en la fiesta de la hacienda a los patronos blancos. Música pegajosa y de amanecer en los barracos del río... (Gallardo 112)

“La Fiesta de la Cruz” era sonadísima, recuerda doña Abdulia: “la orquesta la hacía la misma gente, yo bailaba con la olla de barro y la botella en la cabeza, se bailaba ocho o nueve días, no se paraba de bailar ni para comer”.

Hernán Sotomayor, cantautor y médico lojano, quien con sus canciones ha trascendido las historias y los cuadros paisajísticos de Catamayo, en su canción “La Fiesta de la Cruz” realiza un testimonio del aporte cultural de la población negra de Catamayo. Cuenta Sotomayor que “La Fiesta de la Cruz” formó parte de su infancia y se impregnó en su memoria como una película, en la que la algarabía dio paso a una visión poético-musical, para recuperar no sólo el ritmo de la fiesta, no sólo su historia, no sólo la negritud lojana que se ha perdido y de la cual quedan muy pocas reseñas históricas y poéticas, sino el canto del dolor del desarraigo que sufre la negritud en Catamayo.

Los patronos de los negros ponían la botella de trago en la cabeza de las negras y luego disparaban a la botella, bañándolas de trago, esa era su mayor diversión. “En la fiesta terminaban dándose machetazos y si no se cortaban no era fiesta”, relata Gallardo Moscoso. A doña Abdulia le enseñó a bailar su abuela Casimira, una negra alta, guapa, de temperamento fuerte. Abdulia recuerda que mientras su abuela bailaba, el Coronel Witt, abuelo de Jamil Mahuad Witt, expresidente de la República del Ecuador, le disparaba y hacía volar el pico de la botella.

Los hombres bailan con el machete: “al machete hay que majarlo bien contra el suelo, que suene”, explica María, hija de doña Abdulia. A las mujeres las golpeaban con el machete, y el golpear la hoja contra el suelo era para asustarlas, para hacerlas correr. “Había que hacerlo sonar al machete, así era la fiesta”, recuerda doña Abdulia. El baile en la “La Fiesta de la Cruz” era hasta el amanecer, con la olla y la botella en la cabeza. “Solo de blanco bailábamos y bien anchas las faldas, dando el ruedo hombres y mujeres.” Para

bailar, sobre la cabeza se asentaba una rosca para dar firmeza a la olla, para poder bailar con la botella el pelo debía estar sin lavar para que ésta no se resbalara. Durante el baile se centraba el movimiento en la cadera y el torso, siempre manteniendo el equilibrio en la cabeza.

“Alrededor de dos hectáreas se llenaban de gente durante la fiesta, entre shinganas, áreas para bailar, para comidas, para juegos. Era una fiesta popular increíble, con cohetes, globos, vaca loca, etc.,” cuenta el cantautor Hernán Sotomayor, quien plasmó sus recuerdos en su composición musical:

*Ya van llegando negritos,
ya van llegando blanquitos
a la hacienda Valle Hermoso
para la Fiesta de la Cruz.*

*Anselma baila y cocina,
pone sazón a la cecina,
mientras que Truadio lanza cherecos
y bajan brillando, al son las estrellas.*

*Pasito aquí,
pasito allá, cadera aquí,
cadera allá.*

Uno de los juegos tradicionales de la fiesta era la Esgrima, que consistía en tratar de esquivar el machete y luego atacar. Los participantes se preparaban todo el año y salían desafiantes a enfrentar a su contrincante, cuando alguien era herido con una cortada se terminaba el juego y eran atendidos por una negra llamada Clorinda Peña, la “Tía Clorinda”; para curarlos los lavaba con hoja de geranio, agua oxigenada, cocinaba el paltón y hacía pancitos de pailón y les amarraba con un trapo; si la herida era leve, les curaba con leche de piñón.

Los afrocatamayenses todavía utilizan la medicina ancestral para curar el espanto de los niños, usan un huevo de gallina criolla para realizar limpiezas, y alcanfor macerado con ishpingos, cancklaguas y siete espíritus, para curar el mal de ojo y el mal de aire. Las parteras eran y aún son consideradas mujeres sabias y conocedoras del cuerpo femenino. Doña Abdulia manifestó que su tía Tomasa era partera, “ella podía saber si una muchacha era virgen aún, solamente tomándole el pulso”, afirma. Las parteras jugaban un papel importante en la comunidad, con una serie de ejercicios conocían el

momento preciso de ayudar a la madre, acostumbraban dar a la parturienta un gloriado: agua de canela endulzada con panela y un chorro de aguardiente, para darle fuerzas y mantener el ánimo durante el parto.

Actualmente, la reducción de la población afrocatamayense se evidencia principalmente en el barrio La Vega, de un 20% ha pasado a un 5%. Sin embargo, en el barrio “Trapichillo” se mantiene entre un 10% a un 15%. Uno de los factores de esta reducción se debe a que en el último censo del INEC realizado en 2010, algunos afros se anotaron como mestizos, sea por desconocimiento o por temor a los prejuicios sociales. Algunos han migrado a España, también a otros lados del Ecuador, además varios han fallecido. Otro factor de la reducción es el mestizaje.

Con la Reforma Agraria iniciada en los años sesenta en el Ecuador, las grandes haciendas como El Salado, empezaron a vender o arrendar sus tierras al ingenio azucarero MALCA, propiedad de la familia Hidalgo. Según los registros históricos, la desaparición formal de los latifundios y las haciendas, y la industrialización de la caña de azúcar en Catamayo, ocasionó la emigración de una gran parte de la población negra del valle de Catamayo, para muchos dejó de ser el agro una posibilidad de trabajo.

*Me voy por el horizonte, mi
cruz yo me llevaré,
mi baile me llevaré.*

Canta Sotomayor recreando un momento de la historia que para él marcó a la población afrocatamayense:

*Me iré por Guyacachuma,
yo sé que la llevaré;
me iré luego por el Tambo,
yo sé que la bailaré;
me iré para Trapichillo,
también yo la llevaré;
allá por el horizonte,
yo sé que la bailaré.*

El aporte a la gastronomía del cantón puede ejemplificarse con platos como el seco de chivo, la cuajadilla (hecha con leche de chiva). Vale especificar que esta tradición se remonta siglos atrás, pues los habitantes negros del valle acostumbraban tener al menos 30 chivos por familia. La cecina de burro aún se consume como carne medicinal. Se

sala carne y se la seca al sol, posteriormente se asa a la brasa y se da a las personas que tiene problemas de bronquios y tos. Una sopa tradicional es la yuca con poroto de palo tierno. Para los negros es importante cocinar bien, se considera una buena costumbre tener una buena sazón en la cocina. Como vajilla se utilizaban los platos de barro, las hojas de plátano y los potos de madera para el agua o las bebidas. Hasta hace algunos años se acostumbraba cocinar en leña a la orilla del río. Doña Abdulia nos cuenta que iban a lavar en el río y cocinaban bajo la sombra de los zapotales: “allí hacíamos ‘bodas’, cada familia llevaba un palo de leña, unos arroz, otros manteca de chanco, otros granos”, entre risas comenta: “el tiempo de antes era mejor”.

La tradición oral es muy importante para los afrocatamayenses, las historias y los cuentos, el ocio y el juego, las leyendas de los duendes aún se cuentan a los niños. Hay dichos y creencias que se repiten de generación en generación. Dicen que cuando la candela emite sonidos en el fogón, es porque va a haber visitas; cuando el búho canta por las noches es porque alguien va a morir; cuando una gallina canta es porque llega la mala suerte, refiere Doña Abdulia.

Los renacientes de la Vega

En 1999, la señora Olga Chávez se dedicó a crear y organizar el grupo de danza folklórico llamado “La Banda Mocha”, conformada por 12 parejas de danzantes y 5 músicos que tocaban un bombo hecho de cuero de vaca, un redoblante hecho con cuero de chiva, 2 flautas de carrizo y una hoja de limón dulce. Los ritmos que tocaban eran: la guaracha, el pasacalle, el corrido y el sanjuanito. Como en Catamayo existía antiguamente una gran población afro, la señora Olga pensó en rescatar sus tradiciones como la danza, la música, la vestimenta y los instrumentos que utilizaban los afros para hacer música, para ello fue necesario buscar personas que pudiesen bailar con ollas de barro en su cabeza, y quienes pudieran tocar instrumentos como el bombo, la flauta, el redoblante, la guitarra y la bándola, característicos de la cultura afro de la provincia de Loja.

Con el paso de los años, algunos de los integrantes murieron y al grupo de a poco fueron sumándose nuevos músicos y bailarines, todos con una característica: ser provenientes del barrio La Vega. De ese grupo nacieron “Los Renacientes de la Vega”, que se caracterizan por recoger las tradiciones de baile y música de sus ancestros. Olga Chávez recuerda que han sido muchos años los que junto a esta agrupación representó a Catamayo y especialmente a su sector, interpretando danzas y música relacionada a su cultura, pero quienes conforman hoy en día esta agrupación son los hijos o hasta nietos de quienes inicialmente provenían del denominado sector El Salado, quienes recrean

costumbres como las de las mujeres que se levantaban antes de las cinco de mañana para ir a buscar agua, llenar sus cántaros con el agua dulce del centro del río y llevarlos de regreso sobre sus cabezas con una rosca hecha de chante de guineo para alivianar el peso. Los integrantes del grupo “Los Renacientes de la Vega” tienen una edad que fluctúa entre los 45 a 70 años, y cada vez van quedando menos miembros en el grupo. La única integrante joven es Tatiana Sánchez, con 30 años. El rescate de las tradiciones y la preservación de la cultura afrocatamayense es uno de los legados que quiere dejar el grupo “Los Renacientes de la Vega”. Para Tatiana Sánchez, el objetivo del grupo es “unir a los jóvenes, enseñarles sobre la cultura afrocatamayense, para continuar con el proceso de rescatar la historia, las tradiciones y demostrarle a la comunidad lo valioso de la raza y la cultura negra”.

En el grupo, las mujeres bailan descalzas, en algunas danzas llevan una botella o una olla en la cabeza; la blusa y falda son de color blanco con encajes y vuelos, en la parte baja de la falda llevan dibujados los principales productos que se generan en el cantón Catamayo. Los hombres también bailan con los pies descalzos, usan sombrero de paja, camisa y pantalón de color blanco, un pañuelo de color rojo alrededor del cuello y en la cintura, un machete. En la actualidad, existe la imperiosa necesidad de difundir y motivar a los afrodescendientes más jóvenes a reivindicar y rescatar los rasgos y expresiones propias de su cultura, por lo que la difusión en redes sociales es de vital importancia para mantener viva la memoria y que las actividades culturales que se realicen, se propaguen mediante canales digitales, revistas y medios de comunicación en general, así como realización de publicaciones en las que se resalten los valores de la cultura afro del valle de Catamayo.

Han pasado ya 19 años desde que Olga Chávez decidió dedicar sus esfuerzos a difundir su cultura, al punto de convertirla en la cultura que ha representado a Catamayo en diversos espacios artísticos del Ecuador. Cuando ella decidió hacer pública esta historia, solo pensó en difundirla en el barrio, pero debido a la acogida, poco a poco empezaron a recibir invitaciones nacionales. El grupo ha ganado varios concursos a nivel nacional en los que se ha reconocido su esfuerzo por rescatar su cultura. Los Renacientes de la Vega visibilizan la historia afrocatamayense, con el afán de no perder su identidad y seguir manteniendo sus tradiciones y cultura, representando con su baile y su música, las fiestas y costumbres de los negros de El Salado, los primeros nativos del barrio La Vega.

Obras citadas

- Anda Aguirre, A. *Indios y negros bajo el dominio español en Loja*. Abya Yala, 1993.
- “El cimarronismo político” www.rebellion.org. 2017. www.rebellion.org/noticia.php?id=223984
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, 1965, Electronic.
- Gallardo Moscoso, Hernán. *Estirpes derrotadas. Las comunidades indígenas lojanas*. Universitaria, 1975.
- Handelsman, Michael H. *IncurSIONES en el mundo literario del Ecuador*. University of Tennessee, 1987.
- Hurtado Neira, Henrriete. *Recuerdos de Mamaniña*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. *Afrodescendientes Saraguros y Paltas*. 2011.
- Montaño Escobar, Juan. *El cimarronismo político*. Rebelión, 2017. Web. Tomado el 8 de enero de 2018.
- Orellana Victoriano, Albito. *Cultura popular: los negros de Catamayo*. ED. Offset Imagen, 2004.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

Manuela Sáenz, miradas arquetípicas y masculinizantes desde la literatura

Diana Abad Jiménez,
Universidad Nacional de Loja

Resumen

El presente escrito radica en la visualización de patrones patriarcales y masculinizantes dentro del discurso literario, específicamente en la obra *Manuela* del escritor ecuatoriano Luis Zúñiga, es decir, se enunciará brevemente la incidencia que tiene la memoria histórica en la propuesta de los textos literarios, y consecuentemente en la formación de patrones y estereotipos sociales en lo referente al género. A través del análisis crítico del texto, se evidenciará las lógicas de poder patriarcal que maneja el autor y que están amparadas en la certificación histórica, estos elementos configuran las representaciones literarias para construir a los personajes históricos, específicamente a Manuela Sáenz; un personaje que encierra varios elementos álgidos en su reconstrucción. La historia siempre busca mantenerla con una imagen impoluta de heroína que acompañe al gran Simón Bolívar. En este sentido, la figura femenina estaría dentro de los márgenes de la mujer sacrificada, devota, entregada, ferviente, accesoria, cortés, fiel y obediente.

Bajo estos antecedentes, la intencionalidad principal del presente trabajo académico es determinar cómo se construyeron ciertos rasgos del personaje femenino desde lógicas de poder masculino y tradicionalismos recalcitrantes, no solo en los textos históricos sino también en las obras literarias.

Palabras clave

Manuela Sáenz, historia, ficción, representación, patriarcalismo, género, literatura.

Abstract

The present writing is based on the visualization of patriarchal and masculinizing patterns within the literary discourse, specifically in the *Manuela* work of the Ecuadorian writer Luis Zúñiga, that is, the incidence of historical memory on the proposal of literary texts will be briefly stated, and consequently in the formation of social patterns and stereotypes in relation to gender. Through the critical analysis of the text, the patriarchal power logics that the author manages and that are protected by historical certification will be evident, these elements configure the literary representations to

build the historical personages, specifically Manuela Sáenz; a character that contains several critical elements in its reconstruction. History always seeks to maintain it with an unblemished heroine image that accompanies the great Simón Bolívar. In this sense, the female figure would be within the margins of the sacrificed, devout, dedicated, fervent, accessory, courteous, faithful and obedient woman.

Under this background, the main purpose of this academic work is to determine how certain features of the female character were constructed from male power logics and recalcitrant traditionalisms, not only in historical texts but also in literary works.

Keywords

Manuela Saenz, history, fiction, representation, masculinities, gender, literature.

En Latinoamérica, los rasgos identitarios que singularizaron a la población se generaron, principalmente, en los mitos fundacionales de los Estados-nación y en el uso social que se les otorgó a los personajes heroicos. La historia como ciencia probada y documentada, sin duda alguna, marcó los referentes para la construcción de una memoria social hegemónica que determinó el comportamiento social de los hispanoamericanos:

Una vez insertos dentro de la memoria colectiva, mantienen un sentido de pertenencia a un grupo social, con el que se comparten rasgos culturales, materiales e inmateriales, como religión, mitos, ritos, ceremonias, cosmovisiones, ideologías, costumbres, tradiciones, hábitos, conocimientos ancestrales, sistemas de valores y creencias, lengua, artes, música, artesanías, relaciones sociales.
(Tamayo 187-192)

Dentro de esta perspectiva, la educación sirvió como uno de los mecanismos de transmisión cultural más idóneos para la incorporación de los fundamentos históricos a la población de las nacientes repúblicas. El programa oficial o currículo, a través de los contenidos escolares, se encargó de presentar a la comunidad a los héroes nacionales, a los próceres de la patria, y a todos aquellos personajes que estaban dotados de cualidades dignas de imitarse y preservarse dentro de la identidad cultural.

Bajo los antecedentes históricos mencionados, Manuela Sáenz aparece como uno de los personajes historiográficos canonizados e impolutos. Históricamente, su biógrafo principal, Alfonso Rumazo González, considera que el mayor pináculo de Manuela Sáenz fue ser “Libertadora del Libertador”, título alcanzado al salvarle la vida a Bolívar, en

Bogotá, de los puñales asesinos (9). Sin embargo, no solamente la historia o la educación, como lo señalamos en líneas anteriores, fueron las herramientas para consolidar el proceso de modelamiento ciudadano a través de la representación de héroes y heroínas, también la literatura fue parte de este proceso. Por esta razón, durante el siglo XIX, los escritores de las repúblicas recién nacidas en Hispanoamérica buscaron, a través de la literatura, configurar de forma consistente el imaginario de la nación. Doris Sommer puntualiza este proceso de la siguiente manera: “Los escritores fueron alentados en su misión tanto por la necesidad de rellenar los vacíos de una historia que contribuiría a legitimar el nacimiento de una nación, como por la oportunidad de impulsar la historia hacia ese futuro ideal” (23).

José Joaquín de Olmedo, poeta de la emancipación, es uno de los representantes más cercanos a la monumentalización de los héroes a través de la literatura. En el poema épico *La victoria de Junín*, aparece la marcada cercanía hacia aspectos heroicos en la representación de Bolívar: “Oh capitán valiente, blasón ilustre de tu ilustre patria, no morirás, tu nombre eternamente en nuestros fastos sonará glorioso, y bellas ninfas de tu Plata undoso a tu gloria darán sonoro canto y a tu ingrato destino acerbo llanto” (42). La escritura de Olmedo estuvo poblada de referencias a la causa emancipadora y republicana. Entre algunas de sus obras más cercanas a este objetivo, figuran las siguientes: *Al general Flores*, *Al general Lamar*, *Canción nacional*, *canción al 9 de octubre*.

Hemos tratado en líneas anteriores de configurar dos elementos clave; en primer lugar, el aporte que realiza la historia para la pervivencia del discurso memorialístico en el imaginario latinoamericano, y en segundo lugar, la estrecha, pero al mismo tiempo fuerte, relación existente entre realidad y ficción, o mejor dicho, entre historia y literatura, que da como resultado que algunos textos históricos o literarios transiten entre estas dos categorías. Una vez enunciados estos dos puntos, enfocaremos un tercer elemento de análisis, que es el que da forma a este ensayo, se trata de la representación que se ha hecho del sujeto femenino dentro de la tradición literaria, específicamente en el texto del autor ecuatoriano Luis Zúñiga. Esto nos permitirá rastrear desde la literatura, qué miradas arquetípicas y masculinizantes se han construido acerca de la mujer, concretamente de Manuela Sáenz.

La representación de la mujer en la literatura ha sido uno de los elementos más recurrentes dentro de la novelística latinoamericana. Podemos tomar como referencia el ensayo de Jorge O. Andrade (2007) *Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX*, que hace referencia a lo siguiente:

Se proponen modelos ideales de la nación en los que se destaca el papel que el escritor imagina para la mujer. El análisis breve de seis novelas publicadas entre 1863 y 1904 demuestra la obsesión del intelectual nacional por el destino de la mujer. En estas narraciones, el papel de las protagonistas se polariza entre la pureza de cuerpo y espíritu (*Cumandá* y *Naya o la Chapetona*) y la caída y perdición total (*La emancipada*, *Carlota*, *A la costa*). La mujer y la familia son percibidas como metáforas de la nación y por eso persiste la notoria preocupación de los intelectuales por su funcionamiento “apropiado” en el desarrollo de la conciencia e identidad nacional. (35)

Así mismo, Alejandro Moreano, ensayista, catedrático, novelista, politólogo, en su texto *La literatura como matriz de cultura* (2014), realiza un compendio pormenorizado de la configuración de la mujer como personaje protagonista dentro de la novelística latinoamericana:

La novela romántica del siglo XIX tiene nombre de mujer. Una enumeración expedita lo ejemplifica: *María* de Jorge Isaacs, Colombia, 1867; *Cumandá* de Juan León Mera, Ecuador, 1879; *La Quijotita y su prima* de José Joaquín Fernández de Lizardi, México, 1818-1819; *Amalia* de José Mármol, Argentina, 1855; *Elvira o la novia del Plata*, 1832, y *La cautiva*, 1837, poemas narrativos de Esteban Echeverría, Argentina; *Euclea o la griega de Trieste* del Conde de la Cortina, México, 1841; *La novia del hereje* y *La loca de la guardia*, novelas históricas de Vicente Fidel López, Argentina, 1846; *Soledad* de Bartolomé Mitre, Argentina, 1847; *La hija del judío* de Justo Sierra, México, 1850; *Esther* de Miguel Cané, Argentina, 1851; *Lucía Miranda* de Rosa Guerra, Argentina de 1858, *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla, Argentina 1860; Úrsula de María Firmina dos Reis, Brasil, 1858; *Julia* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1861; *Clemencia* de Ignacio Altamirano, México, 1861; *Monja y casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, México, 1868; *Angélica* de Luis García Ortiz, 1871; *María* de Alfonso Valderrama, Chile, 1878; *Cecilia Valdés o la loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, Cuba, 1882, *Carmen* de Pedro Castera, México, 1882; *La Calandria y Angelina*, de Rafael Delgado, Argentina 1890 y 1895 respectivamente; *Sara*, de José Rafael Guadalajara, México, 1891. (54)

Enfocándonos en la literatura ecuatoriana, uno de los personajes historiográficos que ha dado lugar a variadas obras literarias es Manuela Sáenz; en el texto *Manuela*, de Luis Zúñiga, se registra justamente una reconstrucción literaria de este personaje canonizado. El escritor, en su trabajo escriturario, acude directamente a una matriz histórica, archivística y cívica. La memoria oficial gana terreno y es aceptada dentro

del canon literario, de esta manera, tanto desde la literatura como de la historia, se establece un imaginario determinado acerca del personaje femenino:

Una vez agotada la era de los mitos, la personalidad se construye en los textos literarios. En ellos se aprende a simbolizar la experiencia vivida, las emociones y las pasiones, los placeres, las angustias y los deseos. En ellos se descifra el mundo, la sociedad, la vida y la muerte. En ellos se descubre todo lo desconocido de los otros. La literatura es, pues, el lugar privilegiado donde se producen indisolublemente la subjetivación y la socialización. El juego entre realidad, imaginario y lenguaje permite desentrañar los modelos socio individual de identidad y, en particular, los de la identidad sexuada y la diferencia sexual. En ellos son múltiples las identificaciones, se pasa insensiblemente de unas a otras, se puede, con la misma violencia, desearlas o rechazarlas. Y todo ello tanto en el nivel de la historia contada como en el de los puntos de vista narrativos, de las metáforas, de las frases, es decir, en el nivel de la enunciación misma. (Duby y Perrot 143)

De acuerdo a lo expresado por Diana Abad (2013) en la tesis de posgrado *La (re) construcción de la figura de Manuela Sáenz en la novela de Luis Zúñiga, Manuela, y Denzil Romero*, La esposa del doctor Thorne, en la narrativa de Zúñiga, abundan fechas, acontecimientos, nombres propios, toponimia, y una cronología de sucesos que legitiman el orden histórico. La configuración historiográfica que se hace del personaje marca un eterno femenino recurrente. La mujer, leal, sacrificada, entregada, da como resultado una heroína; el personaje femenino establece las pautas necesarias para entender la escritura de Zúñiga como un refuerzo a la memoria y la historia como fuentes clave de las cuales se abastece el escritor para la representación metonímica.

Sin duda la inscripción del personaje tiene una connotación arquetípica fuerte. Entendiendo como arquetipo al elemento básico que determina la forma de la imaginaria y simbolismo en una cultura determinada, en la narrativa de Zúñiga se observa que el personaje femenino reúne un vasto espectro de símbolos e imágenes de propiedad común en nuestros registros culturales e históricos. Es concluyente la premisa de que gran parte del contenido cultural que se le otorga al personaje de Manuela Sáenz se debe rastrear en los principios fundacionales de la sociedad ecuatoriana. Esta búsqueda de arquetipos, emprendida por Carl Gustav Jung, da cuenta de modelos básicos en mundos que intentan descubrir amplios paradigmas de imaginaria cultural junto a la idea de que en varios grupos sociales puede haber un inconsciente colectivo heredado, y de que esto acaso implique una impronta genética tanto para la conciencia como para la inconsciencia.

En esta perspectiva, Luis Zúñiga posiciona al personaje femenino a través de un comportamiento sesgado, limitado y codificado. Existen innumerables elementos tradicionales mediante los cuales se sustenta literariamente el discurso histórico. La reconstrucción de Manuela figura dentro de un discurso paralelo a los registros, las fechas y los documentos históricos. Alicia Ortega (2011), en el estudio realizado al texto, incluido en *Historia de las literaturas del Ecuador*, menciona: “aunque la novela se propone recuperar la dimensión humana y heroica de Manuela, el texto adolece de un grave problema: la voz de Manuela se pierde en medio de una excesiva enumeración de hechos y datos que deviene, casi en una crónica de sucesos” (168). A través de la afirmación crítica mencionada, el texto literario, motivo de este ensayo, mantiene los rasgos de la novela histórica tradicional debido a que concuerda con una visión verosímil de determinados hechos históricos y costumbristas y se adhiere a discursos oficiales establecidos. Es notorio el registro documental y la búsqueda de legitimización que el autor desarrolla.

María Mogollón y Ximena Narváez, en el texto, *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*, manifiestan en referencia a la obra de Zúñiga: “Se encuentra a una Manuela un tanto pasiva, que describe sus actuaciones políticas sin profundizar en la razón de los hechos, perdiéndose la posibilidad de presentar su pensamiento político, lo cual resta importancia a sus actuaciones” (115). En concordancia con estas apreciaciones críticas, es posible resaltar que la narrativa de Zúñiga se trata de una reconstrucción lineal, tradicional y comúnmente conocida acerca de la heroína quiteña. Sin duda, el texto, a través de las continuas referencias hacia las gestas militares y los caudillos que participaron de ellas, adquiere un carácter informativo-descriptivo que apuntala los elementos históricos tradicionales, pero anula directamente la participación femenina dentro de las gestas militares en las que Manuela Sáenz tuvo un papel trascendente y, por ende, en los procesos fundacionales. Existe el desplazamiento hacia el sujeto femenino:

¿Es de imaginar una subversión paralela en el orden de las cosas? El mostrar que la guerra no es una empresa exclusivamente masculina equivale a descubrir nuevas responsabilidades y nuevos oficios para las mujeres —jefas de familia, municioneras (“munitionnettes”), conductoras de tranvías e incluso auxiliares del ejército—, así como verlas adquirir movilidad y confianza en sí mismas. (Duby y Perrot 156)

En *Manuela*, el autor enaltece el discurso de los héroes a través de una fuerte carga simbólica en la escritura. En varios capítulos de la novela, el héroe mítico, representado en Simón Bolívar, asume un arquetipo masculino ejemplar e imperioso. La imagen

del caudillo es recreada y exaltada por la propia Manuela Sáenz, quien desde su representación como sujeto femenino, pierde su participación con el propósito de reivindicar la imagen del Libertador.

Bolívar tenía gran estatura, no física, por supuesto, sino heroica; era el hombre que había luchado incansablemente, y hasta de manera obsesiva, por la causa de la libertad. Era el hombre que conocía los sinsabores del destierro; había recorrido las geografías y paisajes más duros del continente; había enfrentado la guerra y la muerte con mirada serena; había vivido al igual que todos nosotros, la presión y angustia del despotismo; había condenado la alevosía realista sobre nuestras tierras y, en aquel momento, él se encontraba junto a mí, lleno de vida y con una serenidad admirable. (Zúñiga 119)

La descripción que la narradora-protagonista realiza de Bolívar tiene como trasfondo mostrarnos una mujer dependiente, subalterna y subyugada. Manuela enuncia su voz y adquiere su importancia femenina al narrar las hazañas del gran héroe. La imagen histórica que Manuela comunica de Simón Bolívar reproduce la estructura común con la que la novela histórica clásica configuraba a los héroes; además, refuerza y se posiciona dentro del imaginario del sujeto femenino tradicional:

Tantas veces me narraba allí, con gran detalle, algunos episodios de su vida, sobre todo, de su exilio en Jamaica, de Francisco de Miranda y Andrés Bello. Me hablaba también de Simón Rodríguez, el maestro de su juventud, a quien, en su viaje a Roma, le había jurado en el monte Aventino luchar por la independencia de América. (Zúñiga 126-27)

Es claro que la voz narrativa de Manuela se escucha como una voz que anuncia, proclama y comunica, pero también cumple la función de receptora pasiva frente a las acciones de Bolívar: “me narraba”, “me hablaba” son acciones que dan cuenta de la disponibilidad o servicialidad femenina para salvaguardar las tareas del héroe. Por tanto, se puede hablar de una posición esquizofrénica de las mujeres sometidas a un doble y contradictorio imperativo: ser estudiante (docente, escritor, intelectual, todo en masculino) y al mismo tiempo ser mujer. Este imperativo deja al descubierto violencia simbólica que preside el ingreso de las mujeres en el campo sociocultural. Y esta violencia llega al colmo cuando las propias mujeres sostienen la legitimidad de la cultura establecida. Históricamente, ese fue (y sigue siendo) el precio de las conquistas esenciales (Duby y Perrot 145).

En este sentido, la novela analizada es el sitio preciso para guardar en prestigiosos moldes clásicos el genio y las virtudes de la mujer abnegada que entrega todos sus

recursos al sujeto masculino. Al otorgar un lugar central a la imagen de Bolívar, Manuela Sáenz aparece como una mujer que desarrolla un papel femenino secundario, propio de su época y que en una escritura actual, el autor reproduce bajo las mismas consignas. Lo que se aprecia es que la reconstrucción de Manuela se justifica bajo la narración de la crónica de sucesos históricos y cronológicos. A través de su voz que se escucha en primera persona, Manuela se convierte en la vocera oficial de una crónica de varios acontecimientos de la vida de Simón Bolívar. Como sujeto femenino toma la palabra para recrear el semblante omnipotente del personaje masculino. En un sentido tradicional, Luis Zúñiga utiliza al personaje de Manuela para que desarrolle un papel similar al del historiador clásico. Ella se encarga de recopilar, organizar y referir un trabajo exhaustivo sobre hechos, personajes, fechas, lugares, datos, batallas, etc., protagonizados por el gran héroe Bolívar.

La situación del Perú empezaba a tornarse calamitosa. Había ya un cierto descontento en la población, pues los españoles seguían ejerciendo presión en varios puntos del territorio. Iniciáronse los primeros brotes de división en el ejército independentista. El almirante Cochrane terminó por romper con San Martín y retornó a Chile totalmente decepcionado. Todos esperábamos que la cosa no se agravara. Los españoles civiles eran perseguidos y muchos de ellos expulsados del Perú. (Zúñiga 126)

Luis Zúñiga muestra a una mujer consecuente con la tradición, que se ajusta a las restricciones decimonónicas. Es decir, construye la imagen de una mujer pasiva, que está al servicio de la figura patriarcal y enteramente comprometida con el discurso heroico y patriótico de la época. Se acomoda al personaje masculino desde una función de subordinación al lado del gran caudillo de los procesos de independencia latinoamericana. Son notorios los estereotipos en cuanto a las relaciones de género que se presentan en la narrativa del autor ecuatoriano. La fuerte dependencia que existe del personaje de Manuela hacia Simón Bolívar permite analizar las relaciones desiguales que se han desarrollado históricamente. Sin duda, el autor contradice la fuerte representación femenina, la voz propia, y la valentía que se observa en las líneas del epistolario de Manuela Sáenz, en el cual se evidencia un sujeto femenino que desborda una escritura enérgica y decidida. La esencia de mujer febril y osada sale a flote en sus escritos a través de continuas voces eróticas que la sitúan más allá de los cánones tradicionales de la congelada historiografía.

Bien sabe usted que ninguna otra mujer que usted haya conocido, podrá deleitarlo con el fervor y la pasión que me unen a su persona, y estimula mis sentidos. /Le guardo la primavera de mis senos y el envolvente terciopelo de mi cuerpo (que

son suyos)/ Los bajos a las riveras del Garzal hacen un coloquio para desnudar los cuerpos y mojarlos sumergidos en un baño venusiano [...] Su excelencia sabe bien como lo amo. Sí, ¡con locura! (Sáenz 20-27, 52)

En la correspondencia o comunicación epistolar de Manuela, que constituye un espacio íntimo por estar dentro de la esfera privada, es notoria la entereza que la caracterizaba públicamente. Aparecen los contrastes y la divergencia con la feminidad apropiada y correcta con la que la monumentaliza Zúñiga en el discurso literario. El contenido de su epistolario da cuenta de una mujer que reta de igual a igual a ese *otro/masculino* que durante esta época se consideró superior a la mujer. Sin embargo, la transgresión no se queda solo en este aspecto, también es notoria la oposición de Manuela frente a los estratos ideológico-sociales que se establecieron. Un ejemplo claro es la contraposición frente a la imagen de la esposa abnegada y obediente. Responde mordazmente a los cuestionamientos de su esposo quien le replica acerca de su infidelidad: “Me cree usted más o menos honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah! Yo no vivo de las preocupaciones sociales inventadas” (Sáenz 163).

Es notable que la intención intangible del autor es respetar el orden clásico de los destinos femeninos y configurar una masculinidad arquetípica predominante. Zúñiga se acomoda a los imaginarios patriarcales y refuerza estos modelos en varios capítulos de su obra. El sujeto femenino legitima y autoriza el poder que el jefe o patriarca debe ejercer. Las abundantes referencias hacia el personaje masculino permiten observar que la representación está marcada por la supremacía jerárquica masculina que no da paso hacia la igualdad sino a la sumisión de la narradora.

Existe un pensamiento tradicionalista fundamentado en concepciones generadas por discursos masculinizantes que mantienen, en el orden social vigente, ciertas pautas heredadas del imaginario social decimonónico. La imagen femenina que se debe representar literariamente se identifica con un eterno femenino de la modestia, la gracia, la pureza, la delicadeza, la urbanidad, la docilidad, la discreción, la castidad, la amabilidad y la cortesía. Zúñiga apunta hacia la escritura de una mujer que responda o esté inscrita en las formalidades de la época en la cual es recreada. Aparece una Manuela Sáenz que tiene la función de preservar la fuerte carga simbólica que implica haber estado al lado de Bolívar.

La descripción que Zúñiga refiere de Manuela se ajusta totalmente a la división genérica artificial impuesta por nuestra cultura, en donde se le adjudica la razón al hombre y la emoción a la mujer. Esta caracterización es también signo de fragilidad y sumisión

intelectual, física y social por parte del sujeto femenino. Varios apartados de la novela muestran a una mujer débil, sensible y temerosa. “A ratos me daba la impresión de que le gustaba que lo contemplara mientras me hablaba. Yo, con lo nerviosa que siempre he sido, hacía esfuerzos para mantenerme inmóvil escuchándolo” (104).

Anthony J. Vetrano, al presentar el prólogo de la obra de Luis Zúñiga, *Manuela*, sin duda reafirma notablemente la supremacía masculina de Bolívar:

Sin lugar a dudas, la figura de mayor importancia durante la época de las guerras de independencia, entre las colonias españolas de Sudamérica y la madre patria en las primeras décadas del siglo XIX, fue la del revolucionario, estadista y visionario Simón Bolívar, el gran Libertador. Aunque es la figura de Simón Bolívar la que destaca mercedamente en lo que representa la época más importante desde el punto de vista del desarrollo político de las diversas repúblicas de la América Latina, también hay en la historia de este periodo frecuente mención a una mujer extraordinaria que compartió el sueño de Bolívar de liberar a los criollos del yugo opresor de España en sus colonias y ganar para ellos su independencia y libertad. (7)

En el prólogo mencionado ya es marcada la mirada masculina del autor contando una historia parcial y patriarcalizada bajo la consigna específica de invisibilizar a Manuela. Esta característica se imprime durante toda la trama de la novela. Por esta razón, Bolívar representa la gloria, el honor, la fuerza, mientras que Manuela se identifica a través de la sensibilidad femenina que tiene como resultado una mujer vacía que se refuerza y se consolida en el sujeto masculino. “Bolívar llenaba aquel vacío, que hasta entonces yo no había aprendido a sobrellevarlo. Lo amaba; me sentía crecer con sus ideas, con el fuego de su espíritu, con la fuerza de su heroicidad” (Zúñiga 130). La representación de una mujer sumisa y dependiente refuerza la figura patriarcal como superior y por lógica va a ser predominante.

El autor, tanto en la representación de género como en la reconstrucción histórica, se posiciona desde esquemas tradicionales y arquetípicos que responden a modelos de socialización ya conocidos. Las dos categorías mencionadas en el inicio de este párrafo identifican a la figura de Manuela como una mujer cercana a la luz de la gloria del gran héroe masculino sin compartirla. Nuevamente acudo al prólogo de la obra de Zúñiga para referir esta situación:

En su impresionante novela histórica, *Manuela*, fruto de una investigación extensa y profunda, Luis Zúñiga, joven escritor de la capital ecuatoriana, le da al público lector de dentro y fuera del Ecuador, la excelente oportunidad de llegar

a conocer íntimamente a esta mujer dotada de un espíritu revolucionario, de una energía y valentía increíbles, de una pasión amorosa y profunda, y de un idealismo político tan alto como el de su amante y héroe (Vetrano 2).

La imagen de Manuela se encumbra solamente en el momento que se asemeja, se identifica o quizá se oculta en beneficio de la glorificación del héroe. El personaje histórico que se representa es una mujer socialmente (pero también psicológicamente) dependiente cuya función es reforzar la imagen del sujeto masculino a expensas de perder su propia identidad.

Aparece en los dos discursos, en el del escritor y el historiador la misma estampa tradicional de Manuela. Con la dependencia arquetípica hacia el héroe masculino o el padre protector. Se crea una correspondencia entre la memoria consolidada y aceptada y la nueva representación literaria que difieren en época, pero no en concepción. La narrativa de este autor ecuatoriano se ajusta directamente a los marcos sociales de la memoria, a aquellos que se consolidan en bronce y en grandes libros históricos y que se valen de las referencias legitimadas en el discurso historiográfico para edificar la escritura. El texto permite una lectura en clave acerca de las políticas de género; mediante la representación literaria de Manuela Sáenz es evidente la falta de posicionamiento que la historia, la literatura y la memoria han tenido a lo largo de varias generaciones en cuanto a los derechos e igualdades del sujeto femenino. Un claro ejemplo de pensamiento patriarcal es la reproducción del estereotipo superior de Simón Bolívar para establecer jerarquías de dominación. Al no dar cabida a representaciones alternativas, el sujeto mujer se ve como accesorio a la glorificación. Se le niega espacios para reconocer su participación femenina.

En este sentido, Manuela pasa a ser un ídolo desencarnado, desespiritualizado, un objeto patriótico de acompañamiento y todo esto refrendado desde la monumentalización de las figuras históricas en la literatura. Por lo tanto, estamos ante la fabricación de un personaje con vida pública e histórica, pero sin la vida personal, intensa y desbordada que es lo que la historia quiere obviar. El sentido arquetípico, que sería el modelo primario, está determinado por el plano histórico, que no es más que la reproducción del molde original de la anquilosada sociedad patriarcal ecuatoriana, que está totalmente identificada en la propuesta del autor, es decir, el poder es el resultado de toda una sociedad urgida de representaciones. Es oportuno aclarar que no hay una Manuela masculinizada, sino monumentalizada y representada desde un pensamiento masculinizante, que le otorga vida histórica a expensas del héroe masculino:

Es grave que la subjetivación y la socialización de ambos sexos tengan lugar en una literatura monosexuada, y, lo que es peor, neutralizada, asepticada por un discurso crítico monológico, dogmático que impone sus propios estereotipos contra las contradicciones y las interrogaciones mismas de los textos de referencia. (Duby y Perrot 167)

Finalmente, es oportuno mencionar que Zúñiga se posiciona desde un proceso archivístico en el cual ajusta al molde histórico la figura de Manuela Sáenz, apoyado en las referencias que de ella han edificado los historiadores oficiales, los grandes relatos y el paradigma clásico de las novelas históricas. Quizá sin una marcada intención, el autor realiza un desplazamiento y la anulación del sujeto femenino. Su respaldo es el discurso historiográfico hegemónico a través del cual logra imprimir aceptación social y contundencia a su relato. Sin embargo, y en contrapartida, por debajo de toda falsificación histórica, entendiendo como falsificación, la negación de la vida propia y personal de los grandes protagonistas de las causas más nobles de los pueblos, pervive otra Manuela, la rebelde, la indócil, la que escribe con mano firme una historia propia, que es al fin y al cabo la que la historia oficial no quiere admitir y la que ha motivado el presente trabajo.

Obras citadas

- Abad Jiménez, Diana. *La (re) construcción de la figura de Manuela Sáenz en la novela de Luis Zúñiga, Manuela, y Denzil Romero, La esposa del doctor Thorne*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2013.
- Andrade, Jorge. "Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 28, 2007, pp. 35-45.
- De Olmedo, José Joaquín. *Poesías escogidas*. Ariel, 1969.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Santillana, 2000.
- Mogollón, María y Ximena Narváez. *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*. Corporación Editora Nacional, 1997.
- Moreano, Alejandro, *La literatura como matriz de cultura*. Ediciones Encuentro de Literatura Ecuatoriana, 2014.
- Ortega, Alicia, *Historia de las literaturas del Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- Rumazo González, Alfonso. *Manuela Sáenz. La libertadora del Libertador*. Muñoz Hnos. S. A., 1994.
- Sáenz, Manuela. *Epistolario*. Banco Central del Ecuador, 1986.
- Sommer, Doris. *Narrativas fundacionales*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Tamayo Vásquez, Laura. *Identidad cultural en los migrantes. Perspectiva: Revista Trabajo Social* (s.f.).
- Vetrano, Anthony J. "Prólogo". *Manuela* de Luis Zúñiga. Segunda edición. Eskeletra, 1997, 2-5.
- Zúñiga, Luis. *Manuela*. Segunda edición, Eskeletra, 1997.

De crónicas y ornitorrincos: autoficción, cuerpo y texto cyborg en la narrativa de Gabriela Alemán

Amanda Patricia Castañeda Merizalde

A finales del siglo XX –nuestra era, un tiempo mítico-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquinas y organismo; en unas palabras, somos cyborgs.
Donna Haraway, *Manifiesto cyborg*

Resumen

En este texto analizo las crónicas “Rodilla cyborg” y “Mercurio sobre madera”, que son, tal cual Villoro describe a este género híbrido, ornitorrincos de la prosa, además de la novela *Humo*. Gabriela Alemán, la autora, nos sitúa en el centro, en el medio del montaje en primera persona en el que la narradora nos habla sobre la experiencia del cuerpo *cyborg* que, como dijera Donna Haraway, “es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”. Este artículo propone leer estas tres narraciones a partir de la rica línea de referencias que aportan la transtextualidad y la autoficción, para acercarnos de este modo a textos cuyos recursos nos dejan ver que además de ser ornitorrincos, las crónicas son textos *cyborg*, como los cuerpos de los que nos hablan, y que la narrativa de la autora explora lo híbrido y nos deja ver tanto cuerpos textuales, como textos *cyborg*, difíciles de clasificar.

Palabras clave

Cuerpo *cyborg*, autoficción, transtextualidad, Gabriela Alemán.

The chronicles “Rodilla cyborg” y “Mercurio sobre madera” are, as Villoro describes the hybrid genre, “ornitorrincos” in prose, and the author situates us in the center, in the middle of the montage in first person, in which she speaks to us about the experience of the “cyborg” body that, as Donna Haraway might say, “is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality and of fiction.” But it is also about texts in which there is a rich line of references and anecdotes in addition to “transtextuality,” which are resources that allow us to see that besides being “ornitorrincos,” the chronicles are cyborg texts, as are the bodies of those who speak to us.

Key words: Cuerpo cyborg, autoficción, chronicle, transtextuality.

De crónicas y ornitorrincos: autoficción, cuerpo y texto cyborg en la narrativa de Gabriela Alemán

Ni engaño ni mentira, ni verdad ni falsedad, la autoficción se basa en la posibilidad de presentificar lo perdido desde lo imaginario del recuerdo.

(Musitano 122)

La autora

Gabriela Alemán nació en Río de Janeiro en 1968, casualidades de la vida, pues el trabajo de su padre, que fue un diplomático ecuatoriano, la llevó por esos rumbos. Tiene sangre de escritora, pues además de su talento nato, es nieta del poeta quiteño Hugo Alemán. En la adolescencia fue jugadora profesional de baloncesto en Paraguay y Suiza. Luego estudió traducción en la Universidad de Cambridge (Reino Unido), hizo una maestría de Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar en Ecuador y se doctoró en Tulane, Nueva Orleans, en los Estados Unidos. Su primer libro de cuentos fue infantil: *En el país rosado*, de 1994. Ha escrito novela, cuento, teatro, crónica y ensayo. En 2006 obtuvo una beca Guggenheim y en 2007 fue seleccionada por Bogotá 39 como una de las mejores escritoras latinoamericanas. En 2014 obtuvo el premio Ciespal (Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina) de Crónica por “Los limones del huerto de Elisabeth”. En 2014, ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara por *La muerte silba un blues* y en 2015 fue finalista del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez por esa misma obra. Ese mismo año fundó, junto a César Salazar y Álvaro Alemán, la editorial El Fakir, que publica novela gráfica, antologías y autores cuyas obras han dejado de circular. Su más reciente publicación es la novela *Humo*, de 2017, editada por Random House.

Autora, narradora, personaje. Las lecturas de la autoficción

El acercamiento a un autor se puede producir de múltiples formas, en este caso, la aproximación que tuve con la obra de la autora Gabriela Alemán se produjo a partir de un malentendido de género literario. No había leído nada de su obra hasta que me encontré con dos textos que leí suponiendo que se trataba de cuentos, pues no tenían ningún membrete paratextual, la relación que un texto mantiene con otros textos en relación con elementos constitutivos externos como títulos, notas al pie, epílogos, según Gérard Genette. Me refiero a cuentos como aquellas narraciones ficcionales breves con intriga, desarrollo y desenlace rápidos. En el caso de las crónicas, se trata de textos literarios/periodísticos que, como desarrollo más adelante en el texto, son conocidos como el ornitorrinco de la prosa pues no caben dentro de un tipo de texto ya que tienen

características tanto de la narración como del ensayo. Tratan temas actuales y suelen recoger los hechos de manera cronológica. Y no fue sino hasta comunicarme con la autora por chat que ella me sacó de mi error. No se trataba de cuentos sino de crónicas, entonces mis premisas se cayeron, los había leído como cuentos de autoficción, autorreferenciales, autobiográficos, así que arbitrariamente decido asumirlos así para este análisis; además, para seguir descubriendo a la autora leí su última novela, *Humo* (2017), que también cumple con la característica de la autorreferencialidad, por lo que decidí entonces plantear varios aspectos que quiero desplegar aquí: leer los textos desde la autoficción, esa vacilación entre la autobiografía y la narración; también desde la transtextualidad, a partir del uso de referencias históricas y científicas como característica central de las narraciones, y, finalmente, pensar en el cuerpo como el lugar de referencia del yo de la autora, pero además en el cuerpo *cyborg* como elemento para repensarnos.

Leer autoficción puede resultar como mirar a través de una persiana, sin ser visto, como si de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) se tratara. Espiar un poco la vida de una autora, en este caso Gabriela, y creer en todo lo que dice la narradora, que también se llama Gabriela. Nos ponemos el traje de *voyeur* no sin antes reflexionar acerca de que para entrar en la autoficción, para leerla, se debe quebrar de algún modo ese pacto lector a partir del cual se suele aceptar que lo que se lee es ficcional o, como diría Manuel Alberca, se crea una especie de pacto ambiguo. Al leer autoficción sabemos que algo de lo que está ahí es cierto, pero ¿cuánto? En realidad no importa cuánto, hay algo, habrá que elegir entre esos límites borrosos que desdibujan la realidad de la ficción, se abre entonces la posibilidad de “leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica” (Musitano 104) simultáneamente. Y es que la autoficción, “ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción” (Musitano 104), me terminó atrapando y por esa curiosidad que tengo por la autora llegué a sus crónicas y a la novela.

Empiezo entonces con *Humo*, la más reciente publicación de Gabriela. Se trata de una novela de autoficción. En la obra nos encontramos con una narradora en tercera persona, la Gabriela personaje, que vuelve a Paraguay luego de 17 años. En ese país vivió Gabriela en su juventud y la Gabriela personaje recuerda: “El tiempo parece haberse detenido adentro o eso, por lo menos, es lo que piensa Gabriela. Es lo primero, desde su llegada, que coincide con su recuerdo” (Aleman 15), y es que en la autoficción, en palabras de Musitano, “[l]as ruinas como los recuerdos ofrecen un pasado que ha sido perdido de vista, que quedó olvidado pero que aún es capaz de decir algo. El recuerdo y la ruina advienen como presencia de lo ausente” (119).

Vamos y venimos de la narradora/personaje a la autora, entramos y salimos de la diégesis, vamos de la memoria a la historia y regresamos. En una entrevista para la revista *Gatopardo*, la autora afirma:

Quando me fui de Paraguay tenía 17 años y ni se me ocurría que en el futuro iba a ser escritora. Ese país me convirtió en otra persona y nunca se ha ido de mí. Ahora, con el tiempo, me he dado cuenta de que en los ocho libros que he escrito, Paraguay aparece de alguna manera, en un personaje o en una referencia. (Viramontes s.p.)

La novela, enmarcada en Paraguay, nos remite a momentos dolorosos de la historia de ese país; por ejemplo, nos lleva al terrible incendio de un centro comercial en Asunción en 2004:

¿Cómo pudo ser posible que alguien diera la orden de cerrar las puertas de un centro comercial en llamas? ¿Qué podría tener en la cabeza el que condenó a muerte a cuatrocientas personas que quisieron escapar del infierno y no pudieron porque todas las salidas estaban selladas? (Aleman 47)

Las elipsis pueblan la novela, vamos de un momento histórico a otro, de una referencia transtextual a otra, no se trata solo de volver a los recuerdos de la narradora sino también de hurgar en la historia, en las cicatrices que marcaron un lugar, de modo que no solo nos embarcamos como lectores en el recorrido ficcional de los personajes sino también en ciertos momentos históricos de un país. Más adelante la narración nos ubica en la Guerra del Chaco y la Triple Alianza:

Si alguien preguntara a los hombres por qué pelean, recibiría pocas respuestas. Se disputa una tierra árida en el corazón de América. La disputan los dos únicos países del continente sin salida al mar. Es una guerra en la que soldados poco preparados pero valerosos, descalzos pero decididos, luchan con la tecnología bélica más avanzada del mundo. Perfeccionada durante la contienda europea. Ninguno de los dos fabrica armas o aviones pero agotan sus economías para crear grandes ejércitos y equiparlos con el mejor armamento posible. (Aleman 65-66)

Pasamos después a la narración de la invención del bolígrafo y la penicilina, la búsqueda de la cura de la tifoidea y hacia la historia política del Paraguay, a los 84 años que pasaron entre la Guerra de la Triple Alianza y 1954, en medio de los cuales hubo 49 presidentes y luego la presencia de Stroessner en el poder por 35 años, se mezclan realidad y ficción constantemente, se crean datos, fechas, nombres y se proporcionan también fechas,

nombres y datos históricos, así juega la narración con nuestra lectura, a partir de la cual entramos y salimos de la diégesis.

La novela nos lleva hacia un recorrido en el que la Gabriela narradora/personaje usa bastón debido a un problema de rodilla que tiene, igual que la Gabriela autora, y ese tipo de datos son los que nos remiten a la ficcionalización del yo. Y es que al hablar de autoficción hablamos de un género inestable, una perspectiva entre otras de las escrituras del yo, que se inscribe entre la memoria y la ficción (Musitano), y que nos remite a la ambigüedad del recuerdo, a lo gelatinoso que se vuelve el pasado y a la potenciación del recuerdo, porque, advierte Musitano, “[e]n las escrituras del yo se nos presenta una persona no tal como fue, sino como cree estar siendo en el pasado, desde el punto de vista de lo que imagina llegar a ser, o mejor, habrá sido cuando termine de escribir, cuando intervenga el lector” (Musitano 115).

El segundo relato, la crónica “Rodilla cyborg”, fue publicado en la revista colombiana *El Malpensante* en febrero de 2017. En el texto la narradora cuenta cómo un accidente, en apariencia intrascendente, terminó en una sala de operaciones:

Así comenzó: resbalé en un camino de piedra mojado en un hotel de Calarcá, un municipio de Quindío, durante una visita a Colombia. Mi pantalón se rompió a la altura de la rodilla y mi piel se rasgó. Se abrió una herida minúscula y entró un patógeno. En lugar de limpiarme el pequeño raspón con agua y jabón acepté un frasco con gel antibacterial que alguien me ofreció. En retrospectiva nunca debí hacer eso, a posteriori siempre hay un punto de quiebre donde todo pudo ser diferente. Si pudiera regresar en el tiempo a cambiar algo, ese sería el momento. El gel no desinfecta, sella. No pueden entrar infecciones pero si ya las hay, las mantiene adentro. En el raspón creció una costra excepto en el centro donde proliferó una bacteria. Una isla tierna rodeada por escamas que luego fue reemplazada por piel. La vi crecer por meses. Hay algo fascinante en ver como algo te coloniza y saber que eso también eres tú. (“Manuscrito”)

Una de las primeras percepciones que tuve al leer estos textos, además de la atención en lo autoficcional, fue el de las referencias. Todo el tiempo hay referencias sobre cómo funciona algo, lo que significa un término, dónde ocurrieron los hechos, todo el tiempo se citan fuentes. La transtextualidad habita estos textos. Esta característica de un texto dentro de otro hace las veces de tela de araña, pues nos atrapa y nos enreda con información externa al texto que sin embargo es parte de la trama. Se abren puertas con información sobre el funcionamiento de algo o sobre los orígenes de un invento; de este modo la narradora nos mantiene fuera y dentro de la diégesis.

Sigo con el hilo de la narración y a continuación empiezan a aparecer esas referencias, los otros textos que hacen parte del relato: “Tal vez si no hubiera leído un artículo sobre bacterias, publicado en el *New Yorker* en el 2012, hubiera ido al doctor para pedir un antibiótico que acabara con la infección de inmediato. Pero lo lei”. Y a continuación:

En realidad, nunca podemos decir “yo”, siempre somos “nosotros”. Compartimos nuestros cuerpos con cien trillones de bacterias que se desperdigán por nuestra piel, lengua y estómago. Siempre están ahí. Esos seres invisibles llenarían la mitad de una botella de un galón si los pudiéramos cosechar y pesan tanto como un cerebro humano. Algunos son neutrales, otros beneficiosos, unos pocos causan daño. Hasta nuestro humor depende de qué tipo de bacteria prolifera en nuestros intestinos. (“Manuscrito”)

Y continúa un recorrido a partir del cual la narradora nos lleva hacia la historia de la medicina en el siglo XX con el descubrimiento de los antibióticos y hacia los recuerdos/fuentes de la narradora/personaje:

Una vez entrevisté a Octavia Butler y me dijo que el germen de *Bloodchild* – un cuento sobre un grupo de humanos que vive en la reserva de un planeta gobernado por una raza de insectos gigantes que implantan huevos en ellos y con quienes comparten una existencia simbiótica– nació de sus lecturas de *National Geographic* cuando niña. Era un número dedicado a la Amazonía peruana donde se hablaba de una mosca que ponía sus huevos bajo la piel de los mamíferos. Y yo, ahora, veía a diario como la bacteria explotaba bajo mi piel. (“Manuscrito”)

Entonces vamos del recuerdo a la narración, entramos y salimos como buscando entender lo que le sucedió, cómo sucedió, si se podría haber evitado, pero siempre aferrados a las fuentes, a las referencias y a los recuerdos.

Así, luego de ir de médico en médico e intentar curar la herida con emplastos, ozono, yendo al homeópata y al alópata, la narradora/personaje termina en el hospital, adolorida, donde el cirujano le dice que de no operar de emergencia:

... la infección se podía esparcir a mis huesos y entonces tendrían que amputarme la pierna; un doctor que a pesar de seguir el protocolo de colocarme en una silla de ruedas, no siguió el de tener otro médico en el quirófano y que acabó olvidando dos hilos dentro de mi rodilla. (“Manuscrito”)

Pasa entonces de tener un cráter colorido y habitado a tener dos hilos olvidados, otros dos cuerpos extraños, lo que la llevan a una segunda operación un mes más tarde. Y a partir de ahí el dolor de la recuperación, los gastos, los cambios en el cuerpo luego

de dos meses de reposo, la pérdida de masa muscular, la búsqueda de trabajo, pero no era todo: “Entonces el cobrador empujó a un chico y le dijo que le cediera el asiento a la minusválida que, resultó, era yo”. También estaba el cambio en la percepción ajena, además del dolor. Y pienso en que sé por una amiga cercana a la autora que Gabriela tiene un problema de rodilla, que esto es autoficción total, que está contando lo que le pasó tal cual pasó o, en todo caso, algo muy cercano a lo ocurrido. Y es que con la autoficción, en palabras de Musitano, “[l]as relaciones entre verdad y mentira, ficción y realidad que nunca fueron sencillas de dilucidar, ... vuelven a complicarse.” (Musitano 104).

Finalmente, termina yendo a otro médico que le explica que lo mejor que puede hacer es ponerle una prótesis de titanio y de ahí otra vez vamos hacia la autoficción y a la transtextualidad, como en las *Mil y una noches* vamos de una historia a otra y volvemos:

De niña coleccionaba escorpiones o salamandras en jarros de vidrio, hasta ahora guardo cosas extrañas e inútiles en los estantes de mi casa. De adulta descubrí que en el Medioevo se escribieron libros y tratados sobre las curiosidades, cuando lo supe busqué esos textos en colecciones de libros raros o en bibliotecas especializadas. En el siglo XIII, por ejemplo, Gervase de Tilbury dedicó la sección más larga de su *Otia imperialia* a describir las maravillas de cada provincia del reino del Emperador Otón IV. Hizo un catálogo de ciento veintinueve maravillas entre las que se encontraban el imán –una piedra traída de la India que atraía el hierro–, un riachuelo cerca de Narbonne que cambiaba de lugar cuando se colocaba algo sucio dentro de él, un jardín en Nápoles que contenía una hierba que devolvía la vista a ovejas ciegas, una raza de egipcios de más de tres metros y medio con brazos blancos y pies rojos que se convertían en cigüeñas, el ave fénix y el hombre lobo, entre otras maravillas. El titanio pudo entrar en su lista. Es un metal de color plateado, duro y ligero que resiste la corrosión, el ataque de ácidos y los extremos del frío y el calor. Los tejidos vivos, como los huesos, crecen sobre su superficie y se adhieren al metal. Se usa para construir centrales térmicas, vehículos ligeros, submarinos nucleares, misiles y prótesis. (“Manuscrito”)

Más adelante, de la prótesis pasa al cuerpo *cyborg*: “En 1960 Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline fueron los primeros en hablar de *cyborgs*: seres humanos mejorados que podrían sobrevivir en entornos extraterrestres.”

Y empieza así, hacia el final de la narración, la transformación de la mujer en algo más, en otro cuerpo posible:

Los cyborgs ya existen. Esos nuevos seres de fines del siglo XX y principios del XXI son seres maravillosos al modo de Tilbury pero, también, son *algo* monstruosos. No como los monstruos que llenaron los libros renacentistas: niños con dos cabezas o dos sexos o cuatro brazos o adultos con pies saliendo de sus vientres. Los cyborgs son monstruosos porque pertenecen a otra realidad. Criaturas mitad naturaleza, mitad tecnología. Híbridos. (“Manuscrito”)

Pienso en qué momento el cuerpo de la personaje es *cyborg*, ¿es solamente hacia el final, luego de la cirugía? ¿O era *cyborg* antes, al estar habitada por bacterias que vivían alojadas en su rodilla o por los hilos olvidados luego de la primera operación? ¿Acaso lo *cyborg* es el proceso del cuerpo sano al cuerpo enfermo, habitado, adolorido y luego reconstruido con titanio? ¿Son todos estos momentos *cyborg*? ¿No tenemos todos algo *cyborg*? ¿No somos acaso un cúmulo de extensiones, muelas calzadas, perforaciones e incrustaciones?

El tercer texto de Gabriela al que me referiré, que mantiene estas características de texto ambiguo, cuento/crónica/cuerpo se llama “Mercurio sobre madera” y es parte del libro *Bogotá contada*, que fue publicado en el 2013. En este caso la narración empieza con un partido de básquet en silla de ruedas. Se trata de la narración situada en Bogotá en la final de la Sexta Copa América de Baloncesto en Silla de Ruedas. Otra vez Colombia, otra vez la narración en primera persona, otra vez la autoficción, todavía más que en el texto anterior: “¿no eras ecuatoriana?” le preguntan a la narradora/personaje o “Había sido jugadora, por eso había ido al partido y había espiado a los equipos en el Tequendama. Jugué como centro para el Club Olimpia en Paraguay y en la Liga Cantonal Suiza.” (Alemán 41). Otra vez, sé, por haber leído la biografía de la autora, que en efecto, vivió en Paraguay y que, efectivamente, fue jugadora profesional de baloncesto. En el caso de este texto la narración consiste en una reflexión sobre la capacidad de esos deportistas para desarrollar jugadas pero sobre todo para jugar en equipo y desbordar energía como si de una fiesta se tratara o en realidad, como si de un juego se tratara... eso de llevar el deporte al extremo de que la competencia importa menos que el juego en sí mismo.

La narradora piensa otra vez en los cuerpos *cyborg*, cuerpo y máquina que hacen a un jugador y que además hacen posible ciertas jugadas, ciertas posibilidades y cierta técnica:

Sólo un cyborg, con absoluto control sobre el cuerpo y la máquina, podía llevar a cabo tres movimientos que lo colocaran en vertical sobre la cancha con tanta elegancia. Las sillas no eran solo sillas relucientes como mercurio. Eran máquinas

de última generación, fabricadas con titanio o aluminio 7000, con un diseño que permitía un deslizamiento y una adhesión segura. (38)

Y de la reflexión *cyborg* vamos otra vez a las referencias, a las fuentes, a la transtextualidad:

Cuando el canadiense James Nainsith inventó el básquet, en 1891, solo era un deporte para ocupar a los universitarios en el invierno, cuando no se podía salir. (39)

Pero en 1954, cuando se inventó el reloj de veinticuatro segundos, nació algo parecido a lo que existe ahora: un juego rápido, de estrategia, con puntajes altos y con la defensa como columna vertebral del juego. (39)

La narradora nos lleva hacia recorridos personales y científicos, de estrategia, reglas, anécdotas y referencias sobre el contexto de aquello que cuenta, como para darnos un panorama completo, un entramado colorido y complejo.

Fue la lectura de ese entramado textual la que me llevó hacia la estructura de la crónica, que en palabras de Villoro “hace de lo personal un asunto compartible”, “una mezcla de información con emoción.” Villoro retoma al ornitorrinco, animal misterioso e híbrido, para explicar las características de la crónica, señala que:

el ornitorrinco tiene la característica de parecer la suma de distintos animales. Podría parecer un pato, un castor, un marsupial... y, sin embargo, no es ninguno de estos animales. A semejanza del ornitorrinco, la crónica se beneficia de muchos géneros literarios a condición de no ser ninguno de ellos. Tiene algo del relato, del reportaje, del ensayo, del libro de memorias, incluso del teatro por el manejo de los diálogos y las aclaraciones, pero es diferente. Entonces, así como el ornitorrinco parece muchos animales posibles, y resulta genuino como un animal distinto, la crónica, que también se asemeja a muchos géneros, es en realidad un género propio. (Villoro s.p.)

Curiosamente, Gabriela, la autora, elige otra vez lo ambiguo, hay ambigüedad en la autoficción y también en la crónica, se produce, en palabras de Musitano, “la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción” (Musitano).

Cuerpos textuales *cyborg*

Por esa característica de enlazar simultáneamente realidad y ficción, de juntarlas en los tres textos que estos se pueden leer como textos *cyborg*, textos/cuerpos infectados.

La autorreferencialidad, lo autoficcional, lo intertextual, pueblan las narraciones en las que Gabriela personaje/narradora se mezcla con Gabriela autora, que son y no son la misma. En el caso de “Mercurio sobre madera”, tenemos desde el principio cuerpos *cyborg*, los jugadores están en sillas de ruedas, son cuerpos mitad máquina mitad humanos. En el caso de “Rodilla cyborg”, se trata de un proceso en el que el cuerpo pasa de un cuerpo sano a un cuerpo infectado por agentes ajenos a él, se transforma en un cuerpo habitado, para hacia el final ir hacia el cuerpo con partes de titanio, un cuerpo también híbrido, como los textos, se trata de textos y cuerpos nutridos de otras cosas, de textos y cuerpos *cyborg* y también de cuerpos textuales infectados. En el caso de la novela *Humo*, se trata otra vez de la Gabriela personaje, que vuelve, que recuerda, que nos remite a los lugares por los que la Gabriela autora pasó, por las circunstancias que su personaje decide omitir o recordar, por la historia nacional de Paraguay y por la historia ficcional del personaje.

La narrativa de Gabriela no solo alude a las narrativas del yo sino también a la posibilidad de quedarnos sin membrete cuando encontramos textos ornitorrinco o textos *cyborg*, infectados por varios tipos de textualidades. En el que los cuerpos han mutado para ser otro tipo de cuerpos, adaptados. Es un tipo de literatura desde el cual vale la pena pensar en los límites entre la autoficción, la crónica, el cuento y la novela, entre lo ficcional y lo ‘real’, entre lo histórico, las fuentes y lo que decidimos recordar.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Alemán, Gabriela. "Rodilla cyborg". Manuscrito.
- . "Rodilla cyborg". *El Malpensante* 182 (febrero 2017). www.elmalpensante.com/articulo/3681/rodilla_cyborg
- . *Humo*. Random House Mondadori, 2017.
- . "Mercurio sobre madera". *Bogotá contada*. Instituto Distrital de las Artes, 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Iwasaki, Fernando. "La muerte silba un blues: fabulosas historias de Serie B". Ciencia Ficción en Ecuador. cienciaficcionecuador.wordpress.com/2017/01/04/la-muerte-silba-un-blues-fabulosas-historias-de-serie-b-fernando-iwasaki/
- Haraway, Donna J. *Manifiesto Cyborg*. 1983. manifiestocyborg.blogspot.com/ ---. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra-Universitat de València-Instituto de la mujer, 1991.
- "La crónica es un ornitorrinco. Charlando con Juan Villoro". *Iletrado pero cuerdo*. 8 de abril de 2016. Recuperado el 8 de marzo de 2017. iletradoperocuero.com/2016/04/08/la-cronica-es-un-ornitorrinco-charlando-con-juan-villoro/
- Musitano, Julia. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta literaria* n° 52, julio 2016, pp. 103-123 www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006&lng=es&nrm=iso
- Villoro, Juan. "La crónica, ornitorrinco de la prosa". *La Nación*. 22 de enero de 2006. Recuperado el 8 de marzo de 2017 de www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa
- Viramontes, Sofía. "Una bruma sobre Paraguay". *Gatopardo*, no. 188. 6 de febrero de 2018. Recuperado el 10 de abril de 2018 de www.gatopardo.com/portafolio/libros/humo-novela-gabriela-aleman/

Cuerpos que [se] leen: mirar literatura para desfigurar el canon

Karina Marín Lara

Resumen:

Los textos más emblemáticos del canon de la literatura ecuatoriana están llenos de imágenes de cuerpos desfigurados, profanados y racializados que, sin embargo, han quedado sepultados bajo el funcionamiento orgánico del proyecto nacional. Esta propuesta plantea que la historia de la literatura ecuatoriana tejida en torno a ese proyecto representa una suerte de seísmo que deja esos cuerpos bajo escombros que hay que remover. Así, desde la relación entre historia, imagen y palabra, propongo que para problematizar el modo en el que está constituido ese canon, es necesario alejarse de su movimiento teleológico y acercar la mirada a aquellos lugares en donde se puedan detectar imágenes literarias conmovedoras que nos permitan cuestionar lo que entendemos hoy en día por 'literatura ecuatoriana'

Abstract:

The most emblematic texts of Ecuadorian literature are full of images of disfigured, profaned and racialized bodies that, however, have been buried under the organic functioning of the nation. This proposal states that the history of Ecuadorian literature represents a kind of seism that leaves these bodies under rubble that must be removed. Thus, from the relationship between history, image and language, I propose that it is necessary to move away from canon teleology, and focus on those places where images can be detected to allow us to question what we understand today as 'Ecuadorian literature.'

Palabras clave: *literatura ecuatoriana; cuerpo y literatura; imagen y palabra; canon literario*

Hablar de la legibilidad de las imágenes no es solo decir, en efecto, que estas reclaman una descripción (Beschreibung), una construcción discursiva (Beschriftung), una restitución de sentido (Bedeutung). Es decir también que las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida.

Georges Didi-Huberman, Pueblos expuestos, pueblos figurantes

En el Ecuador la palabra ha estado, pues, condenada a pasar siempre por encima de la realidad, ayudando a que con ella se forme una capa vaporosa, aislante, hecha de aquel material nacional que gracias a una hábil acrobacia lingüística ha venido a llamarse “cultura.”

Agustín Cueva, Entre la ira y la Esperanza

Este trabajo partió de dos preguntas, que dependen la una de la otra. La primera de ellas tiene que ver con las implicaciones de continuar cuestionándonos sobre el modo en el que los cuerpos son representados dentro de un canon literario fijado por los requerimientos de los proyectos nacionales. Me refiero aquí, específicamente, al canon literario ecuatoriano que, fijado desde el *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* de Pablo Herrera, publicado en 1860, pasando por trabajos más bien panorámicos como la *Ojeada histórico-crítica* (1868) de Juan León Mera, o los recuentos históricos del cuencano Víctor León Vivar, a finales del XIX, hasta llegar a trabajos tan icónicos como la *Historia de la Literatura Ecuatoriana* de Isaac Barrera en 1944, *La novela ecuatoriana*, de Ángel Felicísimo Rojas (1948), la creación de la *Biblioteca Ecuatoriana Mínima*, antología impulsada por el sacerdote jesuita Aurelio Espinosa Pólit y publicada en el año 1960 y, finalmente, los diez volúmenes de la *Historia de las literaturas del Ecuador*, en el año 2000, que puede ser considerada como el punto en el que desemboca todo un propósito ‘nacionalizador’ de la literatura. La publicación de esta *Historia* fue realizada por la Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional. Cada volumen está a cargo de un investigador experto en el período correspondiente. Se hizo una segunda edición en el año 2003. Si bien este último ejercicio de historización expande la perspectiva del fenómeno literario ecuatoriano, su justificación no puede ser pasada por alto: me refiero al criterio explícito en torno al carácter nacional, que considera a la literatura como la encargada de revelar, “con mayor claridad que la investigación científica, las raíces más auténticas y profundas de un pueblo y sus valores más propios” (Albán 13), criterio que no se diferencia en nada del expresado por Isaac Barrera medio siglo antes, para quien la literatura debía encerrar “la verdadera vida de un pueblo” (VIII). Como decía, pienso que, en tanto sigamos hablando de ‘literatura ecuatoriana’, la nación, en tanto concepto unificador y entonces, en tanto ideología, continuará indicando un camino de interpretación y de delimitación de esas representaciones corporales.

El otro cuestionamiento del que parto se dirige a tratar de comprender qué implica para nosotros hablar del ‘cuerpo’ y, luego, cómo ‘leemos’ ese ‘cuerpo’ que asumimos como representado. Así, la forma en la que percibimos los cuerpos que leemos podría resultar problemática si consideramos que, durante los últimos años desde el ejercicio

académico, hemos establecido la necesidad de poner en crisis a la nación –de nuevo, entendiendo la idea de ‘nación’ como concepto ampliado, según la estudia Gisela Catanzaro desde Herder y otros autores–, pero también de ocupar un campo epistémico al que denominamos precisamente ‘cuerpo,’ como estrategia de problematización de la nación.

Podría explicarlo de otro modo: la dificultad que encuentro en esta voluntad, bastante común en los últimos tiempos, de cuestionar la nación desde lo que entendemos como ‘representación del cuerpo’ es justamente que eso a lo que llamamos ‘cuerpo’ sigue siendo leído, es decir, continúa siendo provisto de un sentido que lo incorpora a una teleología de lo total y lo orgánico. Pensemos, por ejemplo, en las veces que proponemos analizar las representaciones del cuerpo femenino en tal o cual tradición literaria: lo que hacemos es partir de una idea de ‘cuerpo’ predefinida, como si el cuerpo fuera único e indivisible, o como si hubiera algo así como un ‘cuerpo natural,’ a tal punto que, desde esa idea, nos acercamos a un texto para tratar de diagnosticar los modos en los que ese ‘cuerpo’ está siendo representado. Así, al hablar del ‘cuerpo’ como algo preexistente, como una unidad ya provista de sentido, como eso a lo que nos referimos sin dudar porque creemos que, en tanto ‘cuerpos pensantes’ no podemos no saber qué es un cuerpo, terminamos por acentuar un nuevo concepto totalizador. En este caso, ya no sería la nación, a la que tratamos de poner en crisis hasta, quizá, colocarla en riesgo de negación absoluta renegando de ella, sino más bien el cuerpo, asumido como nueva unidad, que vuelve, paradójicamente, a darle sentido a la nación, a la vez que nos acerca a los textos literarios como ‘cuerpos’ –como cuando se dice “el cuerpo del texto”– es decir, textos literarios como unidades plenas de sentido:

*texto como cuerpo – tradición como corpus –
el cuerpo de la nación – nación como cuerpo*

Mi idea, entonces, se centra en problematizar las consecuencias de continuar *leyendo* el cuerpo como un concepto único y abstracto. Cuando el relato de lo nacional refiere al ‘cuerpo,’ consolida una idea que deviene en lo que Gisela Catanzaro denomina “materia espiritualizada” (125), es decir, el cuerpo del héroe o del prócer que hay que preservar, pero al que sin embargo regresamos a ver solamente cuando requerimos de símbolos que nos ayuden a darle sentido a algo –poniéndole cabeza y falo, diría Nancy–: una nación hecha a imagen y semejanza de sus cuerpos más idóneos. El de Juan Montalvo resulta ser un ejemplo paradigmático de lo que digo: uno al que la nación, a través de sus instituciones culturales –museos/mausoleos regidos por ministerios o alcaldías– conserva embalsamado, sin reparar ni en la violencia que esa imagen blanqueada implica

–le han colocado una máscara de blanquísima cerámica– ni en las consecuencias de exponer unos restos conservados para el deleite de miradas sedientas de cualquier tipo de complacencia. Ese, claro, es un cuerpo que podemos ‘ver’: una materialidad problemática en cuya perpetuidad y en cuya blancura son depositadas las esperanzas de toda una nación. Pero el cuerpo que no hemos ‘visto’ es el que el mismo escritor detalló en sus textos. Hemos pasado los ojos –hemos leído– muchas veces sus escritos, pero no hemos querido ‘mirar’ las imágenes ahí expuestas. En su ensayo “De la belleza”, que forma parte de sus *Siete Tratados* (1882), Montalvo se lamentaba de su aspecto físico. Cito *in extenso*:

Fué mi padre inglés por la blancura, español por la gallardía de su persona física y moral. Mi madre, de buena raza, señora de altas prendas. Pero, quien hadas malas tiene en cuna, ó las pierde tarde ó nunca. Yo venero á Eduardo Jenner, y no puedo quejarme de que hubiese venido tarde al mundo ese benefactor del género humano: no es á culpa suya si la vacuna, por pasada, ó por que el virus infernal hubiese hecho ya acto posesivo de mis venas, no produjo efecto chico ni grande. Esas brujas invisibles, Circes asquerosas que convierten a los hombres en monstruos, me echaron a devorar a sus canes; y dando gracias á Dios salí con vista é inteligencia de esa negra batalla [...] gracias al cielo y á mi madre, no quedé ni ciego, ni tuerto, ni remellado, ni picoso hasta no más, y quizá por esto he perdido el ser un Milton, ó un Camoens, ó la mayor cabeza de Francia; pero el adorado blancor de la niñez, la disolución de rosas que corría debajo de la epidermis aterciopelada, se fueron, ay! (sic) se fueron, y hasta falta me han hecho en mil trances de la vida. Desollado como un San Bartolomé, con esa piel ternísima, en la cual pudiera haberse imprimido la sombra de una ave que pasara sobre mí, salga usted á devorar el sol en los arenales abrasados de esa como Libia que está ardiendo debajo de la línea equinocial (sic). No sería tarde para ser bello; mas esas virtudes del cuerpo ¿en dónde? prescitas son, y yo no sé como suplirlas. [...] (“De la belleza” 132, énfasis en el original).

¿Cómo depositar toda la esperanza de una nación en una imagen tan venida a menos? Como bien ha señalado Gisela Catanzaro, frente a esa obvia materialidad no pensamos “en el prosaico mundo de los cuerpos caducos sino en el de los legados inmortales, donde la vida se muestra robusta tras la aparente caducidad” (125). De ese modo, al hablar del cuerpo como mera ilusión, al usarlo para metaforizar, lo que hacemos es despojarlo de sus posibilidades reales de afectación y negamos nuevos caminos de lectura y de reflexión. Lo que hacemos es colocarle una máscara blanquísima.



Lo que propongo, en cambio, es hacer una lectura a contrapelo, como esperaba Walter Benjamin, para que los cuerpos que vemos en los textos aún logren conmovernos. Por lo tanto, y he aquí una nueva paradoja, los cuerpos que aún tienen la posibilidad de afectarnos, son aquellos que no pueden ser totalidad, aquellos que niegan esa idea de espiritualización de la materia. Son, en definitiva, imágenes de lo abyecto, de lo caduco, de lo incompleto, de lo quebrado, de lo desarticulado, de lo deforme, de lo profanado, de lo incompleto, de lo feo. Son, en definitiva, imágenes desprovistas de sentido, que no son susceptibles de idealización y que, al haber sido nombradas, al haberse hecho palabra, adquieren cierto peso en nuestras percepciones, en un nivel estrictamente sensorial.

Así, uno de los primeros retos que planteo es la necesidad de desmarcar estas imágenes que corresponden a lo abyecto, a lo deforme, a lo putrefacto, etc., del modo canónico de leer, porque el modo canónico de leer está signado, finalmente, por un conjunto de valores que delimitan, en lugar de expandir, las posibilidades de reflexión en torno a esta criticidad de la nación y de la literatura de la nación. Sin embargo, este 'desmarcar' no responde a una reacción de contrariedad dicotómica (es decir, no pretende fijar la dualidad canónico / anti-canónico, y, en general, ningún tipo de dualidad), sino que dialoga con una necesidad de diversificación, tanto como desmarcarse de la nación no suscribe su desaparición o su superación, sino que apunta a su actual condición de criticidad, a su situación de emergencia.

Es por eso que mi investigación implica ante todo una metodología, que plantea la necesidad de alejarse del movimiento evolutivo de la historia literaria, una historia que a pesar de presentarse como una compleja estructura analítica y crítica, al ser contada a la par que la historia de la nación, termina por espiritualizar la idea de cuerpo. He propuesto, por lo tanto, volver la mirada hacia el pasado literario, cuestionando muchas de las lecturas que legitiman el canon, para acercarla a aquellos lugares narrativos en donde se puedan aún percibir imágenes que nos sobrecojan y nos interpelen. Es en esa voluntad de lectura a contrapelo, de desordenamiento y de estrategia de interrelación, en donde se reconoce esa necesidad de desmarcarse del modo canónico de leer. Por eso afirmo que la historia de la literatura ecuatoriana, edificada en torno y para un proyecto nacional, tanto como otras literaturas de la región, representa una suerte de catástrofe que, al tratar de consolidar un modo de leer con variaciones más bien superficiales, no nos permite mirar los cuerpos que no lograrán incorporarse a ese gran relato y, por lo tanto, los deja ocultos bajo los escombros ocasionados por ese esfuerzo de articulación, un esfuerzo que siempre encierra un ejercicio violento de determinación, de fijación de

categorías, de modos de lectura, de grandes verdades, anulando o escondiendo lo que no conviene incorporar a ese relato.

Ahora bien, al configurar así a la crítica, no trato de elaborar un señalamiento que tenga como fin descalificar los aportes que su ala más canónica ha realizado durante décadas, sino de asumir el reto de desestabilizar lecturas que por momentos parecen ser incuestionables y que, a pesar de su intención de innovación o de criticidad, perpetúan una idea ‘espiritualizada’ de la materialidad de los cuerpos que recae, paradójicamente, en la legitimación de la nación misma, como vengo señalando desde el inicio.



Los huesos triturados y la carne lacerada del pequeño hermano del doctor Ramírez en el primer capítulo de la novela *A la Costa*; los labios abultados que son la huella de la sangre negra que corre por las venas de su hija Mariana; el cadáver desollado de Rosaura como imagen de un cuerpo prostituido en la novela *La Emancipada*; las llagas solamente anunciadas en el cuerpo de Arturina, en el drama de Juan Montalvo titulado *La leprosa*; la deformación de los rostros virulentos descritos por Eugenio Espejo en sus *Reflexiones sobre las viruelas*; la mirada desafiante del único ojo del Tuerto Rodríguez, en *Huasipungo*, la novela de Jorge Icaza... ¿Qué ha hecho con la presencia incómoda de esos cuerpos y tantos otros la historia de la literatura ecuatoriana?, ¿qué lugar ocupan esas imágenes en la conformación crítica de ese *corpus*? Como he sugerido antes, es posible que su eventual presencia en la historia de la literatura ecuatoriana se deba a la necesidad de usar su perturbadora imagen para contrastarla con la idea de lo que debería ser un cuerpo o, al menos, para procurarles algún resquicio de ‘espiritualización.’ Tal vez, aludiendo a la propuesta que hace Diego Falconí Trávez desde los estudios maricas, lo que la crítica prefiere hacer es mantenerse a la espera de “cuerpos más *verosímiles*” (“El canon literario andino” 210, énfasis en el original) cuerpos que ayuden a legitimar el canon, porque los cuerpos enfermos, anómalos, racializados, feminizados, insalubres... en general, los cuerpos que producen asco, que desconciertan, que incomodan, no pueden ser los cuerpos del canon de una nación en ciernes, de una nación siempre joven.

Y no se trata, al menos no para mí, de una recriminación que demande su inclusión en el gran relato de la nación, porque pretender recomponer esa ausencia y abogar por su lugar en la historia terminaría por legitimar la violencia de esa historia, a estas alturas innegable. Preguntarnos qué ha hecho la historia de la literatura ecuatoriana con esos cuerpos y qué lugar ocupan hoy en la *Historia* implica una necesidad por comprender

que la ausencia de esas imágenes en el relato (de la literatura) nacional las ha salvado de ser incorporadas al devenir histórico, por lo que han permanecido aisladas, enterradas. Estar fuera de la *Historia* las mantiene a salvo. ¿A salvo de qué? De la normalización, de la incorporación a la nación y de su homogenización. De modo que lo importante no es que logremos recuperarlas o exhumarlas para el canon, sino para que comprendamos aquello del pasado que aún persiste, para que admitamos la urgencia de su *historicidad* y para que nos reconozcamos en ellas.



Lo que he propuesto, como decía, es un método de exhumación: un tipo de lectura que vuelva sobre esos relatos, que se atreva a buscar los restos que ahí yacen y que, al percibirlos, se detenga ante ellos en espera de lo que aún pueda ‘aparecer’ o, incluso, de lo que aún pueda ‘latir’. Se trata, en definitiva, de un tipo de lectura que sea capaz de ‘mirar’ –antes que de ‘leer’– las imágenes que aún logran sobrecogernos, afectarnos. Así, he recurrido a ciertas herramientas teóricas de los estudios de la discapacidad y de los estudios de la imagen, para proponer dos elementos importantes de este acto exhumatorio: por un lado, que no es posible ‘decir’ el cuerpo en su totalidad, y que aquello que del cuerpo se escribe o se dice, son precisamente las huellas, las excepciones, las cicatrices, las partes. Por otro lado, que si para recuperar esos cuerpos necesitamos detener el poder evolutivo del discurso, lo que nos permite detectarlos es precisamente una voluntad de ‘mirada’ signada por la intuición, como a inicios del siglo XX la entendieron Henri Bergson, con su concepto de duración, y el historiador del arte Aby Warburg. En ese sentido, en mi trabajo reconozco una transformación mutua entre imagen y palabra, que me ayuda a entender de qué manera las palabras pueden constituirse en algo que se puede ‘mirar’ además de ‘leer’ y proponer las posibilidades performativas y materiales del texto literario.



Para exhumar esos cuerpos, es necesario remover las ruinas, desarticular lo articulado sobre ellas. En esa desarticulación hay una voluntad de desorganización del orden cronológico. Al alterar el canon y sacar de él estos trozos de cuerpos, nos permitimos poner en relación aquellas imágenes que, una junto a la otra, logran decirnos que algo aún persiste: una violencia inclasificable, un porfiado imaginario colonial... Fue así como opté por asumir la propuesta de ‘montaje’ de Aby Warburg, estudiada por el teórico francés Georges Didi-Huberman desde la historia del arte. Lo asumí como un método de puesta en relación que no debería reducir la complejidad de esas imágenes

ni de los textos literarios, sino hacerla más obvia, desplegarla. Implica tomar imágenes recuperadas de varios lugares narrativos para disponerlas, como si de un panel se tratara, sobre un espacio en el que las correspondencias podrían ser diversas y dar lugar a múltiples interpretaciones. Es por eso por lo que en lugar de organizar mi trabajo de modo cronológico, lo que hice fue desplegarlo en tres capítulos, que yo imagino más bien como tableros (como los paneles Warburgianos) que ‘muestran’ estas imágenes mientras giran en torno a tres elementos: unos cuerpos que percibo como profanados, otros como desarticulados y otros como sobrevivientes. Al final, sin embargo, veremos que entre esos elementos, las similitudes son mayores que las diferencias: aún siento que hay una ‘latencia’, algo como un síntoma, cuando al leer *La Emancipada*, la obra de Miguel Riofrío publicada por entregas en la segunda mitad del siglo XIX, imagino el cuerpo putrefacto de Rosaura, que me lleva a pensar en el cuerpo putrefacto de la Cunshi en *Huasipungo* (Jorge Icaza, 1934), y en el de Manuela, muriendo en el beso caníbal del cadáver de su patrón en *Plata y Bronce*, el texto escrito por Fernando Chávez en 1927. ¿Qué nos dicen esas imágenes de lo abyecto sobre una historia que no se ha percatado de su putrefacción, de su violencia?

Entonces, para identificar las imágenes a ser exhumadas fue necesario el acercamiento al trabajo de algunos teóricos de la imagen, y a sus propuestas para pensar la imagen en su relación con la palabra. En ese sentido, tanto el encuentro casual con el trabajo del investigador centroamericano Pablo Hernández como la propuesta de W.J. Mitchell contribuyeron a desarrollar una noción de ‘mirada’ a partir de formas de referencia simultánea que describen o evocan imágenes lingüísticamente. Me refiero específicamente a la *hipotiposis*, como la figura retórica que tiene la particularidad de describir de modo energético algo que debe provocar una conmoción y, especialmente, la figura conocida como *écfrasis*, en cuya propiedad de traslado o de traducción de lo visual hacia lo verbal hay una apropiación que pareciera liberar, como propone Hernández, a la literatura del flujo temporal para lograr su fijación espacial o, dicho de otro modo, para liberar a la literatura de su mero estatus discursivo para lograr recuperar su capacidad de afectación.

No se trata, sin embargo, de instrumentalizar estas figuras retóricas en beneficio de mi argumento o un tipo de análisis, sino de asumir un reto que debe ser aceptado en tanto pone de manifiesto todo lo que supone ‘estar frente’ a estas imágenes/palabras. O para decirlo de otro modo, no solamente identificarlas como meros artificios retóricos dentro de un constructo mayor denominado ‘obra’, sino superar una etapa de indiferencia para lograr reconocer que más allá de lo estrictamente formal y discursivo, la relación entre imagen y palabra apunta hacia lo que Mitchell denomina “la superación

de la otredad”, esto es, hacia una solidez, una *materialidad*, si se quiere, que logra el encuentro del verbo (lo único) con la imagen (lo otro, lo que difiere de lo único), un *otro* que históricamente ha sido puesto bajo el control de la palabra y luego, violentamente silenciado.



La *écfrasis* es transversal a toda mi propuesta, porque permite que los cuerpos sean mirados en su traslado hacia la palabra, que es el modo en el que esos cuerpos escritos se constituyen en ‘apariencia’. Es precisamente esto que Mitchell denomina ‘esperanza ecfrástica’, que no es otra cosa que la posibilidad de superar la tendencia a dominar la imagen o a mirarla solamente como mera ‘desrealización’, en donde yo detecto las posibilidades de identificar una materialidad del cuerpo imaginado, un espesor o un peso que lo haría visible o imaginable (y no desrealizable). Por lo tanto, haría viable una ‘ética de la mirada’, es decir, una mirada que sea capaz de reconocer el espacio que ocupan las imágenes del pasado que aún pueden poner en crisis las lecturas unívocas y los principios aparentemente incuestionables del presente.

En ese sentido, mi propuesta ha pretendido hacer de la crítica al canon literario ecuatoriano y al ‘espíritu nacional’ que lo ha consolidado como tal, un ejercicio ético, en tanto el reconocimiento de la materialidad de esas imágenes de cuerpos caducos, abyectos, profanados, desconcertantes implica un nivel de afectación que permite entender la importancia del espacio entre los cuerpos. He pretendido, si se quiere, un tipo de lectura que asuma las consecuencias de la afectación, y la afectación solamente es posible en tanto intuición que se transforma en un detenimiento ante lo que aún persiste y sobrevive, un detenimiento que implica un sostener de la mirada y dejarse transformar por un otro que aún tiene algo que decir.



Para finalizar, me gustaría referir esta noción de ‘ética de la mirada’ que es, en definitiva, el lugar en el que desemboca mi trabajo. Lo refiero ante todo porque al hablar sobre la necesidad de detenerse y ‘sostener la mirada’ ante imágenes que usualmente ignoraríamos o ante las cuales preferiríamos cerrar los ojos, es factible cuestionar si esa mirada no corre el riesgo de convertirse en algo más bien alejado de toda ética. O para decirlo de otro modo: reconozco que hay un umbral entre la ética de la mirada que propongo y un exceso de mirada que podría calificarse de voyerista. Sin embargo, pienso que es posible establecer una diferenciación: el voyerismo instrumentaliza aquello

mirado, lo vuelve objeto y busca aprovecharse de él. No lo necesita, aunque sin duda lo usa. La ética de la mirada, en cambio, humaniza lo mirado, reconoce su persistencia y permanece a la espera de una respuesta, de su propia palabra. Estos cuerpos, hallados como restos entre los escombros del canon, transforman todo el tiempo los límites entre lo estético y lo político, asumiendo lo estético no simplemente como “artificio”, sino como el rastreo, diría Tobin Siebers, de lo que otros cuerpos *sienten* en presencia de esos cuerpos.

La idea de una ética de la mirada está sujeta a una problematización de la mirada en sí. Es así que la pregunta subyacente, en diálogo con autores de los estudios de la discapacidad como Rosemarie Garland-Thompson y el mismo Siebers, tiene que ver con lo que vemos y con cómo vemos, o más bien dicho, con aquello que solemos ‘mirar fijamente’ cuando se presenta ante nosotros una existencia que nos parece inexplicable. Esa mirada, que verifica esa existencia, conlleva una construcción conjunta de sentidos. Por lo tanto, este ‘fijar la mirada’ del que habla Garland-Thompson (9), entendido como acto de reconocimiento del cuerpo otro, de su existencia, se puede equiparar con la noción de ‘derecho a la imagen’ que propone Georges Didi-Huberman en diálogo con Hannah Arendt, porque para que un cuerpo pueda reivindicar su derecho a ser representado –y por lo tanto, deseado– debe existir alguien que sostenga la mirada ante su vulnerabilidad.

Así, esta ‘ética de la mirada’ en tanto un tipo distinto de lectura de los textos literarios del canon, no es un ejercicio inmediato ni responde a ninguna receta. Didi-Huberman afirma en ese sentido que “las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son inmediatas ni fáciles de entender” y que se requiere de paciencia, incluso dolorosa, “para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes” (Cuando las imágenes 22, 23). En buena medida, se trata de un ejercicio que además determina una disposición a poner en cuestión los discursos ya establecidos sin miedo a provocar el caos: mirar, por fin, cuerpos que transgreden todo lo dicho y todo lo pensado sin que por eso se trate de establecer nuevas verdades ni nuevos discursos –aunque al deconstruir siempre se corra el riesgo de fijar otros centros.

Con respecto a las consecuencias políticas de este proceso exhumatorio que he propuesto, que persigue los vestigios que aún sobreviven en busca de esas imágenes frente a las cuales formulo la necesidad de sostener la mirada, no puedo dejar de recordar que al ‘mirar’ el cuerpo abusado de Mariana en la novela *A la Costa* y a la vez, el cuerpo también violentado de María Victoria en la novela de 1934, *Los*

Sangurimas, se presentan en mi memoria las imágenes mediáticas de la noticia que se encargó de informar acerca del cuerpo abusado de Karina del Pozo, la muchacha de 20 años, asesinada en Quito en el año 2013. No he podido escribir sobre las imágenes generalmente anónimas, presentadas en masa, de los cuerpos indígenas en obras como la novela *Huasipungo* o el poema *Boletín y elegía de las mitas*, sin que vengan a mi mente las imágenes sobreexpuestas de cualquier campaña política que ha usado lo rural como locación predilecta, pero a la vez, las imágenes de su subexposición cuando esos mismos cuerpos han sido agredidos e intimidados y han debido replegarse para sobrevivir. La contigüidad entre lo real y la ficción se da porque la interrelación entre imágenes y palabras desmonta también las disciplinas y los discursos; además, porque esas imágenes persisten, se siguen repitiendo y se siguen representando: la violencia cultural que las consolida se mantiene irresuelta. ¿Qué es eso de la historia de la nación que permite que esos cuerpos no logren superar la violencia y persistan hasta estallar, nada más y nada menos que en forma de repetición, de reiteración, de duración? Mi conocimiento de las imágenes leídas está de todos modos mediado: no tengo manera de acercarme a esos cuerpos sin la mediación de otras imágenes, ficticias o no. Más allá de lo real, lo que interesa es aquella capacidad de materialización del lenguaje que puede hacer que yo me conmueva con aquello que imagino, que yo acceda de algún modo a su espesor. O, para decirlo de otro modo, esa capacidad del lenguaje de materializar esos cuerpos cuando su imagen conmueve las fibras de quien las imagina.

Obras citadas:

- Arendt, Hannah. "Introducción a la política." *La promesa de la política*. Ediciones Paidós, 2008.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Barreda, Pedro y Eduardo Béjar. "Estudio preliminar." *Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica (crítica y antología)*. Society of Spanish and Spanish American Studies, 1999.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la Literatura Ecuatoriana*. 4 Vols. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.
- Bataille, Georges. "La conjuración sagrada." *Acéphale. Religión, sociología, filosofía. 1936-1939*. Caja Negra, 2005, pp. 21-25.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores, 2007.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica. La intuición filosófica*. Ediciones Siglo XX.
- Catanzaro, Gisela. *La nación entre naturaleza e historia. Sobre los modos de la crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Cueva, Agustín. *Entre la ira y la esperanza*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, Georges et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Ediciones Arte y Estética, 2007.
- Garland-Thomson, Rosemarie. "Picturing People With Disabilities. Classical Portraiture as Reconstructive Narrative." *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*. Richard Sandell, Jocelynn Dodd y Rosemarie Garland-Thomson, eds. Routledge, 2010.
- . *Staring. How We Look*. Oxford University Press, 2009.
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Iberoamericana-Vervuert, 2012.

Icaza, Jorge. *Huasipungo* (1934). Cátedra, 2003.

Mitchell, W.T.J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago, 1995.

Montalvo, Juan. *Siete tratados*. Tomo I. Imprenta de José Jacquin, 1882.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics*. The University of Michigan Press, 2010.

---. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.

Varios autores. *Historia de las literaturas del Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2007.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akal S.A., 2010.

El caso de *Sara y el dragón* de Rocío Madriñán: glosas acerca de la novela policial ecuatoriana

Álvaro Antonio Bernal

Resumen:

El presente artículo rastrea inicialmente algunas narrativas pertenecientes al género policial dentro de la historia de la literatura ecuatoriana, enfocándose en principio, de manera sucinta, en la representación literaria de Quito. En parte del mismo, se debate cómo el neopolicial latinoamericano recientemente se ha adaptado a las características culturales y sociales de la región, siguiendo el molde de la novela negra estadounidense, y sirviendo como instrumento de denuncia social. Lo anterior como una introducción al análisis de la novela *Sara y el Dragón* de Rocío Madriñán cuya trama se plantea como ejemplo particular del modelo tradicional clásico europeo dentro del mismo género.

Palabras clave:

Literatura ecuatoriana contemporánea, Rocío Madriñán, novela policial en Ecuador, novela negra latinoamericana, representación literaria de Quito, novela *Sara y el Dragón*.

Abstract:

The introduction to the article discusses a few examples of crime fiction in Ecuadorian literature and focuses briefly on their portrayal of Quito. It analyzes how the *Latin American hardboiled* genre has lately been adapted to cultural, social, and economic features of the region. The Ecuadorian version of the subgenre has some of the main characteristics of American *hard-boiled detective* fiction, which has served as an instrument of social denunciation. The introduction is followed by an analysis of the novel *Sara y el Dragón* by Rocío Madriñán whose plot qualifies as a particular case in the classic traditional European model of detective fiction.

Keywords:

Ecuadorian Literature, Rocío Madriñán, Crime Fiction Novel in Ecuador, Latin American Hardboiled, Literary Representation of Quito, novel *Sara y el Dragón*.

El género policial en Ecuador en los últimos años ha tenido interesantes propuestas estilísticas y temáticas. Aunque con respecto a otros países del área este tipo de narrativas no ha sido tan popular y no cuenta con una tradición sólida, se puede afirmar que hay algunos referentes durante la primera parte del siglo XX. En la región es insalvable la comparación con países tales como Argentina, México y Chile en donde existe una clara e histórica trayectoria y evolución de este género. Contrario a ese pasado, en las letras ecuatorianas del presente existe un creciente corpus de novelas en el que varios autores han experimentado y reinventado diferentes aproximaciones al género adaptándolo al contexto sociocultural del país. Dentro de estos trabajos la obra de Rocío Madriñán merece atención pues es quizá de las pocas escritoras ecuatorianas que ha incursionado exitosamente en este tipo de narración. Sin ser una norma, sí es claro que en América Latina en general, y en el caso de Ecuador más, la literatura relacionada con este tipo de temática parece ser liderada por escritores hombres. Consolidando ya una corta saga de novelas policiales en las que aparece el detective Sánchez Montalvo, inspector jefe de la Policía judicial de Quito, Madriñán se afianza como una cultivadora de la llamada novela policial. En este estudio me interesa en principio, rastrear el género policial dentro de la historia de la narrativa ecuatoriana enfocándome de manera breve en la representación literaria de Quito. Y en segunda instancia, indago y analizo peculiaridades de la novela *Sara y el Dragón* de Rocío Madriñán, texto que encaja dentro del modelo clásico del género.

Representación de Quito, consideraciones generales y huellas del género

Con respecto a la amplia temática del género policial parto en principio con algunas imágenes literarias que se han establecido previamente en relación a la capital ecuatoriana pues es esta ciudad el escenario de la novela de Madriñán, y de muchas otras obras dentro de este tipo de literatura. En esa ruta es prudente para nuestro estudio identificar algunos planteamientos generales enunciados por Alicia Ortega, asociados con el desarrollo urbano e histórico de la ciudad de Quito. Recordemos que la novela policial es mayoritariamente urbana y por ende la representación de la ciudad es fundamental para entender las características y alcances de este género:

Para hablar de Quito y de sus escrituras es necesario señalar que, en la primera mitad de este siglo XX, la capital del Ecuador vivió significativas transformaciones resultantes de un acelerado crecimiento poblacional (producto de una creciente migración interna) y como realización del progreso y la modernización. Este proceso, complejo y conflictivo, va constituyendo –dentro de la misma ciudad– un Quito antiguo y un Quito moderno. Paulatinamente la periferia se va instalando en el centro mismo del espacio físico y vital de la ciudad en un proceso

que abarca casi todo el siglo y que llega a consolidarse en la década de 1970 como resultado de la explotación y exportación petrolera. (107)

Y dentro de ese proceso la capital ecuatoriana, como dice la misma investigadora, se convierte en dos ciudades delimitadas con sus respectivos estereotipos imaginarios. Este fenómeno suele suceder en otras capitales latinoamericanas como Bogotá, Buenos Aires o Santiago en donde a través del desarrollo y evolución histórica estos conglomerados asumen ciertas divisiones convirtiéndose en centros urbanos fragmentados que en algunos momentos fecundan la discriminación y la segregación de los habitantes. Es así como dentro de los típicos delineamientos de nuestras ciudades aparecen fronteras porosas muy concretas que marcan escenarios y crean imaginarios urbanos que tienen que ver con componentes económicos de las áreas, supuestos niveles de educación de los ciudadanos, elementos distintivos de clase, “territorios del miedo,”^{iv} zonas urbícolas, etc. Sectores en general que reciben denominaciones determinadas – muchas veces basadas en percepciones y en subjetivas presunciones de las comunidades – que se vuelven a veces cargas negativas o que, por el contrario, son sinónimos de diferencia o distinción. Pensemos en los límites, en las combinaciones y en los contrastes que enfrentamos cuando en un mismo conglomerado urbano hablamos de Norte o Sur, designaciones que en la mayoría de las urbes representan una clara marca social: por un lado, lo rico y acomodado y por otro, lo pobre y marginal. De igual manera, vale la pena mencionar que nuestras ciudades crecen abruptamente –viven en (re)construcción perpetua– convirtiéndose muchas veces en centros urbanos informales en los que los cambios arquitectónico y paisajístico –además del de sus habitantes– son continuos y alucinantes. Tales transformaciones resultan ser espejos de las economías locales que suelen ser totalmente inestables e impredecibles:

La cultura urbana jamás se detiene en los países latinoamericanos. Dejar Ciudad de México, Caracas o San Pablo y retornar algunos años más tarde implicaría encontrar una mudanza de formas y sujetos que dinámicamente se mimetizan, coexisten y sobreviven en una mole de cemento rodeada o circundada por la chabola, la comuna o el cinturón de miseria que asfixia de forma agresiva. Sin duda, las calles más emblemáticas de cada ciudad latinoamericana se prestan a este mercado de diseños culturales con sus respectivos personajes. El tren, el bus, el indígena microempresario, el punkero, el café de antaño, la plaza de mercado insalubre, la biblioteca, el raponero, el travesti y el tertuliadero pseudointelectual son áreas e individuos que conforman la pintura sociocultural de una Bogotá, de una Lima, o de un Quito posmoderno. (Bernal 27-28)

Todo lo mencionado anteriormente aplica bien con lo que tiene que ver con la representación tradicional de la capital ecuatoriana, en la que se reflejan realidades, imaginarios y percepciones específicas dentro de los ciudadanos. Basado en algunos de estos planteamientos, Ortega reitera que en Quito se edificaron dos ciudades dentro de un mismo espacio urbano:

De esta manera se conforman dos ciudades dentro de una: la ciudad vieja –decadente, laberíntica, pobre y sucia que abarca el centro y se desplaza longitudinalmente hacia el sur– y la ciudad moderna –de grandes edificios, centros comerciales, restaurantes, discotecas y barrios residenciales– que se desborda en insólito alargamiento, entre las faldas de las montañas, hacia el norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. El “Centro histórico” permanece como símbolo nostálgico de una supuesta “quiteñidad” que tendría asidero en un conjunto urbanístico fundante y originario de lo que antes fue y de quienes escaparon al norte empujados por el impulso modernizador, la agitación y la abundancia. (107)

A partir de esos límites creados a través de la evolución urbana la literatura ecuatoriana, cuyo escenario es Quito, se han proyectado historias y novelas en las que por un lado se puede avalar e identificar tal división o por el contrario se pueden establecer vínculos o puentes en los que tal fragmentación se desvanece dentro de la ficción. Recordemos que no todas las narrativas que representan a Quito –o cualquier otra ciudad– siguen rigurosamente la realidad física del espacio urbano. En ese camino, Ortega evoca novelas con positiva aceptación que son referenciadas y examinadas en su estudio, como *Del otro lado de las cosas* (1993) de Francisco Proaño Arandi, *Fetiché y Fantoche* (1993) de Huilo Ruales, *Ciudad sin ángel* (1995) de Jorge Enrique Adoum, *Los archivos de Hilarión* (1998) de Santiago Páez o la novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder* (1998). En estas narraciones aparece la imagen de la ciudad evidenciada en diversas historias y en las que el núcleo urbano en cuestión llega a jugar un papel activo introduciéndose como un personaje más, que en algunos casos muestra áreas y zonas identificables de la ciudad física. Pero si nos ubicamos dentro de una tarea más concreta, en la que busquemos cómo la ciudad puede jugar un papel preponderante dentro de las narraciones, es quizá en la literatura policial en la que encontramos muchas veces la caracterización y la personalidad de una determinada urbe. Es decir, a través de la lectura de estas historias, y en particular siguiendo aquellas que se encuadren dentro del modelo del policial norteamericano (novela negra), podremos escudriñar los detalles y vericuetos de nuestras ciudades, en particular de las zonas más decadentes y recónditas.

Para este estudio entonces parto del enfoque teórico de Tzvetan Todorov cuando enunciaba que en el género policial se advierten tres subgéneros a saber. Sin embargo, creo que para lo que tiene que ver con este artículo, los dos iniciales son los fundamentales. El primero de ellos es la llamada novela policial clásica de la Escuela inglesa en la que sobresalieron autores como Edgar Allan Poe (1809-1849), Arthur Conan Doyle (1859-1930), Agatha Christie (1890-1976), Dorothy L. Sayers (1893-1957) o Edmund Crispin (1921-1978). Este es un tipo de narración en la que choca un astuto personaje con un misterio (una muerte). El protagonista entonces de manera protocolaria intenta resolver el crimen de la manera más sutil a partir de pistas que solo un detective diestro y muy inteligente puede llegar a descifrar. Es, sin duda, un tipo de juego en el que la razón, la perspicacia y la agudeza mental se oponen a un enigma que muchas veces está relacionado con el deceso de un personaje inerte. El segundo subgénero que me interesa y del que habla Todorov es el de la novela negra de origen norteamericano denominada también como *hard-boiled*, cuyos iniciadores más reconocidos fueron Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959). En este tipo de relatos encontramos un medio corrupto, crímenes violentos y un investigador de los mismos que es víctima también de un contexto agresivo y disfuncional. Aquí, a la par de la inteligencia del detective aparece la acción y la vivencia urbana. Esenciales en estos relatos son el componente realista, marginal y ante todo la representación de la ciudad para desarrollar el móvil del suceso. Ahora bien, si transitamos en la historia de este género en la literatura latinoamericana debemos detenernos en algunas afirmaciones enunciadas por Leonardo Padura en su ya icónico estudio sobre esta temática:

Como típico producto de la modernidad industrial, la novela policiaca llegaría a los países de lengua castellana tan tarde como la misma sociedad industrial que la forjó... España, Chile, México y, en especial Argentina, comienzan una producción sostenida de este tipo de narrativa, para sentar las bases de una posible expresión "hispanica" dentro de la novela policial. Ahora bien, por su propio retraso y origen modélico foráneo, la literatura policial que se empieza a escribir en estos países –y que en el caso argentino llegará a contar con nombres tan ilustres como Borges, Bioy Casares, Rodolfo Walsh y Silvina Ocampo, entre una veintena de cultores– pudiera ser englobada en tres proposiciones básicas: la copia mimética; la parodia; y el intento de aclimatación lingüística del género. (125-127)

Queda claro que el fenómeno de la novela policial en América Latina se fue fusionando con los contextos sociohistóricos de los diferentes países y con el tiempo fue creando un nuevo producto mucho más cercano a las realidades de los habitantes de esta parte del mundo. Muy a pesar del retraso de su arribo a estas tierras la narrativa policial se

fue condimentando a nivel temático de los vicios y vicisitudes de nuestras sociedades y, en consecuencia, el género se nutrió de nuestras particularidades culturales creando un subgénero –neopolicial latinoamericano– que toma como horma la novela negra norteamericana, pero que obviamente guarda su propia y particular identidad.

Ahora, en específico, dentro de la historia de la literatura ecuatoriana, el género policial nunca tuvo gran preponderancia nacionalmente. Guillermo Cordero^v en su valiosa investigación sobre el tema reseña algunos casos aislados en el siglo XX entre los que sobresalen el cuento “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio publicado en 1927, y las novelas cortas *Arcilla indócil* (1951) de Arturo Montesinos Malo, *El destino* de Pedro Jorge Vera (1953) y *Háblanos, Bolívar* (1983) de Eliécer Cárdenas Espinosa. Sin embargo, el siglo XXI se antoja fecundo para el género –en particular para nuestro propio subgénero, el neopolicial latinoamericano– debido al aumento de las problemáticas socioeconómicas de nuestros países, y aquí hablamos de la pobreza, la miseria, la corrupción estatal, la desconfianza en las autoridades, el narcotráfico, entre otros muchos flagelos. Resulta interesante observar cómo el fenómeno del tráfico de estupefacientes ha contribuido también a las creaciones estéticas dentro de la literatura regional. En las últimas décadas, la llamada Narcoliteratura y la “Sicaresca”, (término acuñado por el escritor colombiano Héctor Abad) con sus truculentos temas, han alimentado el género policial imprimiéndole características muy latinoamericanas a las diferentes historias. Todas esas problemáticas socioeconómicas han inspirado múltiples narraciones, no solo de ficción dentro del lenguaje literario, sino también en el cine y la televisión con la abundante gama de series del presente en las que el narcotráfico, por ejemplo, es el eje central. En cuanto al tema, en Colombia durante los últimos años, hablando de las narrativas audiovisuales (muchas de ellas basadas en novelas y relatos), ha existido un gran auge con estos contenidos, y la mayoría de las series que se realizan en televisión en la actualidad –con amplia difusión dentro y fuera del continente– tiene como trama principal la vida, el contexto y la violencia ocurrida durante la época más cruenta del narcotráfico en ese país durante las décadas del 80 y 90.^{vi} Por ende, este tipo de neopolicial latinoamericano surge con características particulares muy nuestras, acicalado y aderezado con todos los dramas crónicos que son muy comunes para muchas de nuestras naciones. Este cúmulo de características suele ser el bagaje preponderante de variadas historias policiales (novelas negras) que se escriben en América Latina pues todas ellas resultan ser en buena medida una respuesta artística ante la realidad social.

El caso de *Sara y el Dragón* de Rocío Madriñán

Como he venido expresando, tanto el neopolicial latinoamericano como la representación de la ciudad latinoamericana en nuestras literaturas han venido articulándose paulatinamente, y en especial en las últimas décadas se han venido adhiriendo a imágenes de nuestros conglomerados urbanos que tienen que ver con la marginalidad, la pobreza o la informalidad propias de nuestros contextos sociales. La novela negra en América Latina en nuestros días tiene amplia popularidad con tramas directamente relacionadas con temas urbanos de amplio conocimiento ya antes mencionados. En suma, lo que se lee y observa es un mundo en donde la ley no inspira justicia, sino que resulta ser cómplice del delito. Vale la pena realizar un paneo muy parcial entre los autores más representativos del área y constatar lo anterior: Ramón Díaz Eterovic en Chile, Mario Mendoza en Colombia, Leo Oyola y Federico Levín en Argentina, Paco Ignacio Taibo II o Élmer Mendoza en México. La cuenta puede ser larga si también nos enfocamos en autores menos publicitados en cada país pero que están inscritos dentro de la misma tradición temática. Es decir, el ya gran corpus de narrativas que pertenece a esta clasificación –en el que obviamente hay un retrato de la ciudad– se ha adaptado a las condiciones sociales y económicas –generalmente adversas– de nuestros países, mostrando la cara más triste de las iniquidades sociales y los males arraigados de nuestras economías. En ese proceso se puede hablar que en la actualidad la novela negra en América Latina sirve como sumario de casos judiciales y a la vez como denuncia indirecta acerca de las ilegalidades que aquejan la región. Caso concreto es que, en varios países en los últimos lustros, un buen número de dichas narraciones está atiborrada de nuestras desgracias: narcotráfico, mafias estatales, paramilitarismo, políticos deshonestos, sicarios y demás sucesos y personajes, todos ellos conviviendo en estados débiles y corruptos. En consecuencia, y aunque suene a obviedad, esta literatura es un reflejo parcial del acontecer diario de sociedades amorales y en plena decadencia pues de ellas se nutre.

Sin embargo, en Rocío Madriñán y en particular en la novela que nos ocupa, *Sara y el Dragón* publicada en 2003, se deja a un lado la novela negra con nuestras singularidades –de corte estadounidense que como ya lo hemos mencionado empata bien con la idiosincrasia de la región– y por el contrario el texto se inclina al modelo clásico europeo (inglés) en el que el análisis deductivo, frío y calculador del investigador va de la mano con el misterio. Además, la ambientación estética se lee como un enigma de juego de mesa y se encuentra muy alejada de la violencia de las calles, los personajes del hampa urbana o simplemente de los atroces crímenes cotidianos que se leen en las páginas rojas de los periódicos. La escritora se aparta de ese mundo e instaura un

nuevo espacio que poco o nada tiene que ver con la realidad diaria. En ese aspecto, su creatividad e inventiva priman.

Madriñán escoge bien su hoja de ruta y es hábil en la secuencia y el desenlace de su novela. Ella se desliga de todas aquellas peculiaridades antes ilustradas y de manera singular –y aquí lo destacado de su trabajo– despliega un universo, unos personajes, un móvil y todo un contexto definido que poco o nada tienen que ver con ese derrotero del submundo marginal y clandestino de nuestras ciudades. En esta su primera novela, la autora de manera acertada comienza a transitar en su relato a partir de un lenguaje cuidado y por medio de algunas imágenes que brindan a los eventos detalles de una novela que, gracias a su ambientación, bien podría escenificarse en una ciudad europea. Leamos a continuación, por ejemplo, algunas anotaciones relacionadas con el encuentro de la difunta Sara, protagonista de la novela: “Junto a la cama había un pequeño estante de libros. No eran muchos pero algunos títulos le llamaron la atención: *Ana Karenina*, *Cumbres borrascosas*, *Rojo y Negro*, *Narciso y Goldmundo*, varios tomos de “La Comedia Humana” y varios de literatura clásica rusa. Romántica y soñadora – pensó el inspector (17)”. Diversas situaciones de la trama tienen que ver con razonamientos, percepciones y movimientos estratégicos dentro de una clase social específica en la que la sangre o la violencia física, o incluso verbal, llegan a estar completamente ausentes. La dinámica de la historia es “limpia” o ajena a la típica violencia que bien podría ser un aditivo imperante dentro de un relato como este. Es claro que la autora no está interesada en esa naturaleza de narrativa negra de acción, sino por el contrario se enfoca en vincular a cada personaje dentro de la trama simulando un juego de estrategia. Y en esa vía hace razonar y especular al lector con el objetivo de ir involucrándolo dentro de la búsqueda del homicida. Es esa “elegancia” (y no hablo solamente del lenguaje) que hace de la novela un texto pensado y elaborado desde una perspectiva estilística diferente. En ella se prioriza la ejecución madurada o razonada más que el impulso o el choque. Recordemos una definición de este modelo del policial clásico que la autora desarrolla:

El policial inglés (que curiosamente fue inventado por el norteamericano Edgar Allan Poe) coloca al detective en el centro de la organización narrativa y profesa una estética menos interesada por la realidad social que por las construcciones de la razón. Y el método filosófico deductivo de la novela inglesa es realista. Es decir, el detective Sherlock Holmes cree que la razón puede alcanzar la verdad. Los detectives de la novela blanca^{vii} están convencidos de la capacidad racional del hombre para descubrir la verdad. El hombre, sostiene un investigador de la novela blanca, puede, a través de sus deducciones, atrapar la esencia de lo real. La realidad posee una estructura lógica o racional y el detective busca revelar el secreto. (Soberón 59-60)

Basándonos en lo anterior, no es difícil descubrir la intención de Madriñán de alejarse del tema cruento y social –que quizá sería menos complicado de elaborar pues dentro de la realidad misma latinoamericana existen y se ven sus componentes cotidianamente– y en cambio sí construir una historia en la que los personajes y el ambiente giren alrededor de la razón, al nudo del pensamiento y a la determinación meditada para atrapar al asesino.

Pero repasemos la trama de la novela de Madriñán para seguir evidenciando algunas de sus características y su estilo narrativo que sigue el modelo clásico pero que también se ajusta al entorno de los personajes que conviven en una ciudad latinoamericana. En suma, la historia cuenta el envenenamiento de una socióloga, Sara, defensora de los derechos humanos que es encontrada muerta en su apartamento en una zona adinerada de la capital ecuatoriana (alusión a la clase social a la que pertenecía y a la espacialidad que se exterioriza durante todo el texto). El solo acto de envenenar es ya de por sí contrario a la muerte brutal o gráfica que se puede observar en muchos relatos de la novela negra de la cual hemos venido hablando. Por el contrario, la acción del envenenamiento le da un halo distintivo y menos ampuloso a un hecho como este. En la novela, Sara es descrita ampliamente como una mujer educada que ha tenido la fortuna de viajar por el mundo y que en una determinada época de su vida vivió en China, país que la acogió y le brindó la posibilidad de descubrir y explorar una cultura tan desconocida como atractiva para cualquier occidental. En ese período la novela está colmada de alusiones acerca de un país comunista todavía muy celoso de sus protocolos durante la década del setenta. La novela, entonces, alterna dos épocas y escenarios que pueden llegar a complementarse al final de la historia. Por un lado, el desarrollo de la investigación actual en aras de descubrir al potencial asesino y, por otro, varios episodios del pasado de la protagonista en los que se narran múltiples sucesos de la vida de Sara en el país asiático. El lector común tiende a inferir que el segmento asociado con este fragmento de su vida en el pasado es pieza fundamental para descifrar el misterio y que de él saldrá el nombre del asesino. Sin embargo, varias páginas de la novela dedicadas al viaje de Sara por la China pueden llegar a desperdiciarse pues solo un detalle, acaso menor, está unido al descubrimiento de su verdugo. Sara en esa larga estancia fuera de su país entabla amistades con ciudadanos de disímiles naciones y establece una relación amorosa con un profesor belga de nombre Serge Javel. Por varios capítulos se puede pensar que los detallados episodios que toman lugar en China en el transcurso de la novela se crearon para justificar que Serge es el amante mentalmente alterado que después de mucho tiempo de ausencia, regresa a Quito en busca de su amada para ejecutarla. Por su parte, la investigación que se realiza como la otra cara de la novela se

desarrolla en el presente y está a cargo del detective Sánchez Montalvo, inspector jefe de la Policía judicial de Quito. En el momento del asesinato de la protagonista, Sánchez Montalvo se encuentra en París realizando un curso y su presencia es solicitada de manera urgente para descifrar el oscuro caso. Dentro de la investigación aparecen varios sospechosos como Fernando Romero, exnovio de la protagonista, Alex, marido de Diana, sobrina de Sara, y desde luego Serge, el enigmático amante del pasado. La historia finalmente se desenreda con la ayuda de Beatriz, amiga de la víctima que inesperadamente descubre que unos manuscritos de gran valor del poeta Li Pai, que se encontraban en el apartamento de Sara, han desaparecido después del crimen. En ese momento la búsqueda se centra en un inglés llamado Peter, de muy poca resonancia durante toda la novela y que, en alguna lejana fiesta de la protagonista y sus amigas, conoció de tales documentos y fraguó posteriormente un plan para robarlos y de paso envenenar con opio al personaje principal.

Vale la pena resaltar varios aspectos en el desarrollo de la novela que afianzan la historia de Madriñán como un relato policiaco ubicado dentro de la corriente clásica inglesa y que se aleja de otras categorías. En primer lugar, la autora le brinda cierto toque de cosmopolitismo a la trama a través de los viajes de la protagonista, su vida en Asia, el curso que realiza el detective Sánchez Montalvo en París en el momento del crimen (13), y la ambientación de la ciudad de Quito que se localiza en áreas pudientes de la urbe con personajes mayoritariamente de clase media alta. Parte de los hechos sucede en contextos cerrados (apartamentos, casas u oficinas) con un toque de refinamiento o incluso de atmósfera burguesa. Dentro de ellos, se sugieren más que acciones materiales o desencuentros, razonamientos, reflexiones o conjeturas basadas siempre en deducciones. Aquí pareciera que el método científico importa más que la misma corazonada o presagio que pueda experimentar el detective. Sutilmente, dentro de esta escenografía, Madriñán hace comentarios culturales relacionados con la vida en diferentes latitudes del mundo. En este caso, aparece la China de aquel período representada con algunas de sus características, ejemplo sus políticas estatales proaborto, la tradición de los matrimonios arreglados por las familias o el papel subordinado de la mujer: “Cuando Sara le explicó que las costumbres en Ecuador eran diferentes, la chinita no lo podía creer” (115). De hecho, hay menciones concretas a la cultura contemporánea urbana como cuando se habla de la función y uso de los supermercados y los centros comerciales en el presente:

Si se podía hablar de transformaciones culturales, los supermercados y ahora los centros comerciales se llevaban el primer lugar. Esta idea de enjaular los barrios de comercio, de agrupar los almacenes, de encarcelar la relación de compraventa

había, como en todo el mundo, prendido en la ciudad. Era curioso pensar en cómo las cosas se transformaban con el tiempo y la edad. Los jóvenes generalmente reclamaban los adelantos de las capitales europeas y norteamericanas. (76)

El anterior fragmento parece ser una insinuación a los avatares de la modernidad, en donde la ciudad y el comercio presentan varias modificaciones que afectan la cotidianidad del ciudadano. En cuanto a ese tema, la autora nos hace recordar indirectamente aquellos estudios culturales y urbanos como los de Beatriz Sarlo (*Tiempo presente o La ciudad vista*) en los que se detallan con minucia las características de las sociedades de consumo en la actualidad y los nuevos templos del comercio y la globalización como son ahora los gigantes centros comerciales que se construyeron desde la segunda parte del siglo XX y que se siguen elevando en las diferentes ciudades del mundo. A su vez, la autora le brinda tenuemente a la historia un tinte local, al tocar el fenómeno de los inmigrantes ecuatorianos camino a España cuando el inspector y su asistente van en busca de entrevistar a un guardia de seguridad: “Habían llegado temprano con el propósito de hacer algunas preguntas al guardia. Desgraciadamente este había comenzado a trabajar solo cuatro días antes, pues el guardia anterior había renunciado para emigrar de ilegal a España” (91). Además, todo el entramado de la historia y su resolución transitan en un tipo de ambiente sosegado –de repente lento, carente de acción– en donde ni la violencia ni mucho menos los conflictos de la barriada hacen su aparición. Todo lo contrario, lo que se lee, por ejemplo, es un investigador analítico, pensativo y pausado que por momentos parece parsimonioso en sus ejecuciones: “Sánchez Montalvo era una de las joyas de la oficialidad joven de la policía local. A sus 32 años, alto y delgado, se destacaba por su carácter ecuánime y espontáneo y su modesta inteligencia” (13). Sin duda, el elemento folclórico y jocoso lo aporta su asistente, el “omoto” Guamán, que repetidamente se muestra como un individuo perspicaz, cómico y poseedor de cierta viveza local:

El “omoto”, ensayando su mejor mirada de picardía e inteligencia, blandía su minúsculo dedo frente a Sánchez que no entendía nada. Con su cantarino acento costeño repetía:

-Ay, jefe no me diga que no entiende... si está clarito, pues. Dedo –y volvía a agitar el menique –dedo., dedo... ded...uzco ... que la víctima conocía al asesino, por eso le dejo entrar, pues. (21)

La tonalidad, el colorido y el folclore nacional de la novela están facilitados por este personaje que le brinda a la historia en general, y a la investigación en particular, elementos y situaciones jocosas que contrastan la formalidad del detective que

representa la contraparte opuesta, es decir otro tipo de acercamiento al crimen y muchas veces cierta seriedad de orden muy racional.

Es importante afirmar que en la indagación tanto el investigador como su asistente fracasan en su labor y por instantes se ven perdidos dentro del laberinto de conjeturas camino a identificar el móvil y el asesino de la muerte de Sara. Quien en verdad termina ayudando y resolviendo el hecho de manera inesperada, como lo he afirmado antes, es una de las amigas de la difunta que, leyendo un periódico primero, y posteriormente teniendo cierta epifanía a través de un sueño logra identificar al homicida. En la novela, el modelo del detective agudo que finalmente se sale con la suya gracias a su astucia, gracias a su repetida maquinación termina naufragando. Este detalle hace también que la novela tenga cierta autenticidad porque a pesar de seguir un estilo clásico, la resolución finaliza siendo impensada. La persona que descubre el misterio del acertijo no es propiamente el individuo al que se le ha delegado tal labor.

Rocío Madriñán sale bien librada en esta que fue su primera aproximación al género y esta narración apuesta por un relato policial que se asemeja o que sigue el itinerario del molde europeo de antaño. Es decir, un detective metódico que arriba desde Francia en este caso, para investigar la muerte por envenenamiento de una mujer acomodada; un móvil y toda una estética en la que a manera de una partida de ajedrez las fichas se deslizan sistemáticamente sin que existan escenas de violencia o sangre cercanas al bajo mundo. Por el contrario, la investigación avanza invariablemente a partir del recurso de las cavilaciones, las entrevistas a los sospechosos y múltiples especulaciones que surgen después de fríos razonamientos.

La autora hace un aporte válido a la tradición de la literatura policial ecuatoriana por medio de una novela sencilla, puntual, sin mayores pretensiones estilísticas que recrea segmentos de la idiosincrasia nacional, y levemente se acerca a representar algunas zonas de Quito. De esta manera, Madriñán ayuda a fortalecer una temática que en el siglo anterior fue escasamente tratada y que en los últimos años es fuente de inspiración para varios escritores. La saga del detective Sánchez Montalvo continúa con los siguientes trabajos de la autora (*El cadáver prometido*, 2006 y *La conexión argentina*, 2009) consolidando no solo su personaje como un referente dentro del contexto de este tipo de escritura, sino también estableciéndose ella misma como una de las gestoras y representantes de este florecimiento de la novela policial en el país.

Obras citadas

- Bernal, Álvaro Antonio. *Percepciones e imágenes de Bogotá, Expresiones literarias urbanas*. Magisterio Editorial, 2010.
- Cordero, Guillermo. *La novela policial en Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2013.
- Madriñán, Rocío. *Sara y el dragón*. Paradiso, 2003.
- Niño-Murcia, Soledad. *Territorios del miedo en Santafé de Bogotá; imaginarios de los ciudadanos*. Tercer Mundo, 1998.
- Ortega, Alicia. "La representación de Quito en su literatura actual". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, editado por Mabel Moraña, ILLI, 2002, pp. 107-26.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Modernidad y postmodernidad y novela policial*. Ediciones Unión, 2000.
- Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista*. Siglo veintiuno, 2009.
- *Tiempo presente, notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo veintiuno, 2013.
- Soberón, Fabián. "El policial en el cine y la literatura argentina". *Papeles en progreso*, compilado por Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología del relato policial". *El juego de los cautos*, Daniel Link, editor,
- Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. La Marca, 2003, pp. 63-71.

Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana

Solange Rodríguez Pappé

Resumen: Este ensayo estudia cómo las mujeres arrebatadas —monstruos, brujas y locas—, están presentes en tres cuentos de terror de la literatura ecuatoriana, causando espanto en sus receptores por medio de la estrategia de la abyección. Desde siempre, las historias de miedo se han caracterizado por poseer una profunda carga moral que busca normar la conducta de la sociedad a la que pertenecen. En los cuentos elegidos, “La entundada”, “María Angula” y “Subasta”, sus protagonistas se encuentran unidas a fuerzas perversas porque se salen de lo común femenino, situación que, desde el pensamiento conservador, causa un profundo miedo.

Palabras claves: mujeres, terror, abyección, cuento ecuatoriano, canon, tradición.

The essay studies how enraged women, monsters, witches and the insane, are portrayed in three Ecuadorian horror stories to incite fear in the reader through a strategy of degradation. The horror stories carry a deep moral message that seeks to correct aberrant behavior in the societies to which they belong. In the selected stories, “La enlutada”, “María Angula”, and “Subasta”, the protagonists are linked to forces of perversion because they are outside the norm, a condition that incites fear in those of conservative thinking.

Keywords: women, terror, abjection, Ecuadorian tales, canon, tradition.

Según la tradición judeocristiana, que también se alimentó de viejos mitos de Sumeria y de Babilonia, la primera mujer de Adán fue Lilith. Independiente y autónoma, cuestionó los mandatos del dios creador por haber sido hecha del polvo, al igual que Adán y no de su costilla, como se cuenta fue fabricada Eva. Lilith se negó a ser sometida —no quería ser montada, si no montarlo durante el sexo—, por lo que se la desterró del Paraíso. Fue condenada a ver la muerte de millones de sus hijos y a hacerle la guerra al hombre por el resto de sus días. Lilith es una denominación universal para referirse a una femineidad inclasificable dentro del orden social que no calza en los parámetros de las fuerzas gobernables por instituciones patriarcales como el matrimonio o la familia.

Desde entonces, Lilith ha venido por cientos de años copulando con demonios y su prole ha acechado seductora desde los rincones más oscuros del imaginario por

medio de las fantasías protagonizadas por vampiras, hechiceras y hembras delirantes. Anheladas y temidas, sus historias despiertan pánico dentro de las mentes llenas de juicio que han elaborado en torno a ellas relatos morales de los que son protagonistas, para mantenerlas contenidas. Todo este esfuerzo ha sido en vano, ellas se arrebatan, se fugan de sus cárceles hechas por la sociedad que ha amenazado con aniquilarlas y aún continúan generando miedo.

En el desarrollo de este ensayo se explorará cómo en las narraciones de terror de tres diferentes épocas de la literatura ecuatoriana que tienen como personajes a creaciones femeninas aterradoras —por su conducta, por su físico y por las experiencias que viven a lo largo del relato—, se esconde una enseñanza que pretende aleccionar tanto a los personajes de las historias como a los lectores; es por ello que los relatos, “La entundada” de Adalberto Ortiz (1971) y “María Angula” en versión de la narradora oral Ángela Arboleda (2016) y “Subasta” de María Fernanda Ampuero (2018), podrían funcionar tanto como para crear espanto a cualquier incauto que los lea, como también un manual de conducta que busca mantener a raya a mujeres descarriadas y a otras imprudentes que intentaran imitar su proceder.

La manera en que funciona este miedo, es por medio del concepto de la abyección, el mismo que menciona Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* (1998), refiriéndose a los cuerpos que se desbordan de sus propios límites contaminando el mundo con sus humores y con sus conductas que podrían resultar un tabú. Julia Kristeva explica en el capítulo “Sobre la abyección” que no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve algo abyecto, sino que la abyección se relaciona con aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares ni las reglas. Kisteva explica lo abyecto como aquello que provoca una sensación limítrofe entre la repulsión y el deseo, por lo que su trato nos resulta atractivo. La autora conceptualiza lo abyecto como aquello que no respeta ningún orden, ni los límites ni las reglas. “Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. [...] es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada” (Kristeva: 1988, 7).

En las representaciones femeninas que aborda este trabajo, esta abyección está presente a lo largo de la anécdota de los relatos, en sus diferentes momentos climáticos, por ejemplo, se encuentra cuando en “La entundada”, una puberta se embaraza de un monstruo y amenaza con dar a luz un híbrido mestizo e ilegítimo; en “María Angula”, cuando una recién casada decide darle de comer a su esposo la carne de un muerto por consejo de una vecina; y en “Subasta”, cuando la víctima de una situación de violencia

que se da por medio de un secuestro, decide librarse de ella generando repulsión en sus captores.

Todos estos personajes, aberrados a su manera, son ejemplos de cómo en las historias de miedo que revisaré a continuación, las mujeres que rompen con los patrones establecidos resultan aterradoras y se vuelven personajes sobre los cuales se construyen imaginaciones abyectas, dignas de pesadillas, pero también haré hincapié en cómo la estrategia del miedo, en estos relatos, se plantea al momento en que ellas se salen de la norma y dan paso a lo que no está permitido, situación que la imaginería popular, según Susana Castellanos de Subiría en *Diosas, brujas y vampiresas* (2009) se ha planteado como algo que se da con más facilidad en las mujeres, asociando su género con fuerzas imprecisas e incontrolables.

La máscara del miedo encubre un rostro de mujer

Autores de diversas épocas reconocidos por sus incursiones en el terror desde Howard Phillips Lovecraft hasta Stephen King coinciden en que el miedo es una sensación ancestral y profunda que parte del contacto con lo desconocido, lo que trae a la mente de los seres humanos el hecho de que bajo la racionalidad aparente del mundo cotidiano, existe todo un cosmos inseguro que nos recuerda nuestra condición vulnerable y mortal.

Sin embargo, la literatura de terror, a lo largo de su desarrollo histórico, no ha buscado solamente recalcar nuestra fragilidad, sino que, yendo paralela con el desarrollo de las narrativas históricas, tal como lo indica Elton Honores en *La civilización del horror, el relato del terror en el Perú* (2013), los cuentos de miedo han pretendido, además de dar cuenta del pensamiento de la sociedad a la que pertenecen, normar un modelo de comportamiento humano para educarlo en los valores tradicionales del medio: “El terror o los tópicos del terror reparan en una memoria social que se activa a través de estos relatos, además de ser vehículos de la ideología de un grupo social, por lo tanto, están exentos de la evasión, por el contrario, vuelven la mirada sobre nuestra realidad” (12).

Honores analiza algunos casos de las historias de la tradición de terror en el Perú y reflexiona que las representaciones de este miedo se determinan a partir de la Otredad. El concepto de la Otredad se refiere a un término usado ampliamente en psicoanálisis (Sigmund Freud, Jacques Lacan) filosofía (Jacques Derrida) y antropología (Michel Foucault), de entre otros numerosos autores y que se emplea, principalmente, para

referirse a una identidad diferente al grupo donde se coloca el sujeto de la enunciación del discurso. Elton Honores, en *La civilización del horror*, utiliza la idea de Otredad para hablar de quienes han encarnado siempre los miedos colectivos y se los ha vilipendiado. Analiza la presencia de seres marginales con los que el centro cultural no puede identificarse, —usualmente ese centro cultural solo está formado por los hombres—. Al respecto, manifiesta Honores, “este otro es considerado bárbaro porque no comparte sus costumbres, hábitos y modos de vida, valores, y, por lo tanto, no es considerado como semejante o igual” (83). Fuera de ese centro, indica el autor, se encuentran excluidos indios, mujeres, negros, locos y homosexuales.

Más adelante en su ensayo, Honores se centrará en el caso específico de las mujeres. Dice que la mujer, en una sociedad donde predomina la hegemonía de mirada masculina, es tomada como un ser transgresor ante el que se siente deseo, pero también miedo. Él sostiene que estos modelos de mujer poco conservadora y asociada con una conducta rebelde están plasmados también en los relatos de terror y en la ficción fantástica, donde “muchas veces la mujer es un ser desconocido, maléfico, demoniaco, en suma, una gente del mal” (105); de esta manera, las historias donde las mujeres son protagonistas, usualmente hablan acerca de su asociación con la perversidad.

Ángela Creed, en el ensayo *Terror y monstruo femenino* (2016), incorpora al imaginario sobre lo reprochable, la idea de la mujer como una entidad ominosa que genera, con su mala conducta, leyendas terribles que alimentarían la imaginación popular: vampiras, súcubos, hembras animalizadas, etc...; además, Creed expondrá en este texto la asociación de la feminidad con el concepto de lo abyecto. Como ya se indicó antes, la conducta abyecta consistiría en cruzar los límites de las leyes, — las sociales y las corporales—, cometiendo abominaciones.

Para Creed, quien en *Terror y monstruo femenino* dialoga con Julia Kristeva, resultan abyectas “la inmoralidad sexual y perversión; alteración corporal; decaimiento y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; desechos corporales; el cuerpo femenino y el incesto” (2), y las protagonistas de los cuentos que analizaré en breve incurren en casi todas esas conductas infractoras que no son otra cosa que máscaras de la ficción para metaforizar este miedo hacia el poder femenino al que se lo cree capaz de todo, porque es lo dictado por su naturaleza terrible.

El patio de las agitadas: monstruos, brujas y locas

El académico inglés Bram Dijkstra publicó en 1986 un estudio llamado *Ídolos de la perversidad*, en el que hace un recorrido por la imagen misógina de la mujer en la

cultura del siglo XIX. El trabajo de Dijkstra ha resultado fundamental al momento de reflexionar acerca de cómo fueron las representaciones culturales femeninas dentro de las artes plásticas y de la literatura. Tras una panorámica por diversas obras donde la mujer es la protagonista, Dijkstra expone cómo el ideal femenino pensado por los hombres devino en la creación de hembras yertas, mutiladas, enfermas, esclavizadas y artificiales, profundamente dóciles. Este autor hace evidente la campaña cultural realizada desde el arte para educar a las mujeres según los intereses masculinos. Dado que era ampliamente conocida su naturaleza perversa, había que contrarrestarla.

Susana Castellanos de Zubiría en *Diosas, brujas y vampiresas, el miedo visceral del hombre a la mujer* (2009) analiza que, para poder quitarse de encima la amenaza de la sexualidad femenina, “la iglesia alimentó el culto masivo a María a través de la idealización de la pureza”, creando así a una mujer asexuada y mansa, porque al exaltar la virginidad hizo que fueran las mismas mujeres quienes pusieran a raya su propio poder seductor (360). Para Castellanos, María equivale a la virginal princesa pasiva y desprotegida que protagoniza los cuentos herederos de la tradición oral, quien espera mil años por su beso de amor verdadero mientras el héroe (no precisamente célibe), recorre el mundo. “Normas sociales y un ideal religioso han tratado de coartar desde el Medioevo lo más esencial del ser femenino cambiándolo por la imagen de una mujer asexuada [...] digna de sentarse en la galería de «terribles monstruas», junto con las Harpías, la Quimera y la Hidra” (361). Sumándose al estudio de Dijkstra, otras autoras como Pilar Pedraza con libros como *La Bella enigma y pesadilla* (1991) y Erika Bornay con *Hijas de Lilith* (2005) analizan cómo ellas han sido representadas con imágenes fatídicas y seductoras porque la mujer lleva en sí misma una pasionalidad que colinda con lo demoníaco.

Bárbara Creed postula que dicho desorden, en algunos casos representado en la manifestación de una monstruosidad, “es la forma en que la mujer puede manifestar su rebelión ante los dictados del varón” (8). No es raro entonces que, en diversas culturas, existan personajes que sean bellos, pero también deformes o abyectos en el sentido que lo expone Kristeva, construyendo mujeres poseedoras de una dualidad salvaje. Creed coloca como ejemplo de seres limítrofes y abyectos a las sirenas y a Medusa, quienes pasaron a la posteridad encarnando temor y deseo.

La mujer que da temor no es solamente la mujer monstruo; desde el siglo XIV, el estereotipo de la bruja representaría a una feminidad diabólica enemiga de la religión y de Dios, una de las encarnaciones de lo satánico. Andrea Abalia, en su ensayo *Lo siniestro femenino* (2013), dice que se ocultaría en ella otro tipo de poder engañoso,

maléfico y oculto, el poder de lo doméstico, con sus brebajes, pócimas, ungüentos y recetas medicinales.

La bruja se convierte en un personaje siniestro, alguien conocido, pero además temido por sus poderes ocultos, que tiene capacidad de desencadenar fatalidades con su pensamiento, conjuros, vuelos mágicos, especialmente tendente al infanticidio, al canibalismo, a los cultos orgiásticos, en definitiva, un ser abominable al servicio del Demonio. (283)

Uniendo estas ideas relacionadas con figuras femeninas desbordadas Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en el ensayo *La loca del desván, la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1979), suma la figura de la mujer demente a la creación de la triada: bruja, monstruo, loca, para referirse a mujeres que rechazan los silencios de la vida hogareña. La figura de las locas se corresponde con las ideas ampliamente extendidas del desequilibrio femenino relacionado con sus cambios físicos, desde el útero que se muda de lugar y va por todo el cuerpo hasta el enloquecimiento que le produce a la mujer la acumulación de la sangre menstrual (a la que se le atribuyen el poder de enamorar a un hombre y otros dotes extraños); además de los desbordes pasionales que se asumen, son propios de las mujeres a quienes se les ha dado el calificativo de histéricas. En la imaginación masculina más reaccionaria, las mujeres son emocionalmente inestables, por lo tanto, imprevisibles, es decir: locas.

Por lo tanto, monstruos, brujas y locas son el ejemplo de las representaciones de maldad que las mujeres han tenido en el imaginario de la ficción popular. Son seres a los que hay que vencer o dominar. Las tres historias que aborda este trabajo, sancionan y condenan dentro de su fábula a este tipo de personajes, buscando crear con ellos relatos aleccionadores por medio de la utilización de la abyección. Todos los cuentos de terror ecuatoriano, que expondré en breve, buscan dar un mensaje moral que adoctrine a las muchachas acerca del destino terrible que sufren aquellas que fueron díscolas. Como lo dijo Elton Honores sobre la configuración del cuento de miedo, “es ingenuo pensar que las historias son ficción pura” (13). Las alegorías del miedo espantan empleando estrategias morales salidas del mundo real.

Vistazo rápido a Ecuador a través de la cerradura del pánico

En la literatura ecuatoriana no existen aún estudios que aborden a profundidad el tema del miedo o que se hayan preocupado por rastrear lo que ha sucedido en nuestra tradición con los cuentos de terror, ya que se encuentran muy apartados de los registros de nuestra historia creativa.

Lo cierto es que las reflexiones teóricas hechas sobre el miedo pueden contarse con los dedos de una mano. Trabajos como el de Álvaro Alemán, en el prólogo de *Terror ecuatoriano* (2016), que abarcan leyendas y cuentos del siglo XXI. La tesis de Ángela Arboleda, titulada *Representaciones de violencia en cuentos de la tradición oral ecuatoriana: el miedo como herramienta didáctica* (2017), y el estudio *Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en Ecuador* de Augusto Antonio Robles (2015), han sido basales al momento de meditar acerca de qué sucede con este género en nuestro país. Como vemos, todos son ejercicios extremadamente jóvenes, que, a su vez, intentan recoger el muestrario irregular del terror nacional esparcido en trabajos de autores nóveles o consagrados. Por lo dicho, no podemos hablar de un linaje de terror en el Ecuador pero sí de incursiones esporádicas que pueden dar testimonio de lo que nos hacía temblar en diferentes épocas.

Augusto Antonio Robles, en su esfuerzo por rastrear las historias del miedo en Ecuador realiza un recorrido que inicia desde 1830, — fecha en que se funda la república —, hasta llegar a establecer un escueto panorama contemporáneo. En este mapa, él ubica varias etapas de desarrollo para nuestra literatura de terror: en una primera fase se trataba de emplear la tradición oral que circulaba entre los pobladores de las nuevas ciudades y que contaban historias de brujas y penaciones. Dichos cuentos tenían elementos característicos del terror sobrenatural y adquirieron luego la categoría de leyenda urbana. Robles afirma que la literatura actual ecuatoriana halla todavía inspiración en estas fuentes orales: “No es de sorprender que muchos escritores usen las leyendas de base en sus cuentos [...] y han desarrollado estas leyendas bajo su propia perspectiva” (98). Dándole la razón a Robles, Álvaro Alemán recopila muchas de ellas en su libro *Terror ecuatoriano*, como “La tradición de la casa 1028” o “La capa del estudiante”, casi todas, como lo indica Alemán, producidas durante los años 1800.

Luego, según explica Augusto Antonio Robles, viene la etapa del cuento como tal: desde las incursiones de Juan Montalvo con relatos sobrenaturales, de clara influencia extranjera, pero con ciertos tintes locales, hasta productos donde el terror psicológico y la truculencia hacían sentir incomodidad en los receptores: historias como “El antropófago” (1926) de Pablo Palacio y “Cabeza de Gallo” (1978) de César Dávila, son enunciadas por Robles para hablar de un terror moderno donde lo sobrenatural da paso a los tormentos vericuetos de la mente: “corresponde a modernos cuentos centrados en el ‘terror psicológico’, dejando atrás al cuento gótico y al cuento de fantasmas” (33).

Para concluir, el ensayista habla de un terror contemporáneo donde la realidad y lo paranormal conviven en una suerte de naturalización del miedo y allí recurre a las

incursiones en el terror de cuentistas como Pedro Artieda, autor de *Lo oculto de la noche*, los cuentos de Ney Yépez, o la rescritura de las leyendas populares de Mario Conde. Cabe recalcar que muchas de estas publicaciones han sido presentadas desde el ámbito de la literatura juvenil porque pareciera que es un género que resulta cautivador para los jóvenes lectores, pero que los receptores adultos no deberían tomar en serio.

En América Latina, las primeras historias de terror se empezaron a publicar en el siglo XIX, producto del contacto de los autores sudamericanos con la escritura de tintes sobrenaturales como la de Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann y Auguste Villiers de L'Isle-Adam, que tenían una fuerte presencia de lo gótico. “Este tipo de relatos aparecen de forma intercalada en las novelas góticas y es de ellas que adoptan sus elementos característicos (ambientes exóticos europeos, personajes monstruosos, sucesos insólitos y acciones horrorosas que en su mayoría terminan con la muerte)” (44). Este autor sostiene que resulta un contraste muy marcado con nuestra mirada actual si comparamos cómo era abordado el miedo en el siglo XIX, donde fantasmas, endemoniados, monstruos y casonas encantadas estaban a la orden del día. El verdadero pavor se ha infiltrado en la realidad, pudiendo sentirse su presencia amenazante a la vuelta de cualquier suceso cotidiano, como ingresar a un ascensor con un extraño o tomar un taxi sin identificación en mitad de la noche. De esos miedos, todos habitantes de este siglo, entendemos bastante.

Además de la evolución temática que acabo de mencionar, la literatura de miedo es un género bastante interpretable bajo ciertas claves de lectura, como el de las mujeres arrebatadas, que es el que corresponde a este ensayo. Considero, al igual que Álvaro Alemán, que para hablar del terror no es suficiente dar con relatos que produzcan en sus audiencias temor o aprensiones, ni “tampoco es suficiente desplegar miedo o sugerir o presentar violencia o escenas sangrientas que son otros atributos identificables de la producción del terror pero se pueden encontrar en otros géneros expresivos” (13). Al contrario, saliendo de las posibles estrategias narrativas de descripciones horribles y macabras, la solución es espiar por la cerradura del pánico y leer cierta producción ecuatoriana con la clave de terror.

¿Qué función han perseguido, en nuestra tradición, los cuentos de miedo? Como ya se ha explicado antes, gran parte de las historias que han ingresado en esta línea han venido del relato oral y cada cierto tiempo se realiza una nueva recopilación de los temores populares, —jugando con las versiones y los narradores—, por medio de nuevos cuentos donde se reescriben viejos relatos de terror. Ángela Arboleda en *Representaciones de violencia en el cuento de tradición oral ecuatoriana* (2017), quien

ha hecho varias recopilaciones de historias que circulan de boca en boca, determina que en los cuentos orales, a partir de los cuales germinan narraciones que tienen como protagonistas mujeres transgresoras, obedecen a éticas ya construidas por la comunidad: “El cuento se vuelve su herramienta y su función es escenificar los valores esenciales de cohesión del grupo” (6), y estos valores, en el caso de las historias que he seleccionado, hablan, sobre todo, de la prudencia y la discreción que debe caracterizar a las mujeres virtuosas, de lo contrario recibirán sanciones que provienen de seres sobrenaturales y, en el caso del cuento de María Fernanda Ampuero, “Subasta,” del que hablaremos más adelante, de individuos atterradoramente reales.

Mujer monstruo: maternidad abominable en “La entundada”

El monstruo tampoco ha sido objeto de demasiadas revisiones en la literatura ecuatoriana, aunque haya habido uno que otro estudio muy general sobre el tema. Por ejemplo, existe un primer trabajo de Adriana Balladares llamado *Lo monstruoso en los textos literarios ecuatorianos* (2001) donde se menciona al lojano Pablo Palacio como el padre fundacional de los relatos monstruosos con “La doble y única mujer” (1927), y luego se suma a esta lista textos mucho más modernos como “Ana la Pelota humana” (1982) de Raúl Pérez Torres, “Clown” de Jorge Velasco Mackenzie (1989) o la recopilación de seres fantásticos de Jorge Dávila Vásquez en “Bestiario del libro de los sueños”(2005). Balladares da a su galería de monstruos la lectura metafórica de la exclusión, siendo la monstruosidad un símbolo de la criminalidad, de la violencia, de la rareza o de la imaginación.

Volviendo al tema de este análisis, en el relato “La entundada” de Adalberto Ortiz, escrito en 1971, se recoge una tradición de la provincia costeña de Esmeraldas donde se cuenta la historia de la desaparición y el embarazo de la joven Numancia, relatado desde los ojos de su primo un niño de ocho años. Él parte con los mayores en busca de Numancia, monte adentro, pero no pueden hallarla. Unos meses después, una madrugada, Numancia vuelve exhibiendo la barriga de su preñez y el narrador contempla apenado cómo su padre la echa de la casa y ella se pierde en la noche profunda.

Se cree que a Numancia se la ha llevado la Tunda, una criatura sin forma definida que puede metamorfosearse en quien desee para engañar y atraer a ingenuos, monte adentro y hacerlos sus esclavos por medio de una acción escatológica: “La tunda es inmundada” (Ortiz 27) La Tunda les lanza ventosidades en la cara a los niños secuestrados o les da a comer camaroncitos cocinados con los gases de su trasero. Tras la monstruosidad obvia, del cuerpo abyecto de la Tunda, que resulta desagradable a todos los sentidos,

lo relacionado con las excreciones físicas vuelve a la Tunda mucho más horrible. Por su condición ambigua, se vuelve indefinible por lo que el narrador encuentra difícil describirla:

La tunda es una bestia ignominiosa... La tunda es un aparecido... La tunda es el patica... La tunda es un fantasma... La tunda es un cuco... La tunda es el patasola... La tunda es el ánima en pena de una viuda filicida. [...] No se sabe a ciencia cierta... No se sabe. (27)

José Miguel G. Cortés, en su ensayo *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997), define ese miedo al monstruo como “el pavor a la mezcolanza y confusión entre las razas, entre hombre y mujer, lo humano y lo animal” (35). El ensayista afirma que uno de los temores relacionados con lo monstruoso tiene que ver con contaminarse, ya que la humanidad siempre ha experimentado rechazo por lo que resulta diferente. Cortés adiciona también la idea de que todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, lo que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), “que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos), tiene calificativo altamente peligroso de impuro” (37); por lo tanto, se vuelve monstruoso. Si asociamos esta idea a lo sostenido por Kristeva cuando explica su teoría sobre lo abyecto, el producto que Numancia lleva en el vientre, al cruzar los límites de lo humano, se vuelve repulsivo.

No sabemos si la Tunda preña o no a Numancia, pero lo que sabemos es que la ha contaminado con su raptó, la ha vuelto un monstruo como ella y la ha devuelto embarazada. Eso nos remite a un segundo terror masculino: lo extraña que puede llegar a ser la mujer durante su embarazo. En el mismo documento, Cortés también desarrolla la idea de que hay profundo asombro por las embrazadas, desde los inicios de la civilización porque esa es una capacidad que los hombres no poseen. “Así mismo encontramos la ambivalencia que se experimenta ante la posibilidad de dar a luz, el miedo a la maternidad, a ese monstruo que se está gestando en el interior del cuerpo de la mujer, al tiempo que lo devora y se alimenta de sus entrañas” (27).

Por esta razón, Numancia es rechazada por su padre, porque se ha tornado impura en ambos sentidos, se ha vuelto un monstruo social ya que tendrá un hijo fuera del matrimonio y también se ha vuelto un monstruo impuro por haber tenido contacto con La Tunda. Ya no hay lugar para ella dentro del orden de las cosas: “Numancia se zafó de mí inmediatamente y, arrasada en lágrimas, bajó de la casa, camino del río, donde rielaba la luz de la luna, y se perdió definitivamente en la noche de junio” (Ortiz

34). Por haberse expuesto a lo abyecto, su lugar es el lugar de los parias, donde van a ir a parar las mujeres diferentes y claro, los monstruos.

Y como manifesté antes, los miedos son una máscara para los temores que desde siempre han tenido las sociedades, dependiendo de su época y su contexto. La Tunda hace el trabajo sucio de los hombres. Es la explicación para los embarazos de las Numancias rurales, las preñadas por los duendes, por los trasgos y los demonios; que no son otra cosa que víctimas para la lujuria encubierta de los monstruos humanos que se aprovechan de la superstición para pasar inadvertidos.

Mujer bruja: Tripas en el caldero de María Angula

Todos en Ecuador conocemos, en mayor o menor medida, la historia de María Angula, una leyenda quiteña sobre cierta joven esposa que no sabe cocinar y quien es engañada por una vecina para que consuma la carne de un muerto en un puchero, — a manera de broma—, que ella no sabe entender, porque no conoce qué ingredientes usar para sus guisos. María Angula tiene varias versiones dentro de la tradición popular. Según la contada por la cuentera Ángela Arboleda, rescatada de la oralidad de nuestro país y antologada por Álvaro Alemán en *Terror ecuatoriano*, este episodio, entre escatológico e hilarante, le sucede a una muchacha recién desposada ¿cruel o ingenua?, quien va al cementerio para preparar una rara receta de cocina, toma las entrañas de un muerto y hace con ellas una cena para su esposo: “María Angula creció 16 años dedicada a fabricar líos con la vida de los vecinos y nunca se dio tiempo de aprender a organizar la casa y preparar sabrosas comidas” (137).

En otra de las versiones, como la de Mario Conde en su libro *Espantos espantosos espantados* (2012), María Angula es una niña hija de un carnicero que perdió el dinero de su padre mientras jugaba y no tiene otra opción que conseguir el tripaje que debía comprar, por eso va al cementerio y profana del cuerpo de un recién fallecido. En esta segunda versión, María Angula, siendo aún pequeña, obra con una perversión tremenda para sus años, pero en ambas las sacrílegas reciben un castigo aleccionador; durante la noche, el difunto regresa de su descanso con el vientre vaciado y les exige que le devuelvan las partes del cuerpo que le han usurpado. En uno de los finales, el muerto toma de los pies a María Angula y la lleva hasta el cementerio, en otro, le abre el vientre con un cuchillo y recupera así los intestinos que le han sido robados. En ambas versiones, sin embargo, estas leyendas de corte sobrenatural, tiene una enseñanza moral acerca de *saber ser mujeres* y hacer lo correcto dentro de los roles de género. Si

María Angula hubiera sabido cocinar, se hubiera dado cuenta de que la vecina la estaba poniendo a prueba.

Ángela Arboleda, en su tesis sobre la oralidad *Representaciones de violencia en cuentos de tradición oral ecuatoriana*, antes mencionada, se cuestiona por las funciones de estos relatos populares y concluye que, en efecto, “el miedo cumple un papel en la configuración del orden social, en los modos, tanto urbanos, como no urbanos y en los procesos de inclusión-exclusión del otro y especialmente de la otra” (14). Dicho de otra forma, no solo se tratan de relatos aleccionadores, sino que en su calidad de ficción, se emplea las estrategias del cuento de aparecidos para corregir a las mujeres que no saben cocinar, advertir sobre los malos consejos de otras congéneres y de paso poner en alerta a los hombres sobre las féminas con las que contraerán matrimonio. Si ignoran los saberes de la casa, podrían traerles desgracias.

Antes de pensar en María Angula como una bella tonta que sigue un mal consejo, me interesa mirar el sentido que está detrás de esta leyenda popular; ya que cuando la cocina no es un ejercicio doméstico tradicional y se le adiciona carne humana, estamos hablando de una bruja y haciendo humear su caldero: “luego de recobrar su calma, preparó esa merienda macabra que, sin saberlo, su marido comió lamiéndose los dedos (Aleman 139).

Según Susana Castellanos de Zubiría, en su investigación sobre el temor masculino a la mujer, *Diosas, brujas y vampiresas*, la creencia difundida entre los hombres de que los alimentos podían ser usados para embrujarlos en lugar de alimentarlos, colocan a la mujer siempre bajo sospecha, dado que son ellas quienes, casi siempre, dominan los cocimientos culinarios; habilidad que en algún momento podría ser usada en su contra. Las mujeres están a cargo de los pucheros que nutren a los hombres, pero dado su mal corazón, pueden sufrir la tentación no solo de hechizarlos, sino de envenenarlos.

Castellanos desarrolla la idea de que la hechicera es una mujer que tiene poderes y domina los elementos de la naturaleza como el conocimiento de hierbas y cocimientos, por lo que todas las cocineras serían hechiceras potenciales. Esto último es una lectura mía: hechiceras todas, pero brujas pocas. La brujería fue un fenómeno de la historia entre los siglos XIV al XVI, donde la Iglesia Católica acusó a mujeres específicas (las solteras, las feas, las herbolarias, las parteras) de tener pactos con Satanás. “La bruja puede atreverse a todo” (Castellanos 187), por eso es tan temida. No respeta autoridad impuesta, ni siquiera la establecida por Dios.

La autora señala que algunas mujeres reprimidas y violentadas, a las que no les quedaba más opción que ser virginales o perversas, habrían preferido hacerse brujas, aunque eso fuera cosa del demonio, porque “desde el punto de vista de la libertad personal, la brujería tiene el sentido social de la rebelión” (206); es decir, tranquilamente ser bruja podría ser cosa de mujeres que buscan ser diferentes y rebeldes.

El hechizo que quería practicar María Angula no era otro que el que el reza que el camino al corazón de un hombre empieza por su estómago; es decir, un *amarre* sexual. Castellanos afirma que los hombres sienten un gran temor a ingerir alimentos encantados de manos de sus mujeres: “La comida era considerada una de las formas más eficaces para transmitir las sustancias nocivas del hechizo; al ingerirlas, llegaban directamente al organismo. Muchas veces las mujeres usaban líquidos corporales como orina, saliva, lágrimas y demás secreciones para elaborar alimentos embrujados [...] es decir, elementos escatológicos de defensa que podían servir contra la dominación masculina (226). Entonces, el miedo a lo que María Angula cocinara en su fogón no es más que una proyección del temor masculino al envenenamiento y a la manipulación de las mujeres, quienes pueden ser capaces de lo que sea con tal de retener a sus amantes.

La carne del muerto funcionaría como un hechizo amoroso dado que los conocimientos de cocina de María Angula no iban a ser suficientes para retener a su marido y el saber cocinar, en el imaginario popular, debe ser una de las características de una buena esposa. En muchas historias comer la carne de los muertos merecería una venganza contra el comensal, pero en esta, la muerte, — que según Ángela Arboleda es la que siempre aplica su ley en las narraciones de la oralidad —, se ensaña contra la cocinera, de quien no sabemos si comió o no comió del mismo platillo.

¿Cómo funciona la estrategia del miedo en este relato? Por medio de la abyección tiene que ver, justamente, con comer la carne de un muerto, con crear la posibilidad de la repulsión ante no solo la antropofagia sino por la necrofagia, ambos actos abominables en nuestra cultura. “Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de abyección” (Kristeva 9), que se manifiesta por medio del vómito, pero no puede vomitar quien no sabe lo que está comiendo. La historia de María Angula nos habla del temor a ingerir algo abyecto sin saberlo.

Desde el relato griego de Tántalo, quien fue castigado por dar de comer a los dioses a su propio hijo, hasta las leyendas urbanas contemporáneas sobre mujeres que comen, sin saber, semen revuelto con mayonesa en restaurantes chinos, descubrir que hemos sido engañados con nuestra comida es un poderoso miedo humano. Entonces, en el

relato de María Angula, la estrategia del terror se basa en la abyección cuando advierte sobre lo nefasto que resulta convivir con una mujer que no sepa sus oficios en la cocina, y no solo eso, sino que también muestra que las mujeres son capaces de todo con tal de retener a un hombre a su lado. La historia de María Angula nos despierta asco por medio de la abyección y miedo por las descripciones pavorosas de seres que vuelven de la tumba, una fórmula perfecta para inquietar y amonestar.

Mujer loca, la muchacha por la que nadie ofrece nada

El mundo ya era horrible para las mujeres. Como hemos visto en este recorrido han existido formas de alineamiento y control que han circunscrito, básicamente, a lo doméstico a aquellas que no se volvieron arrebatadas. Con el paso de los tiempos y la conquista de espacios urbanos y de independencia económica, ellas han ampliado su entorno, pero en esos sitios nuevos también existen amenazas a su integridad física y moral. La ciudad, antes potestad de lo masculino, amenaza también a las mujeres que empiezan a recorrerla. Por lo tanto, las preocupaciones no son las mismas, reflejan el espíritu de la época y el espíritu de nuestra época es definitivamente, la violencia.

El relato “Subasta”, de María Fernanda Ampuero, que aparece en su primer libro de cuentos *Pelea de gallos* (2018), es ejemplo de una actualización de los temas del terror, pero desde un ángulo femenino. Se vuelven a trabajar sobre ciertos tópicos constantes en el género como la desorientación que causan los laberintos, el pavor que provoca la gente que vuelve de la tumba, el rechazo a las pestes y las enfermedades; pero sobre todo hay hincapié en un terror cotidiano, ese que puede provenir de las perversidades del seno familiar o del círculo de amigos íntimos. Los terrores ya no provienen de las apariciones, sino que están a plena luz del día y acechan desde lo que nos rodea.

David Roas, en su libro *Tras los límites de lo real* (2011), donde estudia la evolución de lo fantástico, marca el paso del siglo XIX al XX como la frontera donde el miedo sobrenatural cede espacio al miedo moderno, mucho más creíble desde nuestra percepción de la realidad. A medida que las fábulas humanas han dejado muchas más zonas iluminadas por la lógica, el miedo se ha ido desplazando a otros territorios donde aún reside lo desconocido, pero sin abandonarnos del todo.

“Subasta” cuenta dos historias que se funden en una sola, relata la historia de la hija de un gallero, encargada de la limpieza del palenque, quien debe fortalecerse en un mundo de hombres que le hacen insinuaciones sexuales y de los que ella se defiende con el único recurso que tiene a mano, untándose de desperdicios o metiéndose la cabeza de los gallos destrozados entre las piernas, para que no la toquen más; y también relata una

noche desafortunada donde la protagonista, ya adulta, es secuestrada cuando se queda dormida en un taxi y llevada a un lugar donde se hacen subastas clandestinas con los pasajeros, para luego darles un fin incierto.

Lo que une a ambos relatos es la presencia de los gallos que la narradora puede identificar como símbolo de lo masculino brutal porque no es un elemento nuevo para ella.

Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial. No hay que ser muy inteligente para saber que este es un sitio clandestino, un lugar refundido quien sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida. (Ampuero 11)

Como explicaba al inicio de este trabajo, el miedo a la violencia ciega es un miedo con el que los habitantes de las ciudades contemporáneas nos podemos identificar con mucha más facilidad: el terror despiadado y azaroso de una mala muerte que podría victimarnos en las urbes, en cualquier momento, al ser elegidos por estos nuevos monstruos: asaltantes, extorsionadores, estafadores, que ya no son paranormales.

En el ensayo *Ciudad Real, ciudad imaginada, la narrativa social del miedo*, de Gustavo Abad (2003), que es un texto acerca de la creación de las narrativas de las que se alimentan las ciudades, este autor explica que las leyendas rurales y urbanas, como es el caso de las historias que revisamos anteriormente, la Tunda y María Angula, han dado paso a otras narrativas del miedo como las historias de secuestros y asaltos que le suceden a parientes y conocidos que recorren espacios similares a los nuestros, buscando que normalicemos nuestros modelos de conducta. Explica que “[e]n general, las narrativas de boca en boca, es decir, los microrrelatos cotidianos, son la forma primigenia de construcción de los imaginarios” (25).

Este autor explica que este tipo de cuentos son un retorno al saber original en donde el narrador es cualquiera que habite en la urbe (el vecino del condominio, el compañero de asiento en el bus, el amigo ocasional de la barra del bar, etc.). Todos recurren a la vivencia personal o ajena como una manera de explicarse su realidad. Luego, estas anécdotas cotidianas van a alimentar el imaginario social y a impulsar los estereotipos que identificamos dentro de las ciudades: que están llenas de ladrones y accidentes; que nos pueden arrebatar la vida en cualquier momento y todas estas historias se tornan más aleccionadoras aún si las protagonistas son mujeres. Existe un singular punto de giro en “Subasta” que hace que no sea un texto predecible en cuanto al buen

comportamiento femenino. En el relato de Ampuero, la narradora ha aprendido una manera de defenderse del acoso de los hombres. De niña la llamaban monstruo porque se untaba en la cara el excremento y la sangre de los gallos para que los amigos de su padre no le pidieran besos y en esta situación extrema, a punto de ser vendida al mejor postor y tras escuchar cómo una compañera de desgracia es violada, también se *mounstrifica* para ser más horrible que el episodio de violencia que vive. Ante los ojos de los subastadores, recurre a lo abyecto como cuando se untaba con las vísceras de los gallos como estrategia para atemorizar y evitar ser una víctima. De este modo se vuelve impura e indeseable, siendo este terror más poderoso que cualquier otro sentimiento que ella pudiera despertar.

Ángela Creed, en *Terror y monstruo femenino*, afirma que cuando el cuerpo se torna abyecto, lo que busca es evitar las invasiones por medio del recurso del asco: “Éste se protege a sí mismo expulsando todos sus desechos corporales, tales como la mierda, la sangre y el pus; sustancias que, al igual que el rechazo a la comida— cualquiera sea el motivo —, el sujeto halla abominables” (3). Así, la protagonista daña el clima de lujuria que había entre el público. A diferencia de la otra mujer que aparece en el relato, frágil y lloricosa, a la que el vocero de la subasta ha violado en público, nadie da nada por la narradora que grita y se orina:

Quando me toca a mí, recuerdo lo de los gallos. Cierro los ojos y abro 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 delinquentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos. Sé que está a punto de dispararme. (Ampuero 17)

Convirtiéndose así en la impertinente, la loca, la impredecible, la dotada de secretos, la arrebatada que no se puede tener bajo control. Finalmente, tras un par de golpes, la bañan y dejan abandonada en la vía Perimetral de Guayaquil.

Andrea Abalia, en su trabajo antes citado sobre lo siniestro femenino, explica que asociada a la ignominia del monstruo y a la malignidad de la bruja, existen muchas más figuras de mujeres siniestras, como las endemoniadas, las histéricas y las víctimas de posesiones. Estos personajes despiertan temor porque el cuerpo poseído es imprevisible e inquietante: desafía la naturaleza de la razón, amenaza nuestros principios éticos y desata profundos temores siniestros bañados de fascinación y superstición.

Tal como hemos revisado, en el caso del cuento de terror, en el que participan mujeres, su tratamiento sigue siendo moralizante, porque la advertencia usualmente extiende los estereotipos de género que siguen insistiendo en hacerla vulnerable: no hay que salir sola durante la noche porque es peligroso. Lo singular del cuento “Subasta” es que Ampuero subvierte el sentido de horror y su protagonista logra sobreponerse a su miedo y tornarse ella un ser aterrador que logra espantar a los mismos secuestradores. Cuando llega su momento en la subasta, rompe los límites de su cuerpo en una escena completamente escatológica y se vuelve un ser inmundado y extraño ante los hombres. Logra ser pavorosa, incluso más que la circunstancia que protagoniza.

Considero, como lo dice David Roas en *Tras los límites de lo real*, que mientras más avancemos como civilización, el miedo estará siempre un par de pasos adelante. A medida que se conquistan espacios de equidad y de empatía, ya no será necesario que el miedo aleccione y contenga a los otros que nos parecen extraños, cada vez habrá menos otros; sin embargo, es probable que la mente masculina, sus arquetipos y sus símbolos, siga encontrando a la mujer como un ente fascinante al cual desear y temer y aún existan muchas más construcciones aterradoras en torno a estas fantasías. Ellas, hábiles en encontrar rendijas para escapar, las reescriben bajo sus propias reglas. Hombres y mujeres debemos encontrarnos en la mitad del camino y a plena luz y mirarnos como lo que somos, falibles y mortales.

Conclusión

Tal como lo hemos revisado en estas narraciones de terror, todas poseen una muy fuerte carga aprehensiva hacia la mujer, pero, en realidad, el panorama acerca de lo que causa miedo es enorme en sus alcances y en las formas que toma para provocarnos inquietud. La estrategia para atemorizar los cuentos de horror que hemos revisado, es la de la abyección. Se han empleado situaciones que generan desagrado en los lectores como una manera de crear asco, terror y prudencia: embarazos monstruosos, necrofilia y escatología.

La combinación entre descripciones abyectas y el tratamiento que se le ha dado a las mujeres en estas historias, ha reforzado el estereotipo de que ellas son seres extraños y arteros que se relacionan con lo sobrenatural y lo demoniaco porque ese es el deseo de su corazón. En cuentos más contemporáneos hay reescrituras desde lo femenino donde ellas ya no son víctimas que deben tener un aprendizaje moral, sino que ellas toman el control de lo que ocurre y llegan a dominar el miedo, lo que demuestra que la literatura está mucho más allá de cumplir una función social y es una disciplina en permanente evolución que se mueve con el clima de los tiempos.

Obras citadas

- Abad, Gustavo. "Ciudad real y ciudad imaginada: la narrativa social del miedo en Quito." Tesis. Universidad Andina Simón Bolívar. 2003, pp. 24-25.
- Abalia, Andrea. "Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación." Tesis. Universidad del País Vasco, 2013.
- Alemán, Álvaro, editor. *Terror Ecuatoriano*. El Fakir, 2016.
- Ampuero, María Fernanda. "Subasta." *Pelea de gallos*. Páginas de espuma, 2018, pp. 16-21.
- Arboleda, Ángela. "María Angula." *Terror ecuatoriano Vol.I Siglos XIX y leyendas*. Comp, Álvaro Alemán, El Fakir, 2016, pp, 137-40.
- Arboleda, Ángela. "Representaciones de violencia en cuentos de tradición oral ecuatoriana. El miedo como herramienta didáctica para el sometimiento o como superación para el crecimiento." Tesis. Universidad de Barcelona, 2017.
- Balladares, Adriana. "El monstruoso en los textos literarios ecuatorianos." Tesis. Universidad Andina, 2001.
- Bornay, Ericka. *Las hijas de Lilith*. Ensayos Arte Cátedra, 2005, pp. 7. es.scribd.com/document/334623058/Las-Hijas-de-Lilith-Erika-Bornay.
- Castellanos de Subiria, Susana. *Diosas, brujas y vampiresas. El miedo visceral del hombre a la mujer*. Grupo Editorial Norma, 2009.
- Conde, Mario. *Espantos espantosos espantados*. Norma, 2012.
- Cortés G, Miguel. *Orden y caos*. Anagrama, 1997.
- Creed, Ángela. *Terror y monstruo femenino*. Fuga, 1996.
- Delumeau, Jean. *El miedo en occidente (siglo XIV y XVIII): una ciudad sitiada*. Taurus, 2012.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Oxford University Press, 1996.

- Gilbert, Sandra y Goubar Susan. *La loca del desván, la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 2000.
- Honores, Elton. *La civilización del horror, el relato del terror en el Perú*. Biblioteca Nacional del Perú, 2013.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI, 1988.
- Ortiz, Adalberto. "La entundada." *La entundada y cuentos variados*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1971, pp. 26-24.
- Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos: tratado sobre el miedo y lo terrible*. Editorial Taurus, 2012.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma, 2011.
- Robles, Augusto. "Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en el Ecuador". Tesis. Universidad de Cuenca, 2015.

Literatura, género y representación: análisis del discurso narrativo en las obras de Eugenia Viteri

Sandra Elizabeth Carbajal García,
Universidad Central del Ecuador

RESUMEN

La incursión de la mujer en la narrativa ecuatoriana, que se consolida a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha impulsado, desde la perspectiva de género, nuevas reflexiones en torno al fenómeno literario. Si bien, en los últimos años, estos estudios han conseguido instalarse, principalmente en el ámbito académico, se considera que existe un campo muy importante que es necesario valorar en cuanto al aporte de la mujer a la literatura nacional. Con este objetivo se analiza el discurso narrativo en las obras de Eugenia Blanca Viteri Segura, escritora guayaquileña que emerge en el ámbito literario de los años 50, cuya obra constituye un campo importante para el análisis de las múltiples dimensiones de la vida humana, desde la perspectiva de la mujer.

PALABRAS CLAVES

Literatura, mujer, narrativa, resistencia, estructura de poder

The incursion of women into Ecuadorian narrative, which happened during the second half of the 20th century, has prompted reflections on literature in general from the perspective of gender. The fact that these reflections are to be found mainly in academic studies, suggests that the contribution of women to national literature might be an area worthy of greater assessment. With this objective in mind, the present study analyzes narrative discourse in the works of Eugenia Blanca Viteri Segura, a Guayaquil-born writer, whose work appears in the 1950s and constitutes an important field for the analysis of many facets of life from the perspective of women.

Key words: Literature, woman, narrative, resistance, power structure

La literatura de mujer

Dicen que en los solares de mi gente, medido
estaba todo aquello que se debía hacer...
dicen que silenciosas las mujeres han sido
de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...

a veces, en mi madre apuntaron antojos
de liberarse, pero, se le subió a los ojos
una honda amargura, y en la sombra lloró.
Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,
todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he liberado yo.

Alfonsina Storni, *Bien pudiera ser.*

La literatura es lenguaje, palabra, conocimiento, idea, arte e ideología. En el texto literario se superponen los rasgos singulares de la lengua y los inconstantes significados que transgreden e incitan, que perturban y que claman. En el marco de esta concepción, se inscribe la palabra de la mujer que a juicio del escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja es “palabra que nos reivindica, a ellas y a nosotros por igual, más allá de las verdades absolutas y las totalizaciones transcendentales” (16). Hay que reconocer el aporte de Michael Handelsman a los estudios de la literatura de la mujer; quien lleva a cabo el primer estudio sobre la prosa de la mujer ecuatoriana. La literatura escrita por mujeres la estudia principalmente la crítica feminista. Se trata de una posición que se deriva del concepto de conocimiento situado, planteado por Donna Haraway, que sostiene la idea de que la objetividad del conocimiento se sustenta en la posición encarnada del sujeto que conoce. Y que ha procurado, por un lado, liberarse de fijaciones deterministas emanadas por un sistema patriarcal, y, por otro, articular la resistencia de la mujer frente a la estructura de poder. Así, desde la teoría feminista, se aborda el problema de la representación de la mujer, que Judith Butler analiza a partir de dos perspectivas:

Política y representación son términos que suscitan opiniones contrapuestas. Por un lado, representación funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de mujeres. (46)

El estudio de la literatura escrita por la mujer, en este caso ecuatoriana, busca visibilizar y legitimar el aporte de las escritoras al desarrollo sociocultural del país, lo que significa, confrontar el lugar marginal que ha ocupado, por mucho tiempo, la palabra de la mujer para, desde la posición crítica, construir otros sentidos del mundo, de la vida y de los sujetos envueltos en sus relaciones sociales. Estas demandan una visión distinta, como lo propone Donna Haraway: “una versión del mundo más adecuada, rica y mejor,

con vistas a vivir mejor en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con la de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones” (Haraway 8).

Para abordar el concepto de literatura en clave de género es importante prestar atención a las diversas perspectivas que han orientado los estudios literarios en diferentes épocas de la historia. Así, no se puede entender a la literatura sin prestar atención a los juicios de valor que han sustentado su concepción y que se presentan relacionados con las ideologías sociales. Esto equivale a entenderla como categoría social e ideológica dotada de una función política.

Terry Eagleton realiza un recorrido histórico por los fundamentos de la teoría literaria y concluye que la política y la ideología siempre han coexistido: “. . . no hay necesidad de llevar la política a la teoría literaria: siempre ha estado ahí desde el principio”. Y agrega: “Al hablar de lo político me refiero únicamente a la forma en que organizamos nuestra vida social en común, y a las relaciones de poder que ello presupone. En las páginas de este libro he procurado demostrar que la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época” (38). De esta manera, abordar la literatura como categoría social e ideológica, dotada de una función política, significa confrontarla como campo de poder donde se inscriben diversas prácticas de dominación y de opresión, que configuran las distintas posiciones de los sujetos.

En una sociedad de dominación masculina, la subordinación y exclusión de la mujer y de los grupos subalternos ha sido imprescindible para garantizar la continuidad y efectividad del sistema. Así, en el texto literario, se reproducían estereotipos sociales que, por lo general, fijaban la autoridad de los hombres sobre la sumisión a las mujeres, lo que imposibilitaba el derrumbamiento de las estructuras lingüísticas y sociales que servían para fortalecimiento del poder masculino en los círculos literarios y en la vida social. En este contexto, la representación del sujeto excluido, del otro, en su experiencia propia y en sus subjetividades, resultaba, en muchos casos, inadmisibles, como lo afirma Butler: “la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesaria para promover su visibilidad política” (46). La crítica feminista busca socavar las estructuras fijas de los significados del texto para abordarlo a partir de la indeterminación de los sentidos, pues todo pensamiento que presuma de totalizador y esencialista se vuelve inadecuado para la actividad productiva que corresponde al acto de enunciar y de receptor la literatura.

Eugenia Viteri, la mujer escritora

Seré yo Magdalena arrepentida, no. Yo no tuve alternativa y no estoy ni un poquito arrepentida. Mas, si hubiera conocido a un hombre como Jesús, no me habría resignado a mi situación de mujer cotizada, solamente.

Eugenia Viteri, *Las alcobas negras*

Eugenia Viteri, escritora ecuatoriana nacida en 1928, inicia su trayectoria literaria a partir de 1952, cuando dos relatos suyos fueron publicados en *Diez cuentos universitarios*, una antología que reunió la producción de cinco estudiantes ganadores del concurso organizado por la FEUE, sede de Guayaquil. Por esos años, Eugenia Viteri estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras y es loable destacar que es la única mujer considerada en dicha antología. Ese mismo año se publica su primer libro de cuentos, *El anillo*, que la convierte en una de las pocas mujeres que destaca en el ámbito literario de esos años. Hay que señalar, sin embargo, que el afán de escudriñar en la narrativa de Viteri cumple no solo con el objetivo de visibilizar a la autora como una de las pocas voces femeninas que figuran en el contexto literario de la época, sino porque representa, junto a otras voces, a la auténtica palabra de la mujer ecuatoriana que irrumpe en los círculos literarios para abrir surcos, para confrontar, para articular la resistencia de la mujer que, inconforme con el orden social, avizora el cambio como posibilidad de emancipación y de justicia. Tal es el conocimiento situado: la visión particular de la mujer que, desde su propio lugar de enunciación, impugna el orden establecido, lo que constituye un verdadero “acontecimiento literario,” aunque todavía cueste aceptarlo.

Alejandro Carrión Aguirre, cuando hace la introducción de *El anillo*, expresa que “el arribo de Eugenia Viteri y de este libro tiene un especial valor, una virtud casi de acontecimiento literario” (11, subrayado mío). El adjetivo especial, el sustantivo virtud y el adverbio casi aluden, en el contexto de la literatura de mujer, a lo femenino como espacio de subalternidad, lugar marginal donde la palabra de la mujer ha sido excluida por mucho tiempo. Anteriormente, Carrión había manifestado: “Esta niña tiene tal equilibrio, que podría recorrerse, con los ojos cerrados, las cuerdas más delgadas, tendidas en las más peligrosas alturas. [...] Conviene, pues, críticos, posar en ella ojos cuidadosos, porque es ella el cuentista más formado, el fruto mejor de esta cosecha que la FEUE nos ha permitido recoger” (10). Si bien Carrión reconoce la audacia de la palabra de Viteri, también minimiza a la autora al determinarla como “esta niña”, con toda la carga despectiva que sugiere, o al masculinizarla para no reconocerla como “la cuentista más formada”, lo que explica las difíciles condiciones a las que la

mujer escritora, en esta caso Eugenia Viteri, tuvo que enfrentarse en la búsqueda de su autonomía y representación. Sonia Manzano Vela, con la fuerza de la palabra que la asiste, expresó esta condición de la mujer escritora:

Por centurias la mujer no confrontó, no transgredió, no subvertió la hegemonía patriarcal, por lo que ha sido la gran ausente de la Historia y del Arte. (...) El corpus representativo de la mujer escritora está conformado por ausencias escandalosas, más que por presencias tangibles. La mujer tuvo que transgredir la vida para poder romper ese velo de silencio que le impedía ingresar al lenguaje como creadora. Tuvo que atravesar códigos sociales rígidos, resistencias familiares inamovibles y hasta se vio precisada a vencerse a sí misma para sofocar ese complejo de culpa que le acarrea saberse portadora del riesgoso virus de la creatividad. (3)

Eugenia Viteri es autora de cuatro libros de cuentos. Con *Los zapatos y los sueños*, obra publicada en 1962, obtuvo el premio Joaquín Gallegos Lara otorgado por la Municipalidad de Guayaquil. Ha publicado dos novelas, *A noventa millas solamente*, publicada por la Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1969, y *Las alcobas negras*, en 1983. También es autora de una de las primeras antologías del cuento ecuatoriano y en teatro publicó *El mar trajo la flor*, en 1962. Finalmente, cumple anotar que es la viuda del escritor Pedro Jorge Vera, reconocido como una figura prominente de la política y del quehacer intelectual ecuatoriano, quien murió en 1999.

La narrativa de Viteri

La palabra exiliado sonaba fuerte en mis oídos.

¡Exiliado, exiliado!

No es posible pasar desapercibidos.

Se nos reconoce como el contrabando,

la peste, el vicio o el aborto”

Eugenia Viteri, *A noventa millas solamente*.

Eugenia Viteri se consolida en el género narrativo, que constituye, ya en el siglo XX, dominio central de los estudios literarios y que se instituye como el género de las preferencias lectoras de la sociedad moderna. La narrativa representa una visión de mundo, por lo que se convierte en un campo importante para el análisis de la construcción de sentidos acerca del individuo, la mujer, la sociedad, la política y las múltiples dimensiones de la vida humana.

Hay que señalar que Eugenia Viteri no se vincula a la militancia partidista, sin embargo, se encuentra ligada a la esfera política debido a la filiación de su esposo Pedro Jorge Vera. En su narrativa se expresa una honda sensibilidad hacia los problemas e injusticias sociales en general, y hacia la condición de la mujer de manera particular. Se reconoce así una concepción política en su obra. Eugenia considera que “hasta hoy las cosas son más difíciles para las mujeres que para los hombres” (Viteri, *El anillo* 11). Su literatura, por lo tanto, se forja como espacio para pensar en la categoría de las mujeres como sujetos de representación, ya que “los campos de ‘representación’ lingüística y política definieron con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto” (Butler 46).

En el cuento “El anillo”, por ejemplo, el personaje Teresa encarna la condición de la mujer víctima del maltrato físico y psicológico por parte de su pareja que, a pesar de todo, encuentra una puerta de escape a su condición de sujeto agraviado: la dignidad. En el cuento se evidencia la transformación de Teresa cuando, al enfrentarse a la belleza del anillo encontrado en la “amplia playa de La Libertad” porque “la caza de objetos perdidos era para contribuir a la subsistencia común”, avizora otra forma de vida para ella: “¿Sería hermosa su dueña? ¿Y sus manos, cómo serían sus manos? Blancas de estar bien protegidas, lentas de no tener prisa en medio de la vida feliz, de la vida colmada. Ah, sus manos iban a lucir así ahora, exornadas por las divinas piedrecillas” (Viteri, *El anillo* 17).

La mujer humillada se rebela. Sus manos, de mujer incansable, fueron transformadas por “ese anillo sagrado”, que representa la potestad y la autoridad de la mujer cuando toma conciencia de su condición. Por eso, al enfrentarse a su marido Luis, que amenazaba con arrebatarse el anillo, Teresa mintió. Para defender su decoro y dignidad, dijo que un hombre le había regalado el anillo:

Se irguió Teresa. Las palabras salieron de sus labios, en una mentira que era una protesta de su dignidad ofendida:

—Un hombre... Un hombre...

Luis frunció el ceño. Se crisparon sus puños y Teresa cerró los ojos para esperar los golpes. Pero Luis no la golpeó: lo detenía ese desconocido fulgor de su rostro. Dio media vuelta y se fue al interior de la pieza. (Viteri, *El anillo* 18)

Finalmente, Luis también reacciona y se evidencia, desde la perspectiva de la mujer, la subjetividad masculina: Luis expresa sensibilidad, miedo, angustia frente a la posibilidad de la pérdida de la persona amada.

Luis, demudado, la contemplaba con un rictus de angustia. Y de pronto fue él quien cayó a sus plantas, sollozante:

—No, Teresa, no puedes dejarme. Te quiero. Devuélvele el anillo, te compraré otro mejor. Hoy precisamente me han aumentado el salario. (Viteri, *El anillo* 19)

En su narrativa, Eugenia Viteri no solamente pone al descubierto la situación de vulnerabilidad y opresión de la mujer, sino que reclama un mejor lugar para vivir, uno donde primen relaciones más justas entre los hombres y las mujeres.

En *A noventa millas solamente*, se trata la problemática del exiliado como sujeto enfrentado a la pérdida de su mundo, de su familia, de su comunidad; pérdida que significa decadencia del sentido de la vida. En medio del caos político que amenaza al mundo, son los tiempos de la guerra fría, emerge la voz de la mujer que demanda justicia y equidad.

Golpeado por los ciclones, roído por el cáncer de una política turbia que lo azota desde que habita en la tierra. El hombre sobrevive a los terremotos, sabe de los experimentos nucleares, porque él es principio y fin del universo.

Este mundo está enfermo. No hay valores, ética, decencia. ¿Tiene esto algún sentido? Si sabemos que vamos a morir, que somos pequeños cuando odiamos, gigantes en el amor; frágiles, contradictorios por naturaleza, ¿por qué resignarnos? (Viteri, *A noventa* 31)

Aunque en muchos casos, como el de Eugenia Viteri, la escritora no se identifique como feminista, ni actúe explícitamente con conciencia de género, se reconoce, en la literatura de mujer, la tentativa por socavar las oposiciones binarias que han regulado el comportamiento de los hombres y mujeres, en sus relaciones de género. Así, lo político, en la narrativa de Eugenia, está presente en su forma particular de sentir y pensar la realidad en torno a la condición de la mujer y del ser humano en general; su narrativa vislumbra criterios profundamente arraigados que ideológicamente se confrontan con una estructura de poder establecida. Por eso, Eugenia dedica gran parte de su obra “a la mujer ecuatoriana, que aún espera la hora de la reivindicación de su amor y su verdad” (Viteri, *El anillo* 9).

Las alcobas negras, un lugar para polemizar

Precipitados los pájaros se van, agua que arrastra el viento, polen que dispersa la brisa y la niña de cabellos abatidos ojea sus piernas, raíces de árboles encarcelados. Y se queda allí... observando fijamente la marcha triunfal de esos pájaros liberados.

Eugenia Viteri, *Las alcobas negras*

Julia Kristeva, teórica relevante de la crítica feminista, ha explorado la pugna entre lo establecido y la resistencia; como lo explica Selden: “el proceso mediante el cual aquello que está ordenado y racionalmente aceptado se ve continuamente amenazado por lo heterogéneo y lo irracional” (97). Hay que tomar en cuenta que dicha alteración no se presenta solamente en el nivel lingüístico y literario sino que esta se configura también en el nivel social cuando la literatura de mujer se enuncia en oposición al orden establecido. En la narrativa de Eugenia Viteri convergen los motivos literarios que subvierten, de manera audaz y temeraria, los “preceptos literarios” de su tiempo, para abordar temas controversiales. Esta obra, publicada en 1983, confronta el tema de la sexualidad femenina y de la prostitución, pocas veces planteado en la literatura ecuatoriana hasta ese entonces, y lo hace con soltura, sinceridad y desenfado, de ahí que Euler Granda haya manifestado:

En un medio cavernariamente machista e infecto de prejuicios como el nuestro, ninguna mujer antes se atrevió a turbar el estanque de la mojigatería ... ninguna mujer, que yo sepa, en nuestro país, puso la mano con tanta franqueza sobre esa forma aberrante de la sexualidad, sobre esa tisis social que se llama prostitución. (Viteri, *Las alcobas* 7)

Los personajes femeninos tampoco se encasillan en el estereotipo social de la mujer abnegada y complaciente. Floremilia, por ejemplo, presenta una personalidad fuerte e independiente, inteligente, valiente y ambiciosa. Su voz se conjuga con otras voces narrativas, de acento siempre femenino, que emergen de manera esporádica e intrincada, en el nivel extra e intradiegetico de la narración.

Vienen, vienen, vienen más, más vienen, vienen las vivencias, vienen los clientes, vienen los amigos, vienen las chicas, vienen, vienen... [...]

Pensar en los que la paladearon cuando su fin se avecina, es...es grotesco. Inevitablemente llega el industrial unido a su cuarentona con nombre de pájaro, que buscaba lejos de su órbita conyugal, la dosis precisa para vivificar su fuente. No era un semental, apenas un molusco que le gustaba que le susurrasen

frases sucias. “No sé, pero de mis brazos salía convencido de ser un batallador apasionado, un rejuvenecedor de sexos viejos en el chinchorro”. (Viteri, *Las alcobas* 21)

Voces que se amalgaman y se disgregan, que se confunden y se dislocan; una primera persona, que encarna en algunos casos a Floremilia como una de las protagonistas de la obra; una segunda persona, que interpela de manera constante al lector; una tercera persona, que encarna al narrador omnisciente o al testigo de manera superpuesta y difusa. “Muerte segura. Tú te mueres. Muerte natural. Lenta no. Poco a poco, no. Yo me muero, tú te mueres, él se muere. Un paro cardíaco, una intoxicación violenta. Nosotros morimos, vosotros os morís, ellos se mueren” (Viteri, *Las alcobas* 11).

Por otro lado, si se considera la literatura sobre la base de las preocupaciones que han orientado los estudios literarios, se la puede abordar a partir de, al menos, dos enfoques, como categoría social e ideológica y, a la vez, como instrumento para socavar la función política y social que ha intentado sustentarla. En la segunda expectativa se inscriben los aportes de la crítica feminista que, en muchos casos, “rechazó ciertas formas organizacionales rígidas y ciertas teorías políticas supertotalizadoras” (Eagleton 180).

En *Las alcobas negras*, se confronta el tema de la sexualidad para inscribirlo en el debate sobre el carácter socialmente construido del género, pues las prácticas sexuales excluidas de la normatividad, como la prostitución o el deseo homosexual, constituyen formas de desestabilización del orden establecido. Así, en la obra, se compelen prejuicios y estereotipos sociales en torno a la imagen tradicional de la mujer: virgen, fiel y abnegada. “Detesto la monotonía esclavizante de un hogar sin luz. La mujeres me aborrecen, soy la sal de la cumbia; un as para el mambo y la reina de los cabarets” (Viteri, *Las alcobas* 22), enuncia Floremilia.

La voz de la mujer inconforme con el destino biológico que la sociedad le impone se manifiesta envuelta en ansiedades y angustias. “Mi madre decía que para tener hijos soles, con ojos de primaveras y sonrisa de luna nueva, nada mejor que coleccionar postales de bebés-cielos, bebés-sirenas, bebés-capullos... ¡Suficiente, por Díoos! Quiero que silencien esas voces, que fusilen esas risas; en mí no se recreará la primavera, ni a mi huerta llegarán los capullos, no, no (Viteri, *Las alcobas* 24).

Si se trata de la imagen opuesta a la de la mujer convencional, que en muchos casos fue situada en el rol familiar, cuya principal función era la de procrear, el estereotipo opuesto de la prostituta, ¿qué sentido abarca en la obra de Eugenia Viteri? En *Las alcobas negras*, la imagen de la prostituta se presenta asociada a la condición social de

la mujer, excluida del ámbito educativo, de clase social baja y empujada a cualquier tipo de trabajo para sobrevivir. “Vivió para vivir una vida con risas y no para sobrevivir, que eso no es vivir” (Viteri, *Las alcobas* 16).

Hay, sin embargo, una subjetividad que se revela en la obra: la de la prostituta, que es la de la mujer que reconforta, proveedora no de la vida misma que corresponde a la función biológica de la mujer de traer un nuevo ser a la vida, sino como la portadora del sentido de la vida, de “dar sentido a ese acto de donación que es la vida”, según la distinción planteada por Hannah Arendt o “el milagro de la vida humana: no la vida por sí misma, sino la vida portadora de sentido, para cuya formulación las mujeres están llamadas a aportar su deseo y su palabra” (Clément y Kristeva 23). En la relación sexual, la palabra de la prostituta salva y se presenta como el fundamento que da sentido y valor supremo a la vida.

Que los engatusaba con sus ojos negros y su piel gitana olorosa a menta, que los animaba con su voz cálida y suave, que sabía alimentar su ego, que... “Sí, conociéndolos los declaraba reyes, monarcas, emperadores de la Creación, terribles niños grandulones; machistas desde siempre. Convencerlos de su fuerza, de su virilidad ilimitada, era una de mis mejores tretas”. (Viteri, *Las alcobas* 18)

Se puede advertir que en la narrativa de Viteri subyace la problemática del sistema patriarcal, donde la mujer ocupa un lugar de subordinación en su relación con el hombre, lo que responde al convencionalismo occidental que sostiene la universalidad de lo masculino y que relega, en consecuencia, todo lo femenino al sentido de lo individual y lo subjetivo. En este sentido, podemos analizar el tema de la virginidad que se presenta de manera recurrente en la obra.

Queta irá al matrimonio con su himen... Auténtico, legítimo... El valor de un himen puede ser elevado. El de Queta la garantizará en su círculo social... No es bonita, ni es muy inteligente, pero nada de eso es obstáculo para escalar. Yo escalé ayudada por mi cuerpo y Queta por mi dinero y por su himen. (Viteri, *Las alcobas* 28)

La virginidad y el matrimonio son temas que se abordan de manera frontal, sin disimulo ni recato. Con el deseo homosexual sucede lo mismo. Se compulsan los prejuicios sociales que excluyen a los sujetos diferentes por no cumplir con la heterosexualidad normada. Hay que recordar que en nuestro país se penalizó la homosexualidad hasta finales de los años noventa. En este contexto y a la luz de la obra se puede analizar la construcción social del sexo, del género y del deseo, de las feminidades y de las masculinidades:

Segundo Octavio fue concreto al pedirle a Floremilia entender bien que a él no le interesaban las mujeres. Había ido a verla por un impulso ingenuo; recordar la familia, los vecinos y no a buscar remedio porque no estaba enfermo y le placía seguir siendo homosexual. Lo que el populacho llama despectivamente marica. Desde luego, entre los unos y los otros hay una diferencia abismal. ¡Pero él era un homosexual! (Viteri, *Las alcobas* 101)

El discurso narrativo de la literatura escrita por mujeres representa no solamente el intento decidido de subvertir la estructura de poder para reivindicar los derechos de la mujer sino, principalmente, es el proyecto de fundar una tradición literaria basada en formas autónomas de expresión, motivos literarios controversiales, lenguaje subversivo, formas creativas. Así emerge el discurso narrativo en las obras de Eugenia Viteri, a través de estructuras y formas audaces, atrevidas y renovadoras que procuran subvertir los tradicionales significados en torno al sujeto femenino para configurar nuevas representaciones de la mujer en la sociedad y en la cultura.

En la narrativa de Eugenia, que gira en torno a una posición discordante frente a la estructura social, se evidencia el esfuerzo por reformular la representación de la mujer en el imaginario nacional. A través de elementos narrativos como la voz, la trama, los personajes, el espacio, el tiempo, el lenguaje, se define una estructura narrativa autónoma que funciona como mecanismo de interpelación de los valores sociales y literarios del sistema de dominación masculina para configurar nuevos posicionamientos de la mujer en el ámbito social y cultural del país. Floremilia, cuando adquiere conciencia de su propia muerte y describe “su cama”, que expresa también “su condición específica de mujer”, su cama como parte sustancial de la alcoba, negra en alusión a la pérdida, hace la oposición entre el camastro de la prostitución, su trabajo, su profesión, y su meridiana, nombre femenino de su cama limpia destinada para el sosiego de su alma. “Si las señoras, no putas como ella, no de la vida como ella, no alegres, no divertidas, no fáciles, no busconas, supieran cuánto duele esta profesión que no es como cualquier otra, sí peor que otras, no la despreciarían con tan extremada vehemencia” (Viteri, *Las alcobas* 18).

Se trata de la imagen de la prostituta enfrentada a la pérdida. Dolor y duelo. La prostitución está marcada por la subordinación sexual de la mujer. En el cuerpo de la prostituta, como parte funcional de la estructura sexual regulada, se señala la oposición entre el hombre, sujeto de poder, y la mujer, sujeta al régimen masculino. Mujer cosificada como objeto mercantil, destinada a satisfacer los placeres de los hombres “que la paladearon”, de los clientes como “el industrial que buscaba, lejos de su órbita

conyugal, la dosis precisa para vivificar su fuente. No era un semental, apenas un molusco que gustaba que le susurrasen frases sucias” (Viteri, *Las alcobas* 21).

Se trata de la imagen de la prostituta enfrentada a la pérdida. Dolor y duelo. La prostitución está marcada por la subordinación sexual y económica de la mujer. En el cuerpo de la prostituta, como parte funcional de la estructura sexual regulada, se señala la oposición entre el hombre, sujeto de poder, y la mujer, sujeta al régimen masculino. Mujer cosificada como objeto mercantil, destinada a satisfacer los placeres de los hombres “que la paladearon”, que la usaron y la explotaron para su complacencia sexual:

Los menús a base de farináceos se repetían, la ausencia de proteínas se reflejaba en la palidez de su rostro, en el cabello marchito y en su escaso ánimo para llevar ciertos entretenimientos del hogar, planchar, fregar, lavar, cocinar, ¡muy sencillo! Todo un predominio de los verbos de la primera conjugación, no muy lejos de estos se conjugaban los de la segunda: barrer, coser, tejer, esto último para reunir unas cuantas monedas y obtener un menú regular. (Viteri, *Las alcobas* 37)

Aquella voz interviene en un monólogo interior donde su conciencia discurre de manera caótica y fragmentada en paralelismo con la naturaleza del subconsciente. En la voz de Ofelia del Salto, la loca de la calle San Martín 501, “llamábanla Yerma”, en intertextualidad con la obra de Federico García Lorca, también se aprecia el fluir de la conciencia para expresar la interioridad psíquica del personaje que, en este caso, sufre de trastorno mental al descubrir que ha sido engañada por su marido.

-¿Ven, Ofelia, ven, tu marido te engaña!

“Tomadas de las manos salimos dando tumbos. En una casa sin puertas, toda abierta al sol, a los pájaros y a la luna que lucía inmensa... estaba él con dos niños, y una mujer triste de expresión sombría a su lado cantaba. Le aseguro, doctor, que esa mujer no soy yo”. (Viteri, *Las alcobas* 24)

El trastorno mental, lo irracional, es recurrente en los personajes de Eugenia Viteri. Lo irracional amenaza lo racionalmente aceptado. De ahí la diversidad en las historias de mujeres que se presentan en la obra. Lo diverso y lo heterogéneo se teje sobre la base de la condición de la mujer en la sociedad: objeto de deseo. “Me pasé cincuenta largos años de mi vida lidiando a los hombres y a ratos creo que no los he conocido nunca. Hice carrera, fortuna, pero... ¡los odié, los odié siempre porque solo ansiaban mi cuerpo, sin pretender conocer jamás mi alma” (Viteri, *Las alcobas* 40).

Sin embargo, es desde la condición de la prostituta, situada en el lugar marginal de la sociedad, desde donde emerge con potestad la palabra de la mujer, portadora del sentido la vida, del anhelo vehemente por forjar un nuevo orden. Desde el lugar de enunciación de la prostituta, esta voz combativa resuena la palabra de la mujer que conforta y que salva. “Quiero vivir, quiero vivir. No son muchos los años de una vida para cambiar este feo mundo, pero sí son muchos mis deseos por llegar a transformarlo. Si el deseo bastara. Quiero vivir luchando, quiero vivir de pie, quiero...” (Viteri *Las alcobas* 152).

Obras citadas

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós, 2002.
- . *El género en disputa*. Paidós, 2007.
- Clément, Catherine y Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado*. Cátedra, 1998.
- Donoso Pareja, Miguel. *Antología de narradoras ecuatorianas*. Libresa, 1997.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Entrevista concedida por Eugenia Viteri. "Eugenia Viteri, memorias y acrósticos". *Rocinante* No. 89, marzo 2016, p. 11.
- Handelsman, Michael. *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1982.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra, 1995.
- Manzano, Sonia. "Palabra de mujer, entre el puritanismo y el desenfado." Ponencia presentada en el Encuentro de las jornadas por la paz, organizado por el Consejo Provincial del Pichincha, Quito, 2003.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Ariel, 1987.
- Viteri, Eugenia. *El anillo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.
- . *Doce cuentos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
- . *A noventa millas solamente*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.
- . *Los zapatos y los sueños*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.
- . *Las alcobas negras*. Subsecretaría de Cultura, 1983.

Mediaciones entre pornografía y erotismo en *Pubis equinoccial* de Raúl Vallejo

Raúl Serrano Sánchez,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN:

En este artículo se examinan las estrategias escriturarias y la reflexión que el narrador ecuatoriano Raúl Vallejo propone a través de las historias que integran su libro *Pubis equinoccial* (2013) respecto a lo pornográfico, lo obsceno y el erotismo. Se parte por poner en evidencia cómo el autor ha sabido trabajar en sus cuentos con elementos que si bien provienen del mundo del porno, estos no llegan a agotarse en sus propias limitaciones o carencias, sino que se enriquecen, son una especie de caja de resonancia cuando se ven contaminados por el tratamiento erótico que cada historia desarrolla; tratamiento que sin duda le da un nivel estético que, por un lado legitima la propuesta audaz y provocadora que Vallejo lleva adelante a través de estos cuentos, y por otro se manifiestan como una particularidad (ruptura) dentro de la tradición literaria nacional.

PALABRAS CLAVE: Pornografía, erotismo, obsceno, cuentos, Ecuador, cuerpos, parejas.

Abstract:

This article examines Ecuadorian writer Raúl Vallejo's narrative techniques and storytelling reflexive nature as he presents them in *Pubis equinoccial* (2013). It deals with the pornographic, the obscene, and the erotic. The analysis argues that the narrator masterfully weaves in elements of pornographic fiction, in an effort to expand its limitations rather than allowing the narration to be constrained by them. The stories are a kind of sounding board that becomes tainted by the erotic developed in each one; treatment that undoubtedly gives an aesthetic level that on the one hand, legitimizes the bold and provocative proposal that Vallejo carries out through these stories, and on the other hand, they manifest as a rupture within the national literary tradition.

Keywords: pornography, eroticism, obscene, Ecuadorian narrative, Raúl Vallejo, bodies.

I. Fronteras posibles

Pubis equinocial (La Habana, 2013, 2da. ed.) de Raúl Vallejo (Manta, 1959) es un entramado narrativo que supera, de manera estratégica y lúcida, esa frontera sinuosa que hay entre lo erótico, lo obsceno y la pornografía, temas, por cierto, poco frecuentados en la narrativa ecuatoriana de los siglos XX y XXI (*Diccionario*). La pornografía, según el novelista Henry Miller, es “lo directo”, “lo sinuoso”. Para contextualizar, vale recordar que según el *Diccionario de la Lengua Española*, obsceno significa: “Impúdico, torpe, ofensivo al pudor”, y sinuoso “Dicho de una acción: Que trata de ocultar el propósito o fin a que se dirige” (*Diccionario*). Mientras que para Bataille, “[...] el erotismo es [...] el desequilibrio dentro del cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente” (Bataille 341), pero también “es lo propio del hombre. Al mismo tiempo es aquello que lo abochorna” (Bataille 377). Por su parte, Mario Vargas Llosa observa que “[l]a frontera entre erotismo y pornografía sólo se puede definir en términos estéticos”. Y añade: “Toda literatura que se refiere al placer sexual y que alcanza un determinado coeficiente estético puede ser llamada literatura erótica. Si se queda por debajo de ese mínimo que da categoría de obra artística a un texto, es pornografía” (Vargas Llosa).

En estos cuentos intensos y complejos, que en 2012 merecieron el Premio Nacional “Joaquín Gallegos Lara” otorgado por el Municipio de Quito, las teorías que se han vertido en la posmodernidad respecto a la pornografía y sus variantes, son sometidas a un continuo cuestionamiento del que no está exento el humor y la ironía como lo demuestran los apuntes que lleva “el escriba viejo” del cuento “El blog del pornonauta”. Sin duda que en sus partes y en el todo en *Pubis equinocial* se evidencia lo que H. Miller, en 1961, señalaba: “la obscenidad es un proceso de saneamiento, mientras que la pornografía sólo aumenta la tenebrosidad”. Pero sucede que lo pornográfico es deconstruido, por tanto resignificado a lo largo y ancho de estas historias como parte de un proceso de “saneamiento” que da cuenta, precisamente, de aquello que la moral burguesa ha sabido codificar lo que son sus múltiples estrategias de ocultar lo que es materia central de lo humano.

Estas 24 historias, que en la edición cubana están precedidas por el ensayo firmado por Vallejo, “Reflexiones sobre la literatura erótica a propósito de *Pubis equinocial*”, se alternan microcuentos y textos extensos, que participan de varias situaciones límites en las que se conjuga lo sagrado y lo profano. Se entiende esto como la expresión de lo que significa el deseo, la pasión amorosa que trastoca las visiones binarias de los géneros para entrar en un territorio más amplio y complejo. Por igual están los amantes que reformulan la noción, el concepto del amor, por ejemplo, visto desde posturas

exclusivamente heterosexuales o conservadoras, para pasar a las visiones homoeróticas en las que la libertad (una libertad que también entraña desbordes) de los cuerpos es, en su búsqueda de nuevos horizontes para el gozo, otras formas para significar lo que es ese mundo secreto, complejo y siempre enigmático que puebla la sexualidad humana.

II. En el interior de los cuerpos

Sucede que al adentrarnos a este universo en donde la escritura parte de y para los cuerpos, lo que podemos evidenciar es que aquí la noción de aventura amorosa no tiene la típica y convencional o tradicional mirada que en otras ocasiones se ha tratado de manera unidimensional o unívocamente desde los enfoques heteropatriarcales.

En estos cuerpos textuales en los que la voz interior, el trazo psicológico, la caracterización de cada personaje son parte de un diseño que resulta ser ejemplar; la idea de aventura y todo lo que esta encierra (pasión, deseo, ternura, carencia, soledad y desolación) es sometida a un continuo proceso de reconstrucción para tornarla plural. Así se pone en entredicho lo que desde la cultura hegemónica y burguesa, a través de prácticas que Vallejo llama “el porno blando y el hedonismo”, han dado lugar a prejuicios que, maquillados de liberalismo postconservador, se ha pretendido instaurar como lecturas supuestamente osadas y que no pasan de ser parte de una industria (¿otra del espectáculo?), en la que, por mencionar una de la larga lista de banalidades, *Cincuenta sombras de Grey* solo es una estafa, una sombra fatal, que se esfuerza por reivindicar los desusos del lugar común como si fuera un recetario de autoayuda destinado a mujeres presas de prejuicios y represiones instauradas por las instituciones que “vigilan y castigan”, según Foucault, como parte de una práctica burguesa cuyos rituales devienen “sinuosos”.

En esa perspectiva, Vallejo hace acopio –como sucede con todo gran fabulador– de lo que la tradición le brinda. De ahí que lo plural no sólo sea una metáfora, sino una estrategia discursiva que parte por considerar los referentes centrales de la tradición occidental en la que algunos textos claves como *El Decamerón*, *El jardín de las delicias*, *La lozana andaluza*, los densos manuales de indagación en torno al placer y el libertino del Marqués de Sade, Lautreamont, Restic de la Brentone, las novelas de Junichiro Tanizaki, Bataille, Pierre Klosowski, D. H. Lawrence, Henry Miller, Anais Nin, hasta llegar a Armonía Somers, Almudena Grandes, Vargas Llosa y el maestro mexicano Juan García Ponce, no son sino parte de un diálogo que le permite a Vallejo (en conocimiento de causa) romper con el canon; ruptura que también incluye a nuestro país si pensamos que gran parte de la narrativa de la Vanguardia de los 30, en su momento está inscrita en

esa tensión que expresa lo sexual en sus diversas manifestaciones (no excluye la violencia ritual) que al decir de Bataille, es lo que constituye y fundamenta el erotismo. Además, no olvidemos, la crítica que en las mismas revistas de la vanguardia nacional, salvo honrosas excepciones, se formuló a esa narrativa en la que lo sexual se leía, sin dejar de tener razón paradójicamente la condena, como parte de un morbo u obscenidad (por aquello de atentado al pudor dominante) que no hacía sino, como sucederá después con algún tipo de pornografía, poner al desnudo las ideas y anatemas que en el cuerpo social pesaban sobre esas formas clandestinas de la sexualidad, que por sí solas conformaban un manifiesto político que en la literatura del 30 tuvo su intenso empaque estético-literario si nos acordamos de Pablo Palacio, Humberto Salvador y los autores de *Los que se van* (1930).

Sucede que en los provocadores y reveladores cuentos de *Pubis equinoccial*, esa factura del manifiesto político se expresa con una fuerza y convicción que sólo es posible a través de lo que las estrategias narrativas y la palabra, que nunca traiciona los niveles y poderes de lo estético, logran amalgamar. Pues si la escritura sobre los cuerpos, su gozo, sus esplendores y miserias, significan una carga de erotismo, no cabe duda de que eso nos lleva a pensar que esa inscripción tiene, a su vez, como sucede con toda lograda literatura, un nivel, una carga política que, en el caso de estos textos, jamás cae en lo vulgar ni mucho menos en la convención del panfleto pornográfico, que aún en esa instancia es lo que ha salvado a ciertos textos más por su interés cultural que por sus logros literarios y estéticos.

Lo político está imbricado con la cotidianidad que cada personaje, desde su condición de clase, expresa. Una es la condición de la pareja que busca en “Tres en el espejo” (uno de los cuentos más vitales y desconcertantes de este libro), alcanzar el paraíso de las nuevas experiencias eróticas, pero que la realidad que sangra desde la vida de los otros, encarnados en Bibiana, los pone al borde del espanto. No es lo mismo la experiencia brutal, degradante del emigrante Jaime, que en Madrid ofertaba, como parte de una banda de tratantes de personas, todo tipo de servicios sexuales (“Redoble de campanas en Madrid”). Porque en el uno y el otro caso, el placer, los combates de los cuerpos, descifran lo que son. Lo mismo sucede con otros cuentos: los combates que se libran de manera impúdica, dentro de una erótica del terror, en el cuerpo social, ya sea en el bárbaro y antropófago Ecuador o en la vieja y supuestamente civilizada Europa.

III. Marca de ruptura

Pero hay una marca que ahonda la propuesta de ruptura que estos cuentos (ruptura no solo dentro de la tradición literaria nacional, sino latinoamericana) nos plantean. Esa marca tiene que ver con el lenguaje que construye y que muy dentro de esa tradición, que consideraría a autores como el obscuro Onetti y a Armonía Somers, más el siempre provocador Manuel Puig, se muestra particular. En apariencia ese lenguaje es, así lo califica Vallejo, “directo y realista,” esto es, descarnado.

Pero sin duda que las apariencias engañan. Engañan sutilmente como lo hace toda apuesta literaria que se precie de tal. El lenguaje del que se nutren estos textos, a pesar de lo que su autor sostenga, está concebido con tal tensión poética que resulta ser el mejor aliado, a diferencia de lo que sucede con otros autores, para describir, explorar y cabalgar sobre lo que son las diversas escenas y situaciones que recrean en sus variadas instancias. No se trata de un lenguaje neutro, por tanto gélido; tampoco que desde una supuesta ensayística nos participe de lo que es esa hoguera de juegos, encuentros y desencuentros de los cuerpos. Este lenguaje erotiza, seduce, a diferencia de lo que busca el lenguaje del porno que persigue desatar la maquinaria de la lascivia como parte de su oferta rutinaria y mecánica. Como bien anota Michela Marzano respecto al porno: “No se interesa ni en los misterios del encuentro ni en el enigma del cuerpo; se limita a poner en escena a individuos-autómatas sin una pizca de humanidad o de deseo” (Marzano 33).

Este lenguaje erotizado y erotizante estimula en el lector/a su maquinaria sensorial, por tanto, la experiencia de la lectura no se reduce a ser parte de una historia explosiva, sino que el lector/a es copartícipe de ese cuadro en el que tener un rol, un papel pasivo no le está permitido y en el que la perspectiva de género se articula de manera fluida y vital.

Sabemos que el lenguaje del porno, o el lenguaje en el porno, tanto en el cine como en la literatura, no es otra cosa que una reiteración mecánica de gestos y códigos que se agotan en sí mismos, de tal manera que ese agotamiento bloquea cualquier experiencia estética, por tanto subvertora. Lo que tenía de subvertor el porno estaba fuera, esto es la moral social que lo condenaba por ser una representación de lo prohibido, de lo elevado a categoría de pecado que desataba el morbo y la curiosidad, en su momento solo en el ámbito masculino, luego seduciría también a las mujeres. Advierte Jean Baudrillard:

En el porno no queda nada que desear. Después de la orgía y de la liberación de todos los deseos, hemos pasado a lo transexual, en el sentido de una transparencia del sexo en signos e imágenes que le quitan todo su secreto y toda su ambigüedad.

Transexual, en el sentido de que esto ya no tiene nada que ver con la ilusión del deseo, sino con la hiperrealidad de la imagen". (55)

En *Pubis equinoccial*, desde el poder de la palabra y la ficción, se restituye, se preserva ese nivel en el que desde lo erótico, como todo sigue siendo parte de la "ilusión del deseo" y en el que la "hiperrealidad de la imagen" solo es parte de una estrategia que le permite al autor escarbar debajo de la piel de unos personajes (heteros, lesbianas, gays y bisexuales) que expresan y se expresan desde el reino de su libertad que no niega, no podría jamás, sus diferencias respecto al otro. Otredad que, en el caso de la maestra de teatro que vive los momentos más intensos de su existencia cuando encuentra a su Lolita (esa ninfa que es, como dice el verso de Fernández Retamar, "toda temblor, toda ilusión") reconstrucción del paradigma que desde la masculinidad se ha levantado como un hecho que sólo era posible en los territorios de lo masculino.

La Lolita que narra Vallejo corresponde al mundo de la pasión y homosexualidad femenina, en donde esa búsqueda del amor joven es una metáfora que problematiza incluso lo que son las propias ritualidades de las minorías sexuales. O la situación de la mujer, Natalia, en "Entre cortinas", que debe aceptar, comprender, resignarse a ocultar el odio ante la amante (Frida Khalo), que le ha arrebatado el objeto y sujeto de una pasión que se ha tejido en una de esas lealtades históricas que la aventura amorosa masculina pone en cuestionamiento.

Homenaje breve, pero intenso y hermoso este que Vallejo le tributa a un personaje que tuvo que afrontar y confrontar más de una tormenta, como fue lo que padeció en carne propia la compañera del revolucionario Leon Trotsky.

Parte de los tributos a esas mujeres de las que nos enamoramos de verdad porque son imposibles, pero reales porque viven en el agua sagrada de una película, también es el cuento "El blog del pornonauta". Aquí el autor, a través de la bitácora delirante de un personaje, el pornonauta, "viejo lobo de tierra", inventado por la posmodernidad y sus recursos tecnológicos, nos encandila con el cuerpo de una diosa de la cinematografía latinoamericana de los 60 y 70 como es Isabel Sarli, a quien volvemos a sentir como parte de ese pecado de infancia que significó ver a escondidas, sin que el poder de los mayores (la autoridad y la ley) nos pudiera censurar, esas escenas en las que su cuerpo era algo así como un atentado a todo lo constituido. En este texto, atravesado por el humor y una ironía desacralizadora, asistimos a las buenas costumbres de esos nuevos solitarios a los que las altas tecnologías les han dado la oportunidad, la última quizás de su vida, de resemantizar esa soledad; a la vez, asistimos a las teorías de un

defensor de la pornografía: “Eres la libertad para el cuerpo despojado de todo pudor, de toda hipocresía.” El pornonauta es un libertino, entendido como lo define Octavio Paz: “un solitario que no puede prescindir de la presencia de los otros. Su soledad no consiste en la ausencia de los demás sino en que establece con ellos una relación negativa” (Paz 57); crítico implacable de esos programas de farándula que copan las pantallas de televisión en horarios claves. Crítica irónica a esas formas que la cultura del espectáculo ha fraguado para disfrazar de irreverencia lo que no pasa de ser un juego que, de alguna manera, se trastoca en juegos sinuosos en los que la doble moral de la sociedad burguesa es una máscara de uso continuo. Por ejemplo, en un pasaje de la historia, dice el narrador:

Nada más asqueroso que esas revistas que combinan la pornografía blanda con artículos de morbosos tapiñados que fungen de intelectuales. Vomito al pasar las páginas de *Soho* o de *Interviú* o de *Maxim*. Las perras que ahí aparecen enseñan todo menos lo más importante. Y se forran de contratos. (p. 71)

En otro momento, comenta sobre el personaje (Pubis) que da título a este libro, y de quien el pornonauta cada vez desarrolla un nexo sentimental que por sí solo es la reconstrucción de lo que en su discurso se expresa como supuestamente pornográfico:

Pubis Equinoccial, en cambio, se muestra completa *online*. Pezones túrgidos. Orto limpiquito en forma de anís. Vulva de labios carnosos, recién afeitada. Nunca en *Soho*; tampoco en *Interviú*; jamás en las mojigatas portadas de *Vistazo*. Revista para pajeros que se las dan de intelectuales. (p. 72)

IV. Lo humano por entero

Lo humano, lo demasiado humano que en el porno convencional suele estar omitido o negado, en este viaje por estos cuerpos plurales se expresa de manera profunda, conmovedora y reveladora en el cuento “Sofía y el centauro de los miércoles”. Otro texto que nos acerca a la trama de las pasiones y en donde el placer que un cuerpo (en este caso el de una mujer) es capaz de repartir como si fuera el pan de la última cena, es parte de una filosofía de vida que se sostiene en la alternancia y la fugacidad compartida con los amantes de cada ciclo. Filosofía que también es una poética, donde lo religioso da paso a un nivel dramático que nos deja sin aliento. Quizás demasiado azorados ante la sospecha de que el deseo cuando evoluciona hacia el amor, un estado del que casi nunca, ni siquiera cuando hemos sido víctimas de él o él nos ha salvado de los infiernos o paraísos más tenebrosos, podemos dimensionar su condición de líquido, gaseoso o sencillamente fuerza demoníaca. Pues como apunta Antonio, el amante de

los días martes de Sofía, quien desde su individualismo, pasa por esa urgencia burguesa por legitimar su rol de propietario de un cuerpo (el de Sofía), desata el drama que corroe a estos personajes que tejen una especie de infierno tan temido:

El anhelo de exclusiva posesión de ese instante por el resto de la vida es lo que nos pierde a los hombres. En vez de vivirlo en la totalidad de su sentido pasajero y aceptar que habremos de compartirlo con otros cuerpos que no conocemos, nos obstinamos en hacerlo nuestro y en que, contra su propia naturaleza, dure la vida entera.

Los personajes que se narran, se confiesan y revelan en estos cuentos desacralizadores de *Pubis equinoccial*, deben renunciar a una serie de taras y deformaciones que les han sido impuestas desde los aparatos ideológicos (familia, escuela, iglesias) de la cultura dominante, para tratar de reencontrarse con aquello que los lleva a habitar esos lugares donde el único límite está dado por su libertad; una libertad que les permite trazar nuevas búsquedas en las que los conceptos de relaciones de pareja, del amor, la pasión, el gozo, las elecciones sexuales, la aventura amorosa y los rituales (de ahí su vínculo con lo religioso) del erotismo son búsquedas que les vuelve –a los lectores también– a confirmar que, como diría Terencio en su tiempo y después lo reactualizaría Marx en la modernidad: nada de lo humano nos debe ser extraño.

Obras citadas

- Adoum, Jorge Enrique. "Notas para una estética del erotismo", en *Obras (in)completas. Ensayo 2*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005, pp. 431-38.
- Ansaldó, Cecilia. "Eros y escritura en la narrativa de Raúl Vallejo", en *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla"*. Universidad de Cuenca/Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, 2000, pp. 31- 44.
- Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia de la Lengua, 2014). Internet.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, 2006.
- Marzano, Michael. *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Manantial, 2006.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Galaxia Gutenberg, 1997.
- . *Un más allá erótico: Sade*. Tercer Mundo Editores, 1994.
- Vallejo, Raúl. "Reflexiones sobre la literatura erótica a propósito de *Pubis equinoccial*". Prólogo a *Pubis equinoccial*, La Habana, Arte y Literatura, 2013, pp. 9-15.
- Vargas Llosa, Mario, "Erotismo, pornografía y literatura", Madrid, *Elpais.es*. 4.8.2001.

Pulsiones de vida y de muerte en la poesía de Ana Minga, Franklin Ordóñez y Bernardita Maldonado: hacia la reconstrucción fantástica del trauma del nacimiento

Julia Isabel Avecillas Almeida

Resumen:

El artículo elabora un análisis de la poesía de los escritores lojanos Ana María Minga (1982), Franklin Ordóñez (1973) y Bernardita Maldonado (1969) desde un acercamiento hermenéutico psicoanalítico, identificando una serie de temáticas, campos semánticos y símbolos que coinciden y se encuentran en la evocación fantástica de uno de los motivos más dolorosos y recurrentes de la literatura universal: *el trauma del nacimiento*. La dicotomía entre las pulsiones de vida y de muerte, con sus correspondientes analogías: razón y locura, escritura y silencio, arraigo y exilio; el sexo como una compensación fantástica del deseo de “reinfecación”, la evocación a la madre y a la infancia, son algunas constantes que coinciden en la poesía de estos tres jóvenes poetas.

Palabras clave: Ana Minga, Franklin Ordóñez, Bernardita Maldonado, poesía, trauma del nacimiento, pulsión, vida, muerte.

Abstract:

The article analyses the poetry of three Lojano writers, Ana María Minga (1982), Franklin Ordoñez (1973), and Bernadita Maldonado (1969), from a hermeneutical psychoanalytic approach with an eye to identifying a series of themes, semantic fields and symbols which coincide with and are found in the fantastic evocation of one of the most painful and recurring motifs of universal literature: the trauma of birth. The dichotomy between the impulses of life and death, with their corresponding analogies: reason and madness, writing and silence, rootedness and exile, as well as sex as a fantastic compensation for the desire to return to the maternal womb (“reinfecación”) the evocation of mother and childhood, are among the constant issues that coincide in the works of art of these three young poets.

Key words: Ana Minga, Franklin Ordoñez, Bernadita Maldonado, poetry, birth trauma, pulsion, life, death.

La analogía simbólica entre el sueño y la literatura es para la hermenéutica psicoanalítica una entrada de interpretación que nos permite el desciframiento de diferentes

motivaciones que nos hablan desde el discurso latente, aquello que el discurso manifiesto oculta. La proyección del inconsciente individual y el inconsciente colectivo, a través de la recurrencia a tramas, temas, personajes, símbolos, presentes a lo largo de la historia de la literatura universal, son la expresión de pulsiones que nos definen como individuos y como cultura (Jung). Es así como entre estos referentes universales que aparecen en una suerte de obsesiones de la humanidad, surge la posibilidad de interpretarlos desde sus propias representaciones, campos semánticos asociados a reminiscencias que nos transforman y nos definen, como las pulsiones *de vida y de muerte*, como la evocación del primer y más doloroso instante del ser humano, al que Otto Rank, denominó: *el trauma del nacimiento*. La muerte es, desde esta mirada, la reconstrucción fantástica del deseo de “reinfetación”: anhelo inconsciente por retornar al vientre de la madre, espacio sin escisiones, donde el *yo*, aún es parte del *otro*; a su vez, la vida y su imaginario representan el “renacimiento” fantástico, a través de la evocación del primer y más angustioso proceso de separación, la fragmentación del *uno primordial*. En este escenario, la poesía de Ana Minga, Franklin Ordóñez y Bernardita Maldonado, nos permite el desciframiento de estas fantasías, de esa catarsis que la palabra evoca a través de sus diferentes procesos de ocultamiento. Tres voces poéticas que confluyen y se dispersan, que nos hablan desde el inconsciente, sobre formas diferentes de decirnos de la vida y de la muerte.

El acceso a los estratos primitivos del *Ello*, en antagonismo consciente con la razón, a través de la alusión explícita a la embriaguez y la locura; el descenso al infierno o al mundo de los muertos; la invocación a la muerte manifiesta, la evocación a la infancia y a la madre, símbolos de muerte recurrentes como el mar, los ataúdes, la noche, la jaula; una voz resquebrajada por las ausencias, un dolor por la existencia, por estar vivo; son algunas de las constantes de todo el universo poético de Ana Minga. El cuerpo como liberación, al mismo tiempo que compensación del cuerpo ausente, conlleva a identificar en la poesía de Franklin Ordóñez, una suerte de recurrencia al tema homoerótico como estrategia de exilio, de profanación del jardín original: surge la pulsión de vida rankiana, la búsqueda de individuación. El objeto del deseo se representa en el otro, y con él, una especie de profanación divina, que encausa el ascenso a la vida, como una recapitulación del primer dolor: la primera separación. La madre aparece manifiestamente en su obra junto a una motivación expresa del “eterno retorno”. La pulsión de vida, en la escritura de Bernardita Maldonado, se contrapone con la ambivalencia que genera el recuerdo inconsciente de este instante traumático: el nacimiento. El arraigo y el desarraigo, el dolor que figura el dejar el lugar de origen para ser “uno”, en el otro lado, en el “autoexilio”: la temática de la migración, es la forma de decir de la vida y la muerte a través de su voz lírica.

La muerte como fantasía de reinfecación en la poesía de Ana Minga

“pues necesito de tantas cosas / por ejemplo / de la muerte”
(Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 18”, líneas 14-16)

Dice Rank que “con la idea de la muerte se encuentra (...) relacionado desde el comienzo un sentimiento agradable, intenso e inconsciente; y este sentimiento que corresponde al deseo de volver a la vida intrauterina, persiste a través de toda la historia de la humanidad” (36). Así, la muerte, tema universal para la historia del arte, ha sublimado esta angustia y compensado, con diferentes matices, el deseo de reinfecación. En la poesía de Ana Minga, la alusión constante a esta muerte, se convierte en la primera y más significativa obsesión.

Escribe:

Le suplico a la muerte que entre por esa puerta
Que me desconecte de los pasillos de la nada
Que me vista como un recién nacido
Que me cante como madre
Que sujete mi mano y me aleje de esta vida traidora.
(Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 35”, 13-17)

La tendencia suicida, desde esta lectura, no puede ser comprendida como una expresión manifiesta de la búsqueda de la muerte misma, sino como una proyección inconsciente de otras motivaciones. Escribe: “Tengo un hueco en la cabeza / Que crece con cada grito del reloj. / Pero pronto cesará entre las manos del suicida” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 22”, 1-3). Es por lo tanto, un reconstruir mediante la fantasía la imagen de esa reinfecación fantástica anhelada. Es evocar el lugar de origen: el vientre cálido y ausente:

escribo porque me tocaron horas raras
en las que uno presiente la muerte
el miedo
eso de quedarse invisible
y suicidarse frente al resto”
(Minga, *A espaldas de Dios*, “Yo no escribo porque otros escribieron antes”, 2-6).

Todo un campo semántico, que gira en torno a esta muerte “fantástica”, matiza la obra completa de Minga. Está la noche, la oscuridad, el infierno, las tumbas y los ataúdes, la

locura: arquetipos que contemplan reminiscencias inconscientes que las civilizaciones han generado en relación al “útero” como morada original. Escribe: “Todo arderá / desde mi vestuario de tumba” (Minga, *A espaldas de Dios*, “Poema XVIII”, 15-16). La soledad nos memora el dolor de la primera y más traumática carencia; y la palabra se convierte en compensación de la ausencia. “No hay soledad compartida / cuando uno es huérfano de ataúd / En esta noche caigo en el papel / Como la soledad cae en mí” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 17”, 5-7).

La noche es otro símbolo que constituye el campo semántico de esa fantasía de retorno. Dice Rank: “la caída de la noche recibe en la imaginación de todos los pueblos una interpretación antropomórfica: la del retorno del sol al seno materno” (79); y es que la noche nos invita a la entrada al mundo onírico, correspondiente al estado más próximo de la muerte simbólica. A decir de Freud, es en la noche, en el sueño, el tiempo de libertad de nuestro principio del placer.

¿Dormir?
 quién ordenó dormir
 si no es obligación
 si en ese estado de muerte momentáneo
 el corazón late como en un callejón sin salida
 (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 15”, 8-12).

Pensar en la locura es pensar en retornar a los estratos inconscientes más próximos a la primitiva reinfetación. En el universo poético de Ana Minga, *Pájaros huérfanos* (2008) puede considerarse la obra más significativa que aborda la complejidad de la temática de la locura. Una dualidad entre el descenso a la inconsciencia y el ascenso a la palabra, nos aproxima a pensar en la influencia de *La extracción de la piedra de la locura*, de Alejandra Pizarnik, en su analogía locura y creación. Escribe: “Los pies caminan sobre la locura / ese engendro que no cierra la boca” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 3”, 4-5). La fragmentación de la razón nos avvicina a la infancia y la infancia a la dependencia con la madre: “Mentalmente enferma / sola / la sombra de un niño acurrucado / me persigue” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 12”, 4-7). Inducirse conscientemente hacia la inconsciencia es otra forma de acceder a esa locura momentánea y compensatoria:

Otra vez este huérfano
 fue tentado por las botellas de alcohol
 y por los tabacos que son necesarios en las despedidas (1-3)
 / ... /

Mientras bebe
sus manos enloquecen
y buscan un cordón umbilical
no lo encuentra
y la llora en el fondo del bar
(Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 9”, 11-15).

Así, locura y muerte son sinónimos desde esta lectura. Dice: “Mi cerebro es un ataúd envuelto en la bufanda / la locura me sostiene / respira conmigo” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 12”, 1-3). Retornar es alcanzar en la memoria los recuerdos inconscientes más próximos de la inocencia absoluta, la muerte y su significación:

Ese día grave (1)
...
quise reconciliarme con la muerte (4)
...
ese día (7)
me fui a escribir (8)
/ ... /
con la dignidad de un loco (10)
/ ... /
como lo hace un suicida de oficio. (13)
(Minga, *Pájaros huérfanos*, “Introducción”)

Pandemonium (2003), capital del infierno, reunión de los demonios, se convierte desde la voz de Minga, en un acceso poético al lugar en el que las pulsiones se reivindicán con el inconsciente; morada donde la razón y la moral se extinguen, y se retorna, fantásticamente, a ese ser primitivo y original. Así, el arribo al inframundo es paralelamente el arribo a los estadios más alejados de la conciencia. Arquetípicamente, los muertos vuelven a las entrañas de la tierra en el inframundo. Allí, todos vuelven como quienes aún no han nacido y descansan en la profundidad de las entrañas de la madre.

Anoche vinieron los diablos
besaban la ventana
alargaban las manos
querían arrastrarme
(Minga, *Pandemonium*, “A”, 1-4).

Los perros, animales instintivos, seres primitivos, “mucho más porque son perros callejeros” reaparecen como un motivo poético constante en la obra de Minga, y alcanza una presencia profunda en el libro *Perros de tabaco* (2006). Una suerte de animalización transforma la voz lírica y se convierte en parte de ellos:

Los perros de la calle no creemos en ángeles de la guarda
nos persigue el pecado de ser sobrevivientes (1-2)

...

sabemos bien quienes son nuestros castigadores
pero no los mordemos
porque dejaríamos de ser perros buenos
nos convertiríamos en perros con rabia
perfectos terroristas vagamundos
para una eliminación con excusas
(Minga, *Perros de tabaco*, “Poema I”, 14-19)

La madre se describe como una figura expresa en el imaginario poético de Minga; y una voz apesadumbrada nos reclama el dolor del abandono, de la ausencia irremediable de ese otro. La madre ya no está y esa carencia constituye el dolor que se describe en su poesía. Dice: “Ya no se puede abrazar a los que se cansaron de parirnos” (Minga, *Pájaro huérfanos*, “Poema 7”, 12-13). “¿Qué se hace con el niño que nace soñando con la muerte?” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 8”, 10-11).

La infancia, la memoria, reconstruyen ese deseo de retorno a la fuente original en relación profunda con la sensación de soledad y abandono. Dice:

El tiempo fumó otra vez en las tinieblas
y un niño entendió la moraleja de su cuento:
en uno no existe olvido
pero el resto nos olvida.
(Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 2”, 12-15)

Madre y arraigo guardan una significativa relación. La memoria de la infancia también se vincula con el deseo de retorno a la “tierra original”, antropológicamente paralela a la fuente primigenia, en el origen del ser:

En las mañanas de un lugar a otro
y en las noches
colocando en la imaginación /

luz
agua
patio
inclusive ya pasaba a la sala
se servía Cantaclaro y pan de Vilcabamba
(Minga, *Perros de tabaco*, “Poema VIII”, 1-8).

Pero las reminiscencias se confrontan con el dolor y la angustia que constituye la fantasía de reinfetación. La voz poética expresa una evidente tristeza que nos retorna al instante mismo del nacimiento y de la ruptura de la relación del niño con la madre en los “nuevos nacimientos”: “la leche materna se ahoga en un pozo” (Minga, *Perros de tabaco*, “El siguiente paso será el último”, 11).

La soledad, el abandono, el alejamiento, la ruptura de la relación con ese otro original nos habla del dolor de la ausencia. Así, la reminiscencia y el rehacer fantástico del nacimiento se siente como un pesar, como un alejamiento de los otros, y se evoca:

“Bienvenidos a nuestra cuna sin padres
al vientre donde solo las aves fénix pueden nacer
para “gobernar en el infierno
antes que servir en la gloria”
(Minga, *Perros de tabaco*, “Poema XI”, 10-13)

La escritura, finalmente, es uno de los temas más sólidos en la poesía de Minga. Escribir es una forma de volver al inconsciente. El concepto surrealista de dejar emerger la inconsciencia a través de la escritura está presente en la voz poética a lo largo de toda su creación. La convicción de un acercamiento al inconsciente mediante la palabra, la escritura automática, el acto de liberación de la palabra, son códigos constantes de su poética: “El papel en que escribo / se transforma en una cama de hospital / los esferos en jeringas” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 30”, 1-3). Fuente de sublimación es su poesía: “En esta noche caigo en el papel / como la soledad cae en mí” (Minga, *Pájaros huérfanos*, “Poema 17”, 7-8).

El sexo como compensación y exilio del ser no escindido en la poesía de Franklin Ordóñez

...para ti mis palabras,
Reinvéntalas, llámame gato y acaríciame con tus
lenguas...

(Ordóñez, *Augusta Patientia*,
“La lengua de la piel IV”, 9-11)

Dice Georges Bataille (1997) que el erotismo “es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (127). Desde la hermenéutica rankiana, el erotismo es reencontrar en el cuerpo del otro, la compensación de la ausencia original, una suerte ambivalente entre renacimiento y reinfetación. Para el psicoanálisis freudiano, el *Eros* es la pulsión sexual que rige nuestras conductas, permitiendo la posibilidad de mantener viva la especie, mediante la reproducción. Pero más allá de la concepción biológica del sexo, está el gozo, y es el gozo lo que conlleva a la existencia misma de nuestra civilización. La poesía de Franklin Ordóñez Luna está marcada por ese erotismo que irrumpe en ese gozo. El placer homoerótico conlleva a esa comunión entre la vida y la muerte, el *Thánatos* y el *Eros*: principios de creación y destrucción.

Mapa de sal (2001), *A la sombra de un corsario* (2004), *A cambio de monedas o palabras* (2007) y *Augusta Patientia* (2014), se corresponden a poemarios que desde sus diferentes discursos, nos hablan profundamente de un mismo tema fundamental: el erotismo. En ese imaginario, la ambivalencia que constituyen las pulsiones de vida y de muerte, antagónicas y paralelas, confrontan ese deseo de estar y no estar, junto al otro: “Sí, el sudor del sexo es la memoria indeleble / de los cuerpos” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “La cama y sus palabras”, 17-18).

El erotismo y la muerte, desde un plano antropológico, han adquirido profundas vinculaciones como resultante del inconsciente colectivo y sus arquetipos. El sexo es un acto de amor y un acto de sacrificio. La posesión del otro deriva en una muerte simbólica, la aniquilación de la individuación jungiana, análoga con el retorno fantástico de la reinfetación. La cópula es la entrada al lugar de origen: espacio de fusión y de ausencias.

Mi lecho tiene lengua de reptil.

La angustia es su piel

...

(Como víboras, dos cuerpos desnudos y hambrientos).

Semen, quejidos,

caricias vacías que se evaporan con los golpes y caricias

de otros cuerpos

(Ordóñez, *Augusta Patientia*, “La cama y sus palabras”, 1-6)

La compensación de la ausencia en el otro es la compensación de la madre ausente. El sexo siempre será una forma primitiva de suplir ese deseo de reinfecación, grabado en la inconsciencia. El otro cuerpo, el del amado, consiente la reconstrucción fantástica del retorno, de volver a ser uno en el otro, de fundirse, otra vez. Escribe:

No conociste a tu madre, pero en tus ojos está la mía.

Amo tus ojos mansos

...

Me miras, como a hijo, me contemplas y

entiendes mis angustias de cuarenta años (1-4)

...

Tus ojos de océano son mansos como

las lagunas de mi Amada.” (21-22)

(Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Canciones a la amada”)

A decir de Rank, la experiencia homosexual constituye una prolongación directa de relación primitiva asexual, madre – feto, pero libidinosa que nos remonta al estado embrionario cuando todos somos bisexuales y por ende, su recuerdo subsiste en nuestro inconsciente (45). Pero *el principio de la realidad*, la racionalidad, la inhibición de los deseos supeditados por ese súper yo, castrante, castiga desde el discurso poético ese homoerotismo, otorgándole un matiz de sacrilegio, pecado y blasfemia. Y así, para la poesía de Ordóñez, el sexo se transforma en una puerta de profanación del cuerpo original; no es entonces, explícitamente que, con el cuerpo del hombre se compensa el cuerpo carente; sino que el gozo, es ahora, la entrada al infierno, al exilio del paraíso simbólico, de la fuente primigenia. Escribe: “Guíame / de tu mano el infierno sabe a parábola / y viñedo” (Ordóñez, *Mapa de sal*, “Piedra de paraíso”, 6-8).

Así, si el sexo es una compensación fantástica del deseo de reinfecación; ese sexo profano es ante todo destierro, herencia de los pecados de Caín, Barrabás, Sodoma y Gomorra, de la expulsión de Adán y Eva del Edén. Escribe: “Expulsado del jardín, bebo tu infierno” (Ordóñez, “A la sombra de un corsario”, 1). Dice Rank: “La expulsión consecutiva del paraíso (...) no representa más que una reproducción del doloroso proceso de la separación con la madre” (111); es entonces ser desterrado del cuerpo “del placer” una reconstrucción fantástica de la primera separación.

Una voz profana nos aproxima a una suerte de divinización del sexo sacrilego: *Abel sueña con Caín / eyaculando ángeles y milagros*” (Ordóñez, *Mapa de sal*, “A orillas del paraíso”, 1-2); “Carne, solo carne, estoy lleno de otros cuerpos, sudor, / esperma

malsano. / Los dioses son de paja y han caído en mi barro. / A quién pedir un pedazo de cielo donde derribarme” (“A cambio de monedas son palabras”, 17).

Pero desde la lírica de Ordóñez, esta profanación es castigada; porque otra vez surge el abandono, el alejamiento del nuevo cuerpo amado: “Aunque cambies de lugar y huesos el dolor es el mismo” (Ordóñez, “A cambio de palabras o monedas”, 30). “El cuerpo del otro es el espacio ausente, la madre y el cuerpo que la compensa fantásticamente, son la razón del duelo, del dolor... que oculta una agresividad contra el objeto perdido y revela así la ambivalencia” (Kristeva, 130). Descripciones de esos encuentros furtivos, refieren al encuentro amoroso como realidades clandestinas y fugaces: “Qué importa tu nombre / si en aquel portal, / desnudos, / aún se besan nuestros labios” (Ordóñez, *A la sombra de un corsario*, “Animal en celo”, 8-11); “Esta noche recuerdo aquel febrero, /... / Recuerdo el barrio de tolerancia donde nos conocimos... /... / tu cuerpo que explotó en pirámides y serpientes...” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “La lengua de la piel II, 5-10).

El cuerpo que es placer, mundo y cotidianidad, personifica la sustitución momentánea y fantástica de la carencia: “Valió la pena haber vivido por la música que se / hizo fruta en nuestras manos, por los delfines que / soltaste en mis profundidades” (Ordóñez, *A la sombra de un corsario*, “Prodigios”, 5-7); sin embargo, siempre volverá a la soledad: “Bebí la vida / el vacío” (Ordóñez, *Mapa de sal*, “La ciudad de David III”, 4-5); como Penélope, y sus cantos al ausente: “A esta habitación traje adivinos para que me hablaran de ti /.../ Mi sexo te reclama, Ulises” (Ordóñez, *A la sombra de un corsario*, “Penélope o cantos al ausente”, 5-40); como el ser que recorre miles de parajes para volver a quien ya no está: “Bajé a vomitar el amor atragantado en mi cabeza. Tú / nombre, tu nombre, olvidar tu nombre en otros nombres, / en otros cuerpos” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “La lengua de la piel XIV, 5-7).

Para la voz poética, sólo la madre resguarda su soledad, solo con ella o junto a ella, llega la muerte para reconciliarnos con ese verdadero objeto del deseo. Escribe:

Sí madre, ya cumplí los cuarenta.
 Sí, he amado (¿es tener atravesadas sus huellas
 en la garganta?).
 /No, madre, viviré solo,
 ven a visitarme, juntos tejemos mi mortaja.
 Por favor, miente al mundo que nació feliz...
 (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Canciones a la amada III”, 1-6)

El poemario *Augusta Patientia* (2014) hace alusiones constantes y explícitas a esa madre, y a esa añoranza y deseo de retornar a ella. Escribe: “Amo tu boca, madre, / y amo tus ojos, tus aguas profundas a las que ciego me lanzo / Amo tus lunas que son mis lunas y no hay más astros” (“Canciones a la amada” I, 1-3); “Eres mi única Eva y amo tu paraíso poblado de canarios, orquídeas y profundos silencios” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “I”, 4-6).

La reinfetación es una imagen que aparece en su narrativa poética:

mi madre es un punto fijo en mi silencio

...Desde el vientre de

mi madre aún escucho el tic tac de su corazón, su madera

cruje, el zapotal de sus huesos, es verano interminable.”

(Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Alma errante acariciadora IV”, 1-5)

Símbolos que evocan esa misma reinfetación se asocian con el sentido de pesadumbre que se reiteran a lo largo de su poesía: los mares, las aguas, las fuentes, todos nos insinúan el origen filogénico y ontogénico de la humanidad; cuevas, criptas, la profundidad misma de la tierra que son para la teoría psicoanalítica, un decir del escenario original de la vida: universal e individual. “Ante tu voz se inquietan las aguas / Océanos y mares se abren de par en par” (Ordóñez, *Mapa de sal*, “Piedra paraíso”, 11-12). La noche, es el tiempo donde los cuerpos se desinhiben y el inconsciente se permite fluir y reencontrarse con el ser primitivo, en su construcción fantástica de la muerte:

Loada la noche cuando

Copulan dioses de azufre

Cuando el floripondio se endurece

Soñando con incienso y altares

Loada la muerte que tiene tus ojos

Y persigue mi sombra

(Ordóñez, *Mapa de sal*, “Dignum est, 3-8)

Es entonces la palabra la única fuente de compensación de la ausencia, ese decir, ese silencio. “Después de años de silencio retorno a las palabras. /Ellas siempre me salvan” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Alma errante acariciadora I”, 6-7). La escritura es el único camino de sublimación de ese ser faltante; desde ella, se vuelve a la madre, en una fantasía de reinfetación. Dice: “Sí, madre, con los años regreso a tu vientre y desde/ tu vientre canto: Soy mi madre (mi padre) a veces sus / ojos y contemplo mi infierno” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Alma errante acariciadora IV”, 12-14). Para

Freud, “la palabra, la creación poética y el discurso catártico son la analogía madura del grito como reacción que sigue al nacimiento y que disminuye la tensión afectiva de la angustia” (3034). La escritura permite aplacar el dolor de esa memoria traumática y perenne. Al final, escribir es también parir. “En soledad tramé mi soledad /.../ Con palabras domadas hice el camino a la soledad / Cabalgarlas como se cabalga el amor, la muerte o las condenas” (Ordóñez, *Augusta Patientia*, “Alma acariciadora V”, 1-9)

El desarraigo como renacimiento y reinfetación en la poesía de Bernardita Maldonado

“Las palabras nos sostienen”

(Maldonado, *Con todos los soles lejanos*,
“Las palabras”, 1)

El viaje es uno de los símbolos más representativos en esta reconstrucción fantástica del trauma del nacimiento. Partir es morir, al mismo tiempo que otra forma de renacer. “El inconsciente no puede concebir la separación, la partida, ni la muerte, más que como una realización del retorno tan deseado a la vida intrauterina” (Rank, 84); y ese retorno reconstruye muerte y vida simbólicas. El desarraigo encarna la añoranza, aunque al mismo tiempo, se convierte en liberación (Said, 194). La partida se comprende también “como símbolo de la separación con la madre” (Rank, 84), es un desprenderse de la horda primitiva que anida en nuestro inconsciente ancestral. La partida, es también la renuncia colectiva de la otra madre, la patria, “lugar de origen terrenal”. Es despertar el primer dolor de separación, en el momento de la escisión del ser primitivo que originalmente es inexistente en cuanto depende de la madre para su existencia. Por ello, migrar es otra forma de renacer, aunque mucho de morir conlleve sus recuerdos.

Despertar en los meridianos andino, para
fundar un reino de inocencia, donde el
escarabajo y el sol, dos danzantes perduren en la
lámpara de la mañana

(Maldonado, *Con todos los soles lejanos*, “Aconteció”, 6-9)

Una escritura del día, de la luz, del alba, del renacimiento simbólico inunda el imaginario poético de Maldonado, donde la pulsión de vida parece convocarnos a la memoria del lugar natal como una forma de recordarnos que el desarraigo es el único camino para “ser”, a decir de Jung, de la individuación, de la independencia. Pájaros, fuego, luz, sol, jacarandás, inundan de imágenes del día y de la vida, la poesía de Maldonado.

En *Con todos los soles lejanos* (2014), la voz lírica hace alusión explícita a esa necesidad de desprendimiento de la “tierra madre” que la arrastra hacia el otro lado, donde le espera el “renacimiento simbólico”: *la luz*.

“Digo camino
y el camino se yergue ante mí indescifrable (1-2)
...
sigo el trazo de la luz (9)
....
y nada dicen las palabras de la otra mitad (26)
(Maldonado, *Con todos los soles lejanos*, “Digo camino”)

Y el recuerdo está presente, porque siempre en la reconstrucción mnémica del trauma del nacimiento está la fluctuación ambivalente de las pulsiones de vida y de muerte. Su escritura hace también alusión constante a la casa, a la infancia, la patria: seres, tiempos y espacios desde donde yergue el pasado.

“...hay que saber
si todavía está la infancia jugando a las
escondida, hay que dar nombre a la ausencia
de los que no están, de los locos emigrantes
que acarrear eternamente en sus ojos las
aguas del Malacatus al Mediterráneo, hay que
saber reconocer las osamentas de luz que
el olvido no supo enumerar ni ocultar”
(Maldonado, *Con todos los soles lejanos*, “hay que saber...” 3-9).

Contrastes también están presentes. La evocación al mundo intrauterino forma parte de esta poesía de luz, porque es necesario retrospectivamente y progresivamente, nacer para morir y estar muerto simbólicamente para alcanzar el “renacimiento”.

*hemos llegado
a la orilla definitiva de la luz
...
el pájaro alucinado
por los gorjeos del sol
excava un cause
sobre el temblor de las aguas*

donde todo acaba

...

para no quedarse fuera de la eternidad

(Maldonado, *Con todos los soles lejanos*, "El mar", 2-15)

Así, desde una voz errante, surge el desarraigo: "...en ninguna tierra podrás plantar /tu casa.../ para no morir de intemperie y camino /saltaste el límite y olvidaste la peregrina / semilla" (Maldonado, *Con todos los soles lejanos*, "Despertar en el centro de todos", 5-8). Y, entonces, la palabra es el único nexo entre la evocación del espacio inhabitado y el nuevo hogar, los nuevos recuerdos.

La escritura es luz, es nacimiento. No es un retorno es una existencia. La migración es lo que hace decir, porque la palabra se convierte en una suerte de compensación de esa doble figura ausente: la madre y la patria:

Decir es la consecuencia de estar aquí

Un derrumbe de significados

Un desprendimiento de visiones

...

Una estampida de vocablos

Gastándose y construyéndose

Inventándose y borrándose

("Con todos los soles lejanos", 9-15)

Para la voz poética de Maldonado, la palabra es esa forma de decirnos de la vida, de esa fantasía de renacimiento. Escribe: "El poema / es un fragmento del desprendimiento universal / del inicio de los tiempos" (*Con todos los soles lejanos*, "El poema", 1-3). La palabra es desarraigo, fragmentación, supervivencia.

Temas y motivaciones emergen desde estas tres voces de un mismo recuerdo que yace en el inconsciente y que se proyecta a través de la palabra: la reconstrucción fantástica del trauma del nacimiento. Ana Minga, retorna a través de la escritura, fantásticamente a la reinfetación, con temas recurrentes como la muerte explícita, la locura, la evocación a la infancia, la creación. Franklin Ordóñez maneja el tema del erotismo como entrada compensatoria a ese cuerpo ausente, la madre. Pero es una compensación que desentraña dolor y venganza, como ese reconstruir ambivalente del deseo de estar y no en el otro. Finalmente, Bernardita Maldonado, nos sugiere desde el tema de la migración de ese querer volver mediante la palabra a ese espacio en el

que los recuerdos son dulces sueños de la infancia, al mismo tiempo que, es necesario, desde esa distancia, “renacer”.

Poemas de luz y de sombras son los que nos han convocado a este desciframiento de la vida y de la muerte, simbólicas.

Obras citadas

Bataille, George. *El erotismo*. Tusquets , 1997.

Bretón, André. *Primer manifiesto surrealista*. Argonauta, 2001.

Freud, Sigmund. «El malestar de la cultura». Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Biblioteca Nueva, 1996.

Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Aguilar, 1996.

Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila Editores, 1997.

Maldonado, Bernardita. *Con todos los soles lejanos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, 2015.

Minga, Ana. *A espaldas de Dios*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

—. Minga, Ana. *Pájaros huérfanos*. Libresa, 2008.

—. *Pandemonium* . Ana Minga, Rocío Soria y Walter Jimbo. *Y el verbo se hizo infierno*. 2003.

—. *Perros de tabaco* . bop , 2013.

Ordóñez, Franklin. *A cambio de monedas palabras*. El Ángel, 2007.

—. *A la sombra de un corsario*. Cuenca: La (h)onda de David, 2004.

—. *Augusta Patientia*. Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 2014.

—. *Mapa de sal*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2001.

Rank, Otto. *El trauma del nacimiento*. Segunda ed. Paidós, 1972.

Said, Edward. “Reflexiones sobre el exilio”. *Ensayos literarios y culturales*. Random House Mondadori, 2005.

Roy Sigüenza o la maestría del minimalismo poético

Pablo Martínez Arévalo

Resumen

Este ensayo discute la cuestión del Minimalismo en la poesía de Roy Sigüenza. Entre 1990-2005, Sigüenza ha escrito solo cinco libros de poesía. Me concentraré en el quinto, *Cuerpo ciego* (2005), parte de la antología *Abrazadero y otros lugares. Poesía reunida (1990-2005)*. La identidad de la poética de Sigüenza hay que descubrirla en los múltiples niveles del Minimalismo que permean y cruzan su poesía. El Minimalismo no es solo una estrategia poética sino también el principio rector de su poesía. Como poeta de pocas palabras, Sigüenza explora asuntos y conceptos relacionados con el Minimalismo: haikú, creatividad, originalidad, economía verbal, laconismo, metáfora, símbolos, cosmovisión y amor humano.

Palabras clave: Roy Sigüenza, minimalismo, haikú, poesía ecuatoriana

Abstract

This essay deals with the question of Minimalism in the poetry of Roy Sigüenza. Between 1990-2005, Sigüenza has only written five books of poetry. I'll concentrate myself on the fifth book, *Blind Body* (2005), of the anthology *Abrazadero and Other Places. Collected Poetry 1990-2005*. The identity of Sigüenza's poetics is to be discovered in the multiple levels of Minimalism that permeate and crisscross his poetry. Minimalism is not only a poetic strategy but also the governing principle of his poetry. As a poet of few words, Sigüenza explores issues and concepts related to Minimalism: haiku, creativity, originality, verbal economy, laconism, metaphor, symbols, worldview, and human love.

Keywords: Roy Sigüenza, minimalism, haikú, Ecuadorian poetry

La poesía ecuatoriana actual ha madurado notablemente y ha alcanzado una solvencia y una calidad inéditas, por lo que merece un justo reconocimiento en el panorama de la poesía latinoamericana actual. Esta fecunda trayectoria es compleja y obedece a múltiples factores y elementos, a muchas causas y a muchas circunstancias, cuya explicación y estudio desbordan los límites de este ensayo. Son muchas las direcciones por las que circula la poesía ecuatoriana contemporánea, la poesía actual; y, por eso, resulta imposible para cualquier crítico determinar cuáles son esas direcciones, qué

características particulares presentan, cuáles son sus cultores más notables e influyentes, con qué factores sociales, políticos y culturales están particularmente relacionadas.

Por mis investigaciones sobre poesía ecuatoriana contemporánea estoy familiarizado con la brillante y original poesía de Iván Carvajal y de Alexis Naranjo y, desde hace varios años, leo y estudio asiduamente la poesía de Roy Sigüenza. Esto me ha permitido concluir tentativamente (pues se trata de tres poetas vivos que con seguridad ampliarán su producción lírica en un futuro cercano) que son autores fundamentales de nuestra poesía y que merecen una seria atención de la crítica literaria nacional y continental. En estos poetas influyentes y referenciales he detectado lo que yo considero tres direcciones, diferentes pero complementarias, de la poesía ecuatoriana del siglo XXI: la intelectual y densa de Iván Carvajal (San Gabriel, 1948), la fantasmagórica, abismal y compleja de Alexis Naranjo (Quito, 1947) y la irreverente, sensual y minimalista de Roy Sigüenza (Portovelo, 1958).^{viii}

Cabe señalar, de partida, que no se trata de direcciones aisladas ni excluyentes. Los tres poetas comparten varias características pero las plasman de diferente manera en sus obras. Por ejemplo, todos comparten rasgos de una poesía intelectual densa y compacta; todos exploran territorios mentales e interiores de gran resonancia; todos son, a su manera y con voz propia, irreverentes y sensuales; sin embargo, uno solo es, en toda su producción literaria, fundamental y decididamente minimalista: Roy Sigüenza. Por eso este ensayo se concentrará exclusivamente en Roy Sigüenza y, de entre toda su producción lírica, en *Cuerpo ciego* (2005), un original y lacónico ejercicio de artificiosidad neobarroca y posmoderna, construido exquisitamente sobre la nominación vaga e incierta del mundo, la profundidad conceptual y minimalista del pensamiento y la potenciación y síntesis expresiva del lenguaje. Solo adentrándonos en el entramado lírico y conceptual de este original y sorprendente canto minimalista al amor humano, podemos captar, adecuadamente, la complejidad lúdica de este intento poético minimalista: el amor humano en toda su complejidad paradójica y en toda su ternura desequilibrante.

Cuerpo ciego se publicó como uno de los cinco poemarios independientes pero complementarios que integran la antología personal de *Abrazadero y otros lugares* (*Poesía reunida 1990-2005*): *Cabeza quemada* (1990), *Tabla de mareas* (1998), *Ocúpate de la noche* (2000), *La hierba del cielo* (2002) y *Cuerpo ciego* (2005).^{ix} Pese a que este ensayo gira preferentemente en torno a *Cuerpo ciego*, me ha parecido oportuno citar, en ciertas ocasiones, versos pertinentes de los otros poemarios cuando aquellos ilustran

y matizan mejor, por contraste o complementariedad, esta primera cala, esta primera aproximación crítica^x al Minimalismo poético de Roy Sigüenza.^{xi}

El enfoque de este ensayo es analizar las estrategias lingüísticas y estilístico-estructurales de lo que denomino *poesía minimalista*, con el fin de determinar cómo operan en el lector sus particularidades semánticas (temas) y estilísticas (abigarrada concentración expresiva de la lengua) en relación con el tema universal del amor humano. Para lograr este propósito no he seleccionado una escuela, ni movimiento crítico como marco referencial de análisis por dos razones: primero, porque mi ensayo es un análisis textual de poesía, circunscrito a lo temático, estilístico y estructural; y segundo, porque no existe ni una escuela ni un movimiento minimalista para el análisis general de la poesía contemporánea ni mucho menos para el de la poesía latinoamericana actual. Ante esta realidad, considero una contribución original de este ensayo el intentar encontrar y determinar las características y la definición de lo que es o debería ser o podría llamarse poesía minimalista o poema minimalista, en el contexto actual de nuestra poesía. Propongo pues el análisis textual como un vehículo idóneo para el análisis de la poesía minimalista de Roy Sigüenza.

Cuerpo ciego está formado por veintiún poemas, de los cuales nueve son poemas en prosa, desplegados en un total de apenas doscientos catorce versos. La finísima y densa construcción lírica de cada uno de los poemas, hace del poemario uno de los más compactos y originales ejercicios líricos minimalistas de la nueva poesía ecuatoriana y, sin duda, es una contribución muy significativa de Roy Sigüenza a la lírica ecuatoriana más representativa del siglo XXI. En líneas generales, *Cuerpo ciego* es un ejercicio fecundo de concentración expresiva, de abreviación última de la metáfora, de exploración minuciosa del esqueleto semántico de la lengua, con el fin de develar los recovecos más profundos del poder significativo del lenguaje. Y debo insistir, por lo tanto, que estos elementos han marcado, con notable originalidad, toda la producción poética de Sigüenza obsesiva, meticulosa e incesantemente.

Para entrar directamente en el tema, consideremos cinco ejemplos representativos de sendos poemas minimalistas completos: Primero: “La fruta marina crece de noche / el sueño bebe su sexo” (TM “Festín” 99); segundo: “La poesía como carne prohibida.” (TM “Summa” 136); tercero: “La sangre tatuaba en tu espalda / un signo incomprensible que bebí” (ON “Comprensión” 166); cuarto: “los cuerpos como incorrecciones / que los amantes beben comen salvan” (HC “Grabado” 204); quinto: “Fui una persona mortal y rápida / como todo lo que pasa.” (CC “Epitafio” 237). Destaquemos ahora cinco ejemplos de fragmentos minimalistas que, en extensión, son también partes significativas de

otros poemas minimalistas. Primero: “Día quémate / La noche trae la sangre.” (TM 100); segundo: “El sueño pace como una vaca en la hierba azul / del mar” (TM 102); tercero: “Las palabras están ahí, en lo oscuro –su agua / primera-; luego el poema, esa fertilidad anudada.” (TM 135); cuarto: “un día te bajarán los párpados / velarán por ti todas las formas del olvido” (HC 183); y quinto: “muere el amor de sí mismo / porque no tiene de qué más” (224).

Cuerpo ciego (2005) de Roy Sigüenza es, entonces, un proyecto poético que bien podría analizarse como teoría y praxis del Minimalismo. Es de dominio público que el campo predilecto para la discusión teórica y analítica del Minimalismo, como movimiento y tendencia artísticos, no es la literatura, en general, ni mucho menos la poesía, en particular. Las áreas preferidas del Minimalismo han sido la pintura, la música, la escultura, la arquitectura, la moda, el diseño, por lo que se podría hablar de una especie de Minimalismo aplicado y funcional. Me interesa, en particular, aplicar a la poesía lo que se ha llamado la *condición minimalista*; para lograrlo asumiré la siguiente definición de Minimalismo poético: laconismo extremo y sugerente que amplía notablemente el radio de posibilidades significativas y expresivas de la lengua en la poesía contemporánea. Veamos pues cómo opera el Minimalismo en la poesía de Roy Sigüenza.^{xii}

Cuerpo ciego es un poemario signado por la dualidad temática dominante del amor humano. De los veintiún poemas que lo integran, trece exploran, con detenimiento y desde diversas perspectivas, el tema amoroso. El mismo núcleo central del título de la antología es ya de por sí altamente sugerente y significativo, abrazadero: el lugar amado, buscado y preferido para dar y recibir abrazos. Parafraseando al *Libro de los abrazos* de Eduardo Galeano, bien podría caracterizarse a *Cuerpo ciego* como el poemario de los abrazos, del amor plural, del erotismo y de la sensualidad celebratorios, por una parte; y del amor al mundo animal, al mundo natural, al terruño natal, por otra. Otros poemas del texto exploran, apasionados, los territorios del exilio interior y de la *otredad*, del divagar por complejas geografías humanas, psíquicas y naturales, del perderse en territorios utópicos y atemporales, sicológicos y mentales, de la soledad trágica e inevitable que parece socavar los fundamentos del amor humano. De todos estos combates de amor y de erotismo, de pasión y alumbramiento, el hablante lírico sale victorioso pero marcado, a pesar de contar con las espadas afiladas de una fina ironía y las punzantes lanzas de una mordaz paradoja. No hay amor humano que no esté signado y marcado por el dolor, la muerte y la esperanza.

En *Cuerpo ciego* estamos, como lectores, ante una geografía lírica altamente imaginativa, de exquisita y poderosa factura, cuya construcción y existencia artística, minimalista en esencia, sólo ha sido posible por la maestría contenida en el uso del lenguaje y por la prolífica capacidad creadora de síntesis y regeneración lingüística que plantean los textos. Esto evidencia la aguda sensibilidad creadora y minimalista del poeta quien deambula en busca incesante de un cuerpo para creer, de un cuerpo para amar, de un cuerpo para ver, de un cuerpo para no ver, de un cuerpo para vivir y de un cuerpo para morir. Y aquí, precisamente, es donde los lectores, guiados por el hablante lírico, entramos decididamente en los territorios del amor simbólico. Entonces el amor ciego es clarividente porque lo impulsa, incontenible, la fuerza de la pasión, del instinto, de la sensualidad más pura y desatada. El amor ciego es poderoso, fuerte, necesario: nos devuelve, renovado, lo mejor de nuestra condición humana; nos recuerda la gracia y legitimidad del erotismo porque, como reza con precisión el epígrafe del texto, el amor al que canta Sigüenza es “Amor sin exigencias de futuro, / amor más poderoso que la vida” (211).

Y por esto, precisamente, este cuerpo ciego es múltiple: es hombre, es mujer, es niño; es alegre, festivo, ingobernable; es reposo, tensión, conflicto y sufrimiento. Es un cuerpo plural y multiforme: sumergido, confuso, contuso, atado y habitado; cuerpo jardín, cuerpo mar, cuerpo carne.^{xiii}

De allí que concibo como una injusta y delimitante aproximación a la poesía de Sigüenza el tratar de (im)ponerle la camisa de fuerza de lo político y sexualmente correcto, cuando se afirma, en discusiones académicas y sin un análisis detenido, que el tema dominante del poeta es el amor homosexual partiendo, para este somero juicio de valor, del dato biográfico sobre la homosexualidad del poeta que es de dominio público. Porque si bien es cierto que el tema existe, esporádicamente, en todos sus poemarios, su tratamiento en cada uno de ellos es siempre sensiblemente diferente, exquisitamente logrado y artísticamente sugerente; y esto, es así de libro a libro del poeta y de texto a texto, dentro del mismo poemario:

Ante todos te tendí mis brazos
Nadie, o pocos, habrían deseado
ser testigos de este hecho:
dos hombres que se abrazan
en la plaza pública, queriendo
desaparecer el uno en brazos del otro.” (228)

Cuerpo ciego es, por su despliegue temático y su construcción minimalista, el necesario telón de fondo para que vuelvan a brillar, contrapuestos y con luz propia, los poemarios más importantes y celebrados de Sigüenza: *Cabeza quemada* (1990), *Tabla de mareas* (1998), *Ocúpate de la noche* (2000), *La hierba del cielo* (2002) y *Cuatrocientos cuerpos* (2010). En el curso de todos ellos es evidente que el poeta constructor y creador ha llegado a dominar con sagacidad, seguridad y solvencia la técnica lírica del Minimalismo. Esto le permite invitar al lector a un arduo y constante proceso de reflexión, durante la lectura de los poemas que integran el ciclo de madurez que ofrece *Cuerpo ciego*.^{xiv} El poema uno, “Sujeto peligroso,” se inicia con un texto admonitorio, pícaro y juguetón sobre los peligros del amor y la peligrosidad del amante. El dos, “Era la tarde,” lúdicamente descriptivo, precisa el escaqueo amoroso con un comentario inocente, “Tu risa ... jugaba por el aire,” desvirtuado por un detalle inesperado: “y algo de alas crecía en tus nalgas” (214). Ya en el poema tres, los amantes son fugitivos de la gente que murmura, parias de un orden social impuesto, rebeldes, “pero a salvo del orden que no queremos: el de los otros” (215).

El poema en prosa “Pájaro de adioses,” el cinco en la serie, crea y disecciona un mítico pájaro desovador en apenas tres renglones: “En el catálogo de los pájaros hay uno que se te parece: vuela largas distancias en busca de la noche, el único lugar donde canta y desova” (218). Considero emblemático este poema por presentar los símbolos de la noche clandestina y del pájaro errante que, en el texto lírico, van a pautar y reforzar sus conexiones con el amor clandestino y la ausencia del amante, verdaderos motivos dominantes, preñados de densa significación en la poesía sigüenciana.

Surge así, por primera vez en el poemario, un zoomorfismo que pautará con elegancia las interacciones humanas pues, para Sigüenza, todas las formas del amor son instintivas ya que el amor, intrínsecamente hablando, es una fuerza animal, primigenia, incontenible, instintiva, irresistible, ciega: “No hay forma de amar / que no sea precipitada / está supuesto / que todas pertenecen / al reino animal” (222).

El poema siete, “Agosto,” es un tríptico amoroso de profunda intensidad emotiva y conceptual pero de una gran economía verbal decreciente y sorpresiva, en sus tres partes constitutivas: la primera de dieciocho palabras, la segunda de doce palabras y la tercera de apenas cinco palabras. Entonces, con gran celeridad el poema, al unísono, verbaliza el clímax fugaz del juego amoroso, plantea que el amor lleva en sí mismo el sino inevitable y trágico del dolor y del sufrimiento y reconoce los límites temporales que matan al amor:

el viento se esparce por las ramas de los árboles
el rostro de mi amado por la hierba
muere el amor de sí mismo
porque no tiene de qué más
amar es herirse de otro” (223-5).

“Caravana nocturna” es el cuarto poema en prosa de la obra. Es un texto que destila desamor, desazón y angustia. En las tabernas nocturnas del mundo y de la vida coinciden los desapacibles, los no enamorados: “El amante, el perseguido, el loco, el solitario, el predicador; la adúltera, la mujer de vida airada, el mal hijo” (226). Uno no puede menos que recordar la paradójica semejanza y los contrastes del inolvidable poema “Los amorosos” de Jaime Sabines, con esta caravana de desapacibles seres humanos de Roy Sigüenza.^{xv} Cito al poeta mexicano:

Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
siempre, hacia alguna parte.
Esperan,
no esperan nada, pero esperan.
Sabén que nunca han de encontrar.
El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.
Los amorosos son los insaciables,
los que siempre -¡qué bueno!- han de estar solos.
Los amorosos son la hidra del cuento. (28-9)

Cuerpo ciego es una franca y abierta confesión celebratoria del amor masculino y un canto/homenaje, desenfadado y esperanzado, al amor humano. Pero, en Sigüenza, se trata expresamente de un amor multifacético y libertario, explícito en las múltiples formas con las que se apela a los amantes. Ellos son el amado, la amada, el amor, los amantes, mi amado, mi amada, el amante, el muchacho, mi amante: casi pretextos lírico-amorosos para hablar del amor humano universal. *Cuerpo ciego*, en última instancia, es un original poemario minimalista, integrado por textos desconcertantes que están signados por una economía verbal extrema, de gran efectividad estética. Y es, precisamente, esta característica esencial y central de la poética de Roy Sigüenza a la que caracterizo como Minimalismo poético. Un logro excepcional, cuando se trata de

superar, con un arsenal verbal mínimo, la tan difícil y escabrosa potenciación expresiva de la lengua: la poesía.

Quizás el axioma al que apunta el poeta sea ineludiblemente, en su praxis, el ir del mínimo del significante al máximo de la significación, dentro del exigente proceso creativo de la escritura y lectura poéticas. Ya desde el principio se plantea en el texto lírico una equivalencia muy significativa a nivel simbólico: el amor es agua, el desamor es sequía; y esta equivalencia se multiplica en cada arista temática o alusiva que, poco a poco, va configurando la unidad estructural del texto lírico. La parte titulada “Incineraciones” está constituida por mini-poemas de gran efectividad: auténticos haikús apasionados, trágicos e intensos: “son los amantes que se alejan / los que dan vivacidad a la muerte” (Sigüenza 221).

Con frecuencia, los poemas minimalistas de Roy Sigüenza, en su construcción y condensación lingüística, ostentan la precisión de un haikú esencial, de gran aliento; son un intento, logrado muchas veces, de aludir a la esencialidad paradójica y contradictoria del amor humano, tanto en su fracaso como en su triunfo: “muere el amor de sí mismo / porque no tiene de qué más” (224); otras veces, los poemas intentan transmitir una cosmovisión cargada de profundas resonancias filosóficas y de una visión sufrida y pesimista del mundo, como sucede en el poema más corto y más logrado del poemario: “amar es herirse de otro” (225). Es obvio que las diferencias entre el poema minimalista y el haikú no son solo formales, estructurales o temáticas; son también artísticas y de cosmovisión porque obedecen a concepciones estéticas y literarias diferentes; no obstante, ambos comparten la gran concentración expresiva del lenguaje.

Y es, justamente, en función de esta coincidencia que resulta imposible ignorar los *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade, cuando se habla de un poeta que se destacó en el asunto de la potenciación expresiva de la lengua y de la extrema condensación expresiva del haikú. La economía lingüística, esencial en la metáfora y llevada hasta sus últimas consecuencias en los *Microgramas*, es imprescindible para la construcción y funcionalidad estética de lo que denomino la poética visual de Carrera Andrade. Esa poética implica no sólo un dominio de la síntesis sino también de la analogía y sus procesos, particularmente los de selección, referencialidad e intertextualidad. Su resultado es un lenguaje transparente, asequible, claro e inteligible. No es un elemental lenguaje sino un lenguaje elemental y complejo en su aparente sencillez; una búsqueda consciente de la expresión justa, que culmina en la luminosidad de sus imágenes y que ha obligado al autor a desechar, desde un principio, “el plumaje gárrulo del verbalismo inconsistente” (95) y el “retoricismo de relleno” (124). Luminosidad, transparencia,

intensidad, plasticidad y colorido, resumen las características esenciales de la poética visual de Carrera Andrade, las mismas que se cumplen estricta y artísticamente en sus *Microgramas*: una original plasmación lingüística de la cartografía lírica esencial del mundo americano.^{xvi}

La génesis, el proceso y la síntesis de esta cosmovisión poética lo ha resumido categóricamente Carrera Andrade en *Interpretaciones hispanoamericanas*, al afirmar que “la poesía ya no es únicamente un trabajo de la inteligencia sino una suma de impresiones de los sentidos, con primacía del sentido visual” (266-7). En este sentido, José Olivio Jiménez, a propósito de la poesía de Jorge Carrera Andrade, sostiene que los rasgos más originales y caracterizadores de su estilo son “la metáfora, la depuración verbal y la síntesis expresiva” (33), rasgos de estilo de Carrera Andrade que pueden comprobarse en muchos poemas pero que, en un grado mayor, están plasmados ya en los poemas de iniciación de *Microgramas* y en uno de los más vibrantes poemas de la madurez carreriana, “Las armas de la luz”.

Pero de todas maneras, el caso de Roy Sigüenza es diferente; no solo por la enorme brecha temporal y generacional que los separa sino por su cosmovisión diametralmente opuesta: por el predominio en Sigüenza de una ironía fina, tierna y despiadada que le permite tomar distancia de su mundo lírico y observarlo, crítica y hasta cínicamente, desde la otra orilla de su contemporaneidad, haciendo gala de una concepción del mundo básicamente irónica, ácida e irreverente, que produce una poesía altamente sugerente y significativa. Veamos algunos ejemplos memorables. Al poema “Historia hominis” se lo podría describir como un vasto relámpago histórico que se remonta a los tiempos míticos del origen de la humanidad. En ese remoto pasado encontramos a Adán, justo cuando se produce el inicio del trato pacato y puritano sobre los asuntos del sexo y de la vida sexual, ya bien entrado el siglo XXI: “Adán pobló la tierra de cazadores -¿recolectores?-, / y luego buscó, desnudo, la compañía de mujeres [...] El hombre, la mujer; los otros hombres, las mujeres / todo parecía natural, menos el sexo: / El cuerpo guarda ese viejo olvido” (227).

“Anochece no verte,” con sus treinta y un versos, es el poema más largo del libro y también el más críptico y desconcertante. Su extensión no atenta contra el Minimalismo poético dominante pues lo conforman una serie de punzantes y escuetas viñetas: Una bandada de palomas tierreras; un niño que saluda; la belleza que sangra; las personas que “caminan con los ojos llenos de pájaros” (221); “la mordiente fluidez de la sangre”; floras donde dará fruta un mal constante; el infierno donde no se citan los amantes (231-2).

En “In Fábula,” el poema quince, hay un delicioso y logrado intento de reconstruir líricamente una fábula en la que los personajes centrales son dos árboles. ¿Se trata, quizás, de una alegoría vegetal sobre la incomunicación humana? ¿Y qué hacer con el quevedesco “oscuro amor enamorado” con el que se cierra el poema? Este es, íntegro, el sexto poema en prosa de *Cuerpo ciego*:

Era la floresta y en esa trabada, dos árboles. Cada uno tenía su estilo para entregarse al viento, la lluvia; el sol, en fin. Eran solos, el uno del otro. No se sabía –los otros árboles, el ameno bosque; esa jauría vegetal tan benévola como la humana– a dónde dirigían sus raíces todo el tiempo. Era sabia esa pareja arbórea que se daba a la intemperie sangrienta, pero sin su oscuro amor enamorado.” (234)

Pero el poemario es también un intento de volver a los orígenes geográfico-personales del autor; al Portovelo natal, cuyo homónimo en el texto lírico está cargado de una inocencia primigenia trascendental: es y significa el lugar original de la salvación: “amable suelo donde la mente / puede distraerse de la idea de la muerte” (235). Complemento fundamental del amor humano, terrestre y trascendental; origen de la vida, descanso de la muerte.

El poema diecisiete, “La espera,” es de una factura brillante; de un profundo sentido evocador. Otro ejemplo perfecto del Minimalismo esencial de Sigüenza, desplegado con un laconismo sugerente y eficaz: “Mi amante llega en sueños, es de costumbres reptantes” (236). Y el siguiente, “Epitafio,” cierra simbólicamente el poemario. En dos apretados versos y en apenas once palabras se sintetiza una vida entera, la fugacidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte, lo efímero y la fluidez del tiempo; somos aves de paso, seres de la nada, mortales pasajeros sin destino: “Fui una persona mortal y rápida / como todo lo que pasa” (237).

El poema “Soliloquio” es un intento complejo y logrado de regresar al origen esencial de la raza humana, cuya condición inevitable e ineludible es la fragilidad corporal. Los tres fragmentos en prosa que lo integran son densos, crípticos y extraños; el tono es tenso, oscuro, muy humano. Los ejes temáticos, –identidad, origen, viaje incierto–, desgarran al hablante lírico quien confiesa, en el límite de su condición humana y de su resistencia física y mental: “Soy esto que se levanta, corre, y se interpreta con la caja del corazón llena de espanto” (239-40). Patéticamente, es una visión desesperanzada de la condición humana y de los oscuros laberintos del ser; pero, también, ¡oh paradoja del Minimalismo!, una visión solidaria y cargada de futuro.

El último poema es un texto híbrido pero fundamental, “Algo más.” Sintetiza la poética de Roy Sigüenza y desentraña los elementos esenciales del minimalismo poético. En él el poeta define a la poesía como “una representación desinteresada de la energía de la vida” (241); y a la escritura del poema la equipara con el encuentro ciego de los amantes: “Escribir un poema es hacer una cita con el objeto amado a ciegas; es inventarlo constantemente” (241). Se destaca también no solo la soledad del proceso creador sino el total silencio que demanda, ya que “El poema resuelto en el silencio, pide silencio para realizarse y durar. Es allí donde configura su trascendencia y se hace tiempo” (241). Los dos últimos versos del poemario confirman el ritualismo casi religioso que condiciona el acto creador: Escribir poesía es hacer una ofrenda.

Hablar de Minimalismo expresivo en la poesía de Roy Sigüenza es hablar del lenguaje de sus poemas y de cómo el escueto lenguaje lírico deviene un elemento clave y constitutivo para la fecunda transmisión de las ideas. Hablar de Minimalismo en *Cuerpo ciego* es constatar que se puede hablar con profundidad del amor humano en su más fecunda diversidad, con un lenguaje mínimo, escueto, lacónico, despojado de lo innecesario y de la adjetivación superficial, con una voz intensamente original y apasionada.

La sintaxis de Sigüenza conspira, para bien, en contra de la exuberancia verbal *per se*, en contra de la frondosidad vacua, en contra de lo intrascendente y de lo rimbombante. Los poemas preservan con nitidez sus sentidos pese a los sorprendivos quiebres del discurso; por eso el tono, arduamente trabajado, matiza con originalidad y fuerza la expresión lírica y, al controlar todo exceso verbal, el poeta logra la paradójica intencionalidad última del poema: decir lo máximo con lo mínimo.^{xvii} ¿Y cómo lo consigue? Con el manejo puntual y minimalista de la ironía. En el discurso lírico de Sigüenza domina el tono irónico que, manejado con sutileza, propicia en su poesía un choque multiforme y fecundo de diversas perspectivas expresivas. De esta manera, “la poesía gana un máximo de poder convincente en el mismo momento en que renuncia a poseer la verdad,” según lo anotara con sagacidad Paul de Man en su libro *Alegorías de la lectura* (50). No hay que olvidar, entonces, que la poesía, más que cualquier otro discurso, al operar con los más sutiles matices de significación, encarna en el lenguaje un alto grado de conciencia humana.

La esencia pues del Minimalismo en poesía es la conjunción artística del insólito significante con la sutileza y profundidad del esquivo significado: es una meta plenamente alcanzada por Roy Sigüenza en *Cuerpo ciego*, poemario cuyo principio operativo central es la extrema y fértil economía lingüística que opera con el esqueleto y los huesos limpios, renovados y repotenciados del lenguaje.

Carvajal, Naranjo, Sigüenza no sólo iluminan algunas direcciones fundamentales de la poesía ecuatoriana del siglo XXI sino que logran crear, con sus textos líricos, una inédita, original y representativa cartografía de la lírica ecuatoriana actual en la que siempre se destaca un protagonista colectivo e individual: el hombre contemporáneo. Es decir, nosotros mismos, los lectores que abrimos y cerramos el círculo vital y necesario de la vida, del arte y de la poesía en los laberintos de la comunicación humana, allá donde brilla todavía la esperanza por un mundo más justo y mejor.

Obras citadas

Botha, Marc. *A Theory of Minimalism*. Bloomsbury Publishing, 2017

Carrera Andrade, Jorge. *Interpretaciones hispanoamericanas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.

Cheviakoff, Sofia, editor et al. *Minimalism. Minimalist*, h.f. ullmann, 2006/2007, edición inglesa.

Traducción del original: *Minimalismo-Minimalista. Una reflexión histórica*.

De Man, Paul. *Allegories of Reading*. Yale UP, 1979.

Galindo V., Oscar, "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios filológicos* 40, Valdivia (Chile), 2005, pp. 79-94, [dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005](https://doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005)

Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Alianza Editorial, 1993.

Sabines, Jaime. *Recuento de poemas 1950 / 1993*. Joaquín Mortiz, 1997.

Sigüenza, Roy. *Abrazadero y otros lugares. Poesía reunida 1990-2005*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Universidad de Cuenca, 2006.

La representación del cuerpo en la poesía ecuatoriana de entre siglos

Luis Carlos Mussó Mujica

Resumen

El presente trabajo lee la representación del cuerpo en la obra de tres poetas ecuatorianos de entre siglos, tomando en cuenta sus perspectivas textuales sobre la corporalidad y sus vinculaciones con lo erótico festivo, la precariedad y la vecindad homoerótica respectivamente. Ellos son Fernando Nieto Cadena, Huilo Ruales Hualca y Roy Sigüenza. Los tres autores enuncian su palabra desde el cuerpo, que se constituye en el lugar desde donde proyectan sus decires estéticos y vicisitudes hacia el mundo y hacia el otro. El cuerpo deviene para ellos fuente de un saber erótico –mecanismo con funciones naturales y textuales–, y también un lugar de roce y compenetración de apetencias según la lectura crítica que hacen de los nexos entre las conciencias que pueblan sus entornos. Son tres voces que rescatan un significado muy suyo del cuerpo.

Palabras clave: Poesía ecuatoriana, Representación, Cuerpo, Fernando Nieto Cadena, Huilo Ruales, Roy Sigüenza.

Representation of the body in the poetry of three Ecuadorian poets from the turn of the century

Abstract

The present work reads the representation of the body in the work of three Ecuadorian poets from the turn of the century, taking into account their textual perspectives on corporality and its links to the festive erotic, precariousness, and the homoerotic ambiance. They are Fernando Nieto Cadena, Huilo Ruales Hualca and Roy Sigüenza. The authors speak from the body, which constitutes the place from which they project their esthetic language and reveal the changes they feel toward the world and the other. The body becomes for them the source of an erotic knowledge --a mechanism with natural and textual functions-- and also a point of encounter and understanding of mutual desires. That is desires, according to a critical reading, that make the connections between consciences that inhabit the ambiance. They are three poetic voices that reveal a very personal meaning of the body.

Key words: Ecuadorian poetry, Representation, Body, Fernando Nieto Cadena, Huilo Ruales, Roy Sigüenza.

1.1. La representación del cuerpo

Ese campo de batalla que es el cuerpo parte desde la naturaleza y es, a la larga, un segmento de aquel universo que la cultura erosiona y devasta: la inminencia de la cercanía de los cuerpos no radica en la catástrofe de la colisión sino en el movimiento de la deriva y en el tiempo de la demora, o sea, en el lapso en que se ralentiza el acaecimiento de la consumación; ritualizar, por consiguiente, tiene cargas positivas o negativas dependiendo de la perspectiva. Cuando Foucault considera al cuerpo como el origen del poder y la disciplina se refería a la manipulación; el cuerpo está presente en cada texto que se escribe, contribuye de forma imprescindible a la dotación de significado de los discursos, al mismo tiempo que lo controla porque “el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone” (Foucault, “De los espacios” 159). Habitar un espacio desde el cuerpo requiere experiencias individuales, tomadas por cada quien a partir de su peculiaridad, para después proyectarlas sobre la base de resueltos lenguajes culturales; aquellos discursos precisan el modo en que los individuos son distinguidos y leídos.

Cualesquiera que sean las perspectivas del decir poético de un autor, la corporeidad resulta insoslayable: caen en la cuenta de que el único camino para poetizar es aquel que emprenden mediatizados por el cuerpo, proyectando su conciencia hacia el adentro o hacia el afuera de la piel. El cuerpo deviene guía a través de aquel laberinto que conforman el mundo, los seres y las cosas y, al mismo tiempo, se acondiciona para los propósitos de las expresiones individuales hasta convertirse en frontera entre el sujeto y el otro. Las visiones acerca del cuerpo pueden ser muy diversas como las que se tejen desde la dominación (Bourdieu, Foucault), la precariedad y la transgresión (Bataille). Cuando Jean-Luc Nancy afirma que una palabra, en tanto no se absorba sin recordatorio en un sentido, permanece esencialmente extendida entre otras palabras, proyectándose con el afán de tocarlas aunque sin fusionarse con ellas, está llegando a la esencia del lenguaje como cuerpo. Así, se entiende que la palabra sobre el cuerpo es una experiencia que habla del locus. Por otro lado, la voz lírica de estos poetas ha trascendido la mirada reductiva que tradicionalmente se ha mantenido acerca del cuerpo, que en estos textos se lee como un elemento que “deviene nudo de significaciones, mas no la ley de determinado número de términos co-variantes” (Merleau-Ponty 177). Sus caminos exploratorios abren rutas aunque reconocen que los objetos de escritura propuestos, en este caso el cuerpo, admiten infinitas planos y aristas para su concepción.

1.2. Fernando Nieto Cadena: eros como poética

La conciencia de Fernando Nieto Cadena (Guayaquil, 1947 – Villahermosa, 2017) es capaz de contemplar como un todo los diversos elementos que se presentan en el escenario del mundo, específicamente ante un lector latinoamericano de principios de la década de los setenta. Este horizonte que presencia deviene una amalgama –esto es, algo que también puede ser visto como un cuerpo– donde confluye una serie de componentes culturales presentes en Latinoamérica y el mundo, y Nieto Cadena escribe armando vínculos con ellos. Allí, en esta red, están los movimientos anticulturales de mayo del 68, la configuración de la teoría semiológica, los experimentos del rock, la irrupción de la nuyorican salsa, la aparición de la nueva izquierda y la teología de la liberación, una explosión inaudita de la plástica tanto en Europa como en América, y la revolución sexual. La lucidez de esta voz admite la mencionada amalgama como la proyección de un proceso cuya expresión ha permanecido represada y cuyos eslabones necesitan decantarse a través de una poesía peculiar que devenga válvula para, en palabras de Guillermo Sunkel, “superar los sistemas binarios a partir de los cuales se ha concebido históricamente lo popular: oposiciones entre cultura de élites y cultura del pueblo, cultura tradicional y cultura moderna, cultura de masas y cultura popular” (147). Esta poética arma un entramado que toma ingredientes culturales de diversa procedencia –tanto de extracción formal como de la popular–, para enrostrar al lector un tejido de bregué en el que los retazos construyen la firme impresión de una época. Esta expresión se siente especialmente en *A la muerte a la muerte a la muerte* (1973) y *De buenas a primeras* (1976), poemarios escritos cuando el poeta todavía se afincaba en Guayaquil. Esta circunstancia es importante pues en 1978 emprendió su aventura mexicana, que se prolongó hasta su muerte en 2017. Entre los múltiples saberes que Nieto Cadena desarrolla a lo largo de su poesía se encuentra, reiteramos, el saber erótico, que hace que el eros devenga el *ethos* de su poética entera, toda vez que, a la vez que funciona como morada, encierra un fuerte componente político: una expresión que mantiene su esencia en torno a sufrir o gozar el poder. Al decir que el eros es el *ethos* en tanto morada, nos referimos a que en Nieto Cadena se consolida la palabra erótica como residencia del ser humano, así como el eje de su discurso lírico; se mantiene a lo largo de la mayoría de sus poemas un ritmo que emana de algo que entendemos como las fintas propias del amor físico, pues la tensión sexual es para esta voz poética la escena dialéctica por excelencia. Tanto así que palabra y cuerpo se imbrican cuando el poeta les confiere connotaciones sexuales en su trato con la lírica: “Duro con ella// Que sepa quien manda// duro con ella duro muy duro hasta molerla// que reviente la puerca la maldita la increíble/ que explote la tremenda la copulante la insidiosa// Duro

con ella con esta absurda torpe y loca poesía” (Nieto, *De buenas* 9). Nada queda fuera de esta esfera de pieles y palabras.

El sujeto lírico de los poemas de Nieto avanza por una vía opuesta a la que Kierkegaard propone para sí, aprendiz de don Juan, en *Diario de un seductor*: aquí el cuerpo femenino no es un tabú ante el que hay que detenerse y reflexionar, sino más bien acicate que lleva al hablante a convocar al lector hacia un estadio dionisiaco donde se persigue “la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima” (Nietzsche 81). Desde este enfoque—una épica de lo cotidiano que expresa vicisitudes y tragedias particulares—hay proyecciones varias desde el locus enunciativo de un sujeto que adjudica atributos sexuales al contexto urbano:

olvidé tus reglas nocturnas
 humedecí mi piel con otros arrebatos
 Ciudad ciudad

 no hay manera de poseerte
 volveré a intentar
 apenas pueda. (Nieto, *De buenas* 56)

El apóstrofe convierte a la ciudad en el otro más opuesto, esto es, en la mujer; además, sin ser la de un poeta marginal—sino más bien una que pretende asimilar la marginalidad—, la palabra lírica de Nieto Cadena no ha temido jamás a la lisura ni a lo explícito: en pos de aprehender la informalidad en sus distintas dimensiones, incorpora términos groseros y atrevidos para lograr un registro imbuido en desparpajo; así, Fernando Balseca encuentra razones históricas para que la lírica, que en algún tiempo se inclinó hacia la poesía maldita, en la épica de lo cotidiano devenga, en cambio, una poesía *malcriada* que no le teme a llamar todo con su nombre (Balseca 70). Creo que entre estas razones se halla la de evitar una perspectiva distante con respecto al lector y proponer, más bien, un universo que combine distintos elementos informales de la cotidianidad del barrio costeño; y, por supuesto, parte de lo que sombrea Nieto Cadena con su palabra ruda es el vínculo entre los cuerpos a través de géneros musicales afrocaribeños que propician la cercanía y el roce de los cuerpos. El ámbito en el que se moviliza esta voz lírica se desliga de cánones euro centristas cuando se sabe portadora de una militancia rumbera poblada por el son y la salsa, por las letras de sus canciones y por los cuerpos que se enlazan a través de la danza: “nadie nos dijo que esta música de trompetas y piano era nuestra/ música, nadie nos enseñó que esa voz negra de rumbera era Celia/ Cruz, así como nunca se nos ocurrió preguntar el nombre de nuestra madre” (Nieto, *Los (des) entierros* 27). Los rituales sensuales del baile respuntan la obra entera del poeta.

Textos duros corresponden a la realidad dura que representan; parece que en Nieto Cadena la escritura posee un propósito erotizante del universo entre ambiguo y explícito, con asociaciones fonéticas, confrontando orgiásticamente al objeto femenino del deseo; cuestionando tabúes burgueses y criticando su visión del sexo como valor de cambio en el aparato consumista, pues así suele cerrarse como vehículo de intimidad para cosificar al ser humano, o cuando se aleja del amor galante y se traslada al prostíbulo y la cantina: “porque entre todos hicimos tiempo para mirarnos hacia adentro/ pero también nos dimos tiempo para trepar a los almendros/ beber/ para alcanzar en las putas la ternura del siglo” (Nieto, *Los (des)entierros* 21).

1.3. Huilo Ruales: locus horridus

La de Huilo Ruales Hualca (Ibarra, 1947) es potente voz que despliega su mirada y, por cierto, también logra que el lector despliegue la suya, sobre el campo de la precariedad al tiempo que da cuenta de un evidente desorden en el cuerpo y de un estadio limítrofe con el cataclismo y lo *obsceno* –obsceno en tanto se halla fuera o contra la escena, o sea, en una zona habitada por sujetos que no sienten la necesidad de impostar su discurso—. El cuerpo puede aparecer como una imagen que se amplía y proyectarse hasta la casa y, más aún, hacia el mundo con sus concéntricas exploraciones desde la más íntima hasta la más universal. Además, en su ecléctica relación en cuanto a la expectación y al goce, el cuerpo puede verse situado en una gama entre dos tópicos de la retórica como locus amoenus y locus horridus; Ruales Hualca apuesta por este último, convirtiendo al cuerpo en un lugar tensionado por los diversos altibajos que sufre a lo largo de su existencia como son la enfermedad, la vejez, la amputación, el desacoplamiento de sus miembros.

Como el acto de habla que es, el poema surge como lugar donde se produce un fenómeno extraño: en algunos casos, a medida que los elementos simbólicos van generando espacio, para su adentro y para su afuera, en detrimento de los elementos materiales, el cuerpo va perdiendo protagonismo hasta ausentarse, esto es, hasta ocultarse o subyacer, como por ejemplo bajo estructuras como la máscara de una mujer o algún elemento que cumpla dicha función: “con el rostro escondido bajo su cabello rojo” (Ruales 65). La máscara funciona como una suplantación o sustitución del rostro y sirve para construir la ilusión de una identidad otra; así que en el medio carnavalesco se vuelve punto nodal para relacionarse con el otro sea éste quien fuere.

El cuerpo existe dentro de la dimensión temporal, y es por eso que posee memoria si por memoria entendemos el lugar donde se depositan las improntas que el tiempo ha

registrado sobre dicho cuerpo; como en el poema “ortopedia,” donde hay un examen diligente acerca de la línea que separa al cuerpo íntegro del que sufrió la merma de algún miembro –en este caso el cuerpo de la mujer amada–: “tenía cuatro dedos, todos perfectos y deliciosos. los chupé de uno en uno, mientras esperábamos que, como un diente de leche, le brotara el dedo faltante” (Ruales 57). Aquí aparece la dicotomía presencia/ausencia concentrada en el muñón: ausencia devenida en la sensación del miembro fantasma, aunque también la conciencia del sujeto lírico incursiona en los feudos del humor negro: “he perdido el cabello. puedo jurarlo. lo puse en esta almohada, al lado de un cuerpo de mujer ya descompuesto” (Ruales 93). No solamente se trata de la provocación del humor, sino de regodearse en el lugar de los restos y sus laceraciones.

El examen que se menciona líneas arriba apunta también hacia un cuerpo histórico, en tanto se entiende el tránsito que se ejecuta entre el cuerpo bisoño y el cuerpo longevo: “pese a la indumentaria y las herramientas esterilizadas he sido contagiado de la enfermedad de la vejez” (Ruales 58). Los inicios de la ancianidad se reflejan en la disminución de fuerzas y pérdida de reflejos, sumada a una respuesta mermada a ciertos estímulos; la conciencia de que el cuerpo se deteriora y se precariza hasta ser cada vez más vulnerable es paulatina.

El yo poemático de estos textos indaga en los espacios oscur(ecid)os de la ciudad, los que fomentan incomodidad, estrechez, penumbra, negatividad, el reverso de la urbe habitable, o sea, las heterotopías, que son espacios de desviación, “aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida” (Foucault, “De los espacios” 5); ahí están la prisión, el hospital, el tugurio. Desde esta perspectiva, Michel Foucault traza un mapa de las heterotopías urbanas en el que se parapeta para, reconociendo un horizonte devastado por la crueldad, avistar en el cuerpo contrahecho elementos de lo residual, de lo inconcluso, y pistas que lograr que el lector caiga en cuenta del sujeto en falta. En ese sentido, para Eco, la prótesis puede funcionar como sustitutiva en cuanto ocupa el lugar de un miembro u órgano, extensiva si prolonga la acción natural del cuerpo, o magnificante si amplía las acciones que el cuerpo no logra hacer (Eco 317). El procedimiento es grotesco en varios momentos, como cuando aparecen piezas dentales, garfios y otras extensiones de miembros que en los textos de Ruales Hualca reiteran la precariedad de los cuerpos, su fragilidad.

Si todo cuerpo es tótem, como dice Watanabe (29), entonces dicho cuerpo, aquel que yace escrito en el poema, actúa como emblema ancestral y protector en tanto contenido –elemento somático– y en tanto continente –representación–, pero en los

poemas de Ruales Hualca se prioriza una visión del cuerpo entero que se infiere desde sus partes, en evidente juego de sinécdoque, y que pone en práctica la escritura desde el ojo colocando la mirada gradualmente en fragmentos hasta dar con un paisaje corporal devastado por la cultura. El proceso, entonces, lleva a advertir una doble ruina, pues al estrago de la cultura se añade la conciencia de un cuerpo deteriorado por la vejez y la amargura que, aun así, busca un acicate para empezar de nuevo:

cómo decir que en esta noche mi corazón de uva seca
puede hacer vino porque ha encontrado el amor (Watanabe 84).

1.4. Roy Sigüenza: herirse de otro

En la poesía de Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) emerge una configuración en la que los sujetos hacen algo más que apartarse de sus cuerpos para que puedan ser objeto de contemplación y goce para y por parte del otro –en procedimiento recíproco–; las aproximaciones se producen en contextos eminentemente urbanos y permiten revisar la huella de las imposiciones culturales que se han ejercido sobre los sujetos del mismo sexo que coinciden sus afectos. Independientemente de su preferencia, los cuerpos “se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido definido puede saturar” (Nancy 20). Así, de la madurez y el crecimiento propuestos por el contacto con el otro emana un dédalo plagado con aquellos signos.

Como pocos autores, Sigüenza ha ahondado en la vinculación del discurso con el cuerpo, rozando lo que Rodríguez Droguett llama recuperación: “nos referimos a esta situación en donde este elemento semántico que hemos reconocido como cuerpo dentro de los poemas, funciona como un elemento de recuperación. En los poemas ya no estamos frente a cuerpos fríos sin forma, presentados al mundo como ilustraciones descriptivas” (Rodríguez Droguett 105).

A la voz lírica del poeta corresponde brindar pistas al lector, construir vías de reconocimiento en un espacio evidentemente inhóspito, aunque aquí no nos encontramos ante una poética del amor secreto, sino ante una que reconoce, desde las perspectivas del dolor y el gozo, los riesgosos resquicios hacia los que se abandona a los amantes disidentes de la “norma” heterosexual:

Nos conocimos en el parque de los héroes
la banca fue blanda para el amor” (Sigüenza 50).

Este proyecto de escritura disidente aporta un elevado nivel de resistencia en la escritura del poeta. La palabra desenfadada y gozosa de Sigüenza reserva para sí algo de lo que Cixous llama –si bien lo hace pensando en la escritura de mujeres– una nueva escritura, apuntando a la liberación del cuerpo, que a la larga pretende una expresión diferente que modifique las formas tradicionales de la escritura y ejercite una nueva forma de leer, imaginar y hacer literatura, como por ejemplo cuando invita a la acción: “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente” (Cixous 61). Así, los ritos, tanto íntimos como públicos, y expresados por una conciencia des-centrada, no pueden sino ser subversivos.

Si para la pensadora el producto es una palabra des-censurada que conserve una suerte de vigor en contra de la ley del padre que se ha impuesto tradicionalmente sobre la población entera, pero con más peso sobre las mujeres, el poeta Sigüenza asume para sí el desafío –configurando una militancia homoerótica–, la misión de armar una zona posible para el amor disidente deshaciéndose, para su enunciación, de esas restricciones o tomándolas en otras direcciones que incluyen la ironía. En este sentido, la mirada ajena pesa tanto que se convierte en una suerte de agente con vida propia que interviene en un relato amoroso cuyos protagonistas no parecen tener el sentimiento de culpa ni el temor; cuando este temor se percibe, es debido a la respuesta o reacción de los testigos, o sea, de quienes no forman parte de la pareja homosexual.

Ante un escenario que se decide por enmudecer o negar voz a los amantes disidentes, el sentido que prevalece es el del tacto y el tocar se transforma en primordial como en “En el autobús”:

Como no podíamos decir
casi nada del amor
nos ocupamos en aprenderlo
con las manos. (Sigüenza 53)

Debido a la inteligente propuesta de estos poemas, se abre el horizonte de interlocutores idóneos: no solamente serán un(os) amante(s) que deja(n) ver la fugacidad del amor a lo largo del tiempo; aquí está presente una escritura que aborda el sexo a través de “la elaboración de un relato de la intimidad que responde a los modelos figurativos de vida donde conviven mitos sociales, tabúes culturales, esquemas de comportamiento, convenciones y rasgos epocales” (Scaramo 220). Aunque sean borrosas las lindes entre lo privado y lo público, y haya una mirada dominante que ha dejado su impronta en las prácticas comunes y la “normalidad” social, enrostramos un discurso que refleja de manera distinta la corporalidad. La palabra hegemónica ha optado por silenciar

cualquier tipo de cisma, pero, al mismo tiempo, ha empujado, en los disidentes, a la búsqueda de esos eslabones que son los nuevos significados que aporten sentido a las relaciones entre las veredas diferentes de una misma lengua, lo que abona en pos de una cosmovisión íntegra. Sigüenza se solaza con la comunión de cuerpos del mismo sexo y destruye temores haciendo que los espacios urbanos se engarcen en una vocación de apertura que la cultura había extraviado.

1.5. Conclusiones

El cuerpo resulta insustituible a la hora de configurar tanto al sujeto como a las identidades individual y colectiva y, desde tal perspectiva, Occidente problematiza el elemento somático en el sentido de su respectivo papel en el mundo de la cultura y debido a las borrosas lindes entre lo privado y lo público. Esto es, como el cuerpo ha sido moldeado por un entorno sociocultural, de esta conexión surge una serie de convenciones de expresión e interacción. El cuerpo no se reduce a su condición tangible, sino que, en tanto construcción sociocultural, ayuda, en enorme medida, a eslabonar un discurso –en este caso, el lírico–: se vuelve, entonces, elemento no solo somático sino semántico y simbólico.

Fernando Nieto Cadena asume el mundo como el lugar que habita el cuerpo en su conflicto con el otro y que, a su vez, es flanqueado por una multiplicidad de géneros musicales como banda sonora poblada por la salsa, pero también por otros ritmos. El poema aparece como un gran ejercicio de escucha del habla y el argot costeño de la década de los setenta, específicamente uno que asume los tópicos del cuerpo. Para Huilo Ruales, en cambio, la situación del universo se desequilibra y da paso a un omnipresente locus horridus como horizonte para que el cuerpo devenga espacio en el que perviven tensiones debidas a las experiencias que lo erosionan. Así, la voz del poeta registra el deterioro, el paso del tiempo, la desmembración, el desajuste de sus partes, y el cuerpo pervive a través de un lenguaje que alcance a nombrar sus distintos estadios. Por su lado, en Roy Sigüenza notamos un permanente e impecable desbroce de la palabra entre la resignación ante la respuesta social a la disidencia sexual y el desafío envuelto en un humor no frecuente en la poesía ecuatoriana. El poeta también desdibuja límites entre los cuerpos, pues lo que toca la voz de este sujeto adquiere una dimensión que lo erotiza todo.

Es indiscutible que estos autores se manifiestan desde el cuerpo y que para ellos éste se constituye en más que el punto de partida del discurso. Yendo hacia la palabra poética, el tropo vinculado con el cuerpo deviene punto axial en el poema pues hace factible

la relación con el mundo. La poesía, al arremeter contra el lenguaje, crea un lenguaje distinto y si los cimientos de cierto segmento de la creación lírica se edifican sobre el cuerpo, el propósito será volver hacia las causas materiales y reales, hacia un origen que no ofrezca confusión conceptual sino a un principio que reivindique la naturaleza corpórea del sujeto. Nieto Cadena, Ruales Hualca y Sigüenza apuestan por la escritura del cuerpo para aliviar, exacerbar y delinear la tensión existente a la hora de representar un lugar a la vez conocido e ignoto, y lo convierten, a su manera y sin domesticarlo, en ecúmene, esto es, en parte del mundo conocido por la cultura.

Obras citadas

- Balseca Franco, Fernando. "Desarrollos de la lírica contemporánea (1960-1985)". *La lírica ecuatoriana en el siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético*, Tomo I. Editor, Iván Carvajal. CONUEP-UASB, 1997.
- _____. "La lírica en el periodo: primera parte (1985-2000)". *Historia de las literaturas del Ecuador*. Corporación Editora Nacional, 2011, pp. 51-84.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 2001.
- Eco, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Trad. Helena Lozano Miralles. Lumen, 1999.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros", conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº5, pp. 46-69. Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, 1984. edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995
- _____. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 2010.
- Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.
- Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Álvaro. La Cebra, 2007.
- Nieto Cadena, Fernando. *A la muerte a la muerte a la muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.
- _____. *De buenas a primeras*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- . *Los (des)entierros del caminante*. El Conejo, 1988.
- Rodríguez Droguett, Elvira. "El cuerpo como (pre)texto literario". *Estudios avanzados*, vol. 21, junio 2014.
- Ruales Hualca, Huilo. *Pabellón B*, Eskeletra, 2006.
- Scarano, Laura. "Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje", en CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 18, Núm. 20, Mar del Plata, 2009, pp. 205-28.

Sigüenza, Roy. *Manchas de agua*. Cinosargo, 2016.

Sunkel, Guillermo. "Un caso de recepción, modos de leer los sectores populares". *Nueva Sociedad* N° 175, 2001, pp. 143-54.

Watanabe, José. *Cosas del cuerpo*. El caballo rojo, 1999.

Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan* y *Don Goyo*

Vicente Robalino

Resumen: En esta investigación se plantea el proceso de trasfiguración mítico-simbólica de la naturaleza por parte del cholo y el montubio de la costa ecuatoriana, representado por dos novelas de la generación del 30, *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta. Dicho proceso implica, al mismo tiempo, el asumir una utopía, es decir una esperanza colectiva, relacionada con la posibilidad de que dicha naturaleza transfigurada se mantenga, frente a la irrupción de la vida moderna, (migraciones internas, migraciones externas, implementación de la máquina en el cultivo del arroz) que amenaza con destruir toda esta esperanza colectiva, en la que la oralidad juega un papel muy importante.

Palabras clave: mito, símbolo, trasfiguración, utopía, cholo, montubio, migraciones internas, migraciones externas, máquina, modernidad.

Abstract

The present paper explores the process of mythological-symbolic transfiguration of the natural environment by the cholo and the montubio of the Ecuadorian coast, as seen in two novels of the generation of the thirties, *Nuestro pan* (Our bread), by Enrique Gil Gilbert and *Don Goyo*, by Demetrio Aguilera Malta. The process implies the assumption of an utopia, that is a collective hope that transfigured nature may be maintained in the face of the irruption of modern life (internal migrations, external migrations, implementation of the machine in the cultivation of rice) that threatens to destroy all collective hope. Oral tradition plays a key role in the process.

Keywords: myth, symbol, transfiguration, utopia, *cholo*, *montubio*, migrations, machine, modernity

La narrativa ecuatoriana de los 30, conocida como el “Grupo de Guayaquil”, constituye, sin duda, una de las expresiones artístico-culturales más importantes de nuestra literatura, pues irrumpe en la literatura ecuatoriana con una propuesta estético-social innovadora: la proyección del mundo del cholo y del montubio desde la óptica de sus propios protagonistas, desde su visión del mundo y de la naturaleza: desde sus mitos, ritos y utopías. El propósito de esta investigación es indagar en dos novelas, *Nuestro Pan*, de Enrique Gil Gilbert, y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta, cómo los mitos y las utopías del cholo y del montubio se ven amenazados por la irrupción de algunos

elementos de la vida moderna (migraciones internas y externas y la “profanación” de la naturaleza, por parte de la máquina, en cuyo fondo subyace una compleja situación sociopolítica en el Ecuador de la década del 20 al 30).

Dichos elementos de la modernidad se ven transfigurados por medio del mito de “la mala suerte”. Como afirma Agustín Cueva: “La literatura de la llamada ‘generación del 30’ y la del grupo de escritores de Guayaquil es, al menos en una de sus direcciones fundamentales, un intento por recuperar, por medio de la ficción, ese mundo en trance de desaparición” (Cueva, 1986, 122). La defensa de un mundo amenazado –el del cholo y el montubio– se produce en una época, desde el punto de vista sociopolítico, muy compleja, como afirma este mismo autor:

La inserción decisiva de estos intelectuales en la sociedad se produce, en cambio, en el peor momento de crisis: entre 1920 y los primeros años de 1930, cuando no solo el capitalismo nacional sino el de todo el mundo está al borde del abismo. Así que experimentan en carne propia los efectos más nefastos de un sistema que no consigue integrarlos y, en mayor o menor medida, participan en las grandes conmociones internas: la insurrección proletaria de 1922, en Guayaquil sanguinariamente reprimida...; la “revolución” de 1925 que instaura un gobierno de corte modernizador progresista para su tiempo. (123)

En cambio, Jorge Enrique Adoum rescata los criterios que han cimentado la validez y permanencia de la obra emblemática del Grupo Guayaquil, el libro de cuentos *Los que se van*, como el de Benjamín Carrión, Alfredo Pareja, Agustín Cueva y Hernán Rodríguez Castelo quienes, en su orden, valoran positivamente esta obra al considerarla como “Un libro anunciador” (Carrión), un “hito de partida” (Pareja), “inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano” (Cueva). “Puso en marcha el más poderoso movimiento del siglo XX: la novela de los años treinta-cuarenta” (Rodríguez Castelo) (Adoum, XXV)

Eliade (19), por su parte, define el mito de esta manera:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues, siempre el relato de una evocación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (7)

En efecto, en las novelas objeto de este estudio –*Nuestro pan y Don Goyo*–, el ámbito de lo sobrenatural y lo sagrado, elementos constitutivos del mito, es muy amplio, no

solo eso sino que forma parte consustancial de la narración, empezando por la tierra que, simultáneamente, representa un símbolo (representación polisémica), un mito (una creencia), una utopía (una aspiración colectiva), es decir, el mantener un diálogo con la naturaleza, por medio de la siembra del arroz. Así, uno de los personajes de *Nuestro pan* afirma: “La tierra es huraña. Mismo como la mujer. Necesita el empuje violento. El hombre es el que siembra. La tierra y la mujer se abren como cauces de río” (Gil Gilbert, 1942, 43). Sin embargo, esta aspiración de posesión –tierra-hombre– se encuentra mediada por el asombro y el temor de que esa tierra –esa hembra– germine. Este hecho de la creación de la tierra, convierte a esta en un ser sagrado, es decir, en un mito.

En *Don Goyo*, al igual que en *Nuestro pan*, el mito constituye un fino tejido de microrrelatos, donde el temor a lo desconocido verbaliza un más allá, una dimensión inalcanzable como lo expresa el narrador de *Nuestro pan*: “La noche estaba muy oscura. No se distinguía nada, absolutamente. Se empezaban a escuchar levemente los gritos de la gente, que se daba cuenta de la huida de la Agullada. Hacía un frío que calaba los huesos. Reinaba un silencio que hacía dar miedo” (26). Así, tanto en una novela como en otra, el diálogo que cada uno de los personajes entabla con la naturaleza, está saturado de misterio y de asombro: “La vida del hombre es así, no como el cielo que para llover primero se encapota; no como el río que para desbordarse primero se va creciendo sin derramarse” (30). Este saber, producto de la experiencia, no constituye para nada una, pero sí una forma de conocimiento de la realidad; una metáfora, una transfiguración que nos conduce al mito.

Por otra parte, este universo de lo mítico solo puede ser compartido a través del discurso oral, de ahí que en las dos novelas se pueda percibir la presencia de una colectividad que cuenta y comparte esta experiencia, como señala Eduardo Huarag (2016), al estudiar el mito: “No olvidemos que la oralidad en los pueblos ancestrales es el repertorio primordial de la cultura, los conocimientos y la cosmovisión. El mito es una modalidad alegorizada de referir los orígenes” (17). Este diálogo colectivo, en las obras que estamos estudiando, nos remite a aquella época cuando el hombre hablaba con la naturaleza, como sucede con mucha frecuencia en *Don Goyo*: “Según Don Goyo, los mangles ‘Veían, oían, hablaban y sentían’” (Aguilera Malta, 1978, 93) o en *Nuestro pan*, donde podemos encontrar las huellas orales de un saber ancestral sobre la naturaleza. Así, uno de los personajes de esta novela, al referirse a un río, afirma: “Los que saben, dicen que en las cabeceras no es tan manso como aquí. No va y viene, sino que baja entre piedras, rápido, agresivo, bramando. Traía animales y vegetales muertos, piedras hechas polvo” [...] (145).

Asimismo, la utopía, en concordancia con la experiencia del mito, también tiene un carácter eminentemente colectivo, como lo expresa Alejandro Chao (2009): “Toda utopía es colectiva aun cuando sea propuesta por un solo individuo. La utopía se basa siempre en una memoria colectiva, en el mito de origen y en el mito que da sentidos y significado a la vida de un pueblo” (88). En las dos novelas, estamos ante más de una utopía: en *Nuestro pan* los personajes intentan mantener un diálogo mítico-simbólico con la naturaleza, con la tierra, con la noche, con el mundo del más allá, y ponen toda su esperanza en la siembra del arroz, aunque en esta última actividad hay intereses económicos individuales, como el del capitán Sandoval y el de su hijo Eusebio o el de algunos desmonteros, que distorsionan el carácter primigenio de la utopía, el de la esperanza colectiva, pues ha llegado una vida moderna que cambia las relaciones de trabajo y que obliga al cholo y al montubio a abandonar el campo, como se lo menciona en *Nuestro pan*: “Eusebio Sandoval no veía el campo arisco de ahora, ni los montubios flacos, color de mate por el paludismo. Solo veía el tractor que caminaba tierra adentro” (206).

De la misma manera, en *Don Goyo*, novela que para Hernán Rodríguez Castelo (1970) es “un canto de las gentes del cholerío costeño, a su personaje fluvial, grito y paisajes entretejidos con mitos del río, del manglar, de la noche y de la selva. Todo, gentes, ríos, hechos y usos, manglar, noche y selva en íntima comunión animista y en vibrante juego lírico”, el intento de aprehensión de la naturaleza es una aspiración mítico-utópica que, igual que en *Nuestro pan* se trunca por la misma presencia de la modernidad.

La transfiguración mítica y los problemas de poética en *Nuestro pan* y *Don Goyo*

De *Nuestro Pan*, Hernán Rodríguez Castelo (1970) ha destacado estos caracteres: la expresividad lírica y una falla constructiva, esta última se refiere a la carencia de unidad y la culminación de la novela de la misma manera que un “alegato político” del autor; según este crítico: “Pero, al tomar la novela como la epopeya del arroz y las gentes que le consagran sus vidas, resulta mal construida. Llena de excrecencias que rompen una unidad que el Libro I anunciara simple y armoniosa; fuerte y grande” (Rodríguez Castelo, 1970, 11).

Adoum, si bien retoma el problema de la falla constructiva: “Pero todos advirtieron algo como una falla arquitectónica”, rescata el criterio, dado por Galo René Pérez, en el sentido de que *Nuestro pan* no carece de la mencionada falla arquitectónica ni es un panfleto político (Adoum, 1987, XXXII). Por el contrario, Adoum considera que esta supuesta falla estructural es más bien una técnica utilizada con frecuencia por

los narradores del Grupo, la introducción de microrrelatos en la ficción como estos: “la epopeya de los sembradores de arroz; el relato de la vida del capitán Hermógenes Sandoval, historia del abogado Eusebio Sandoval...” (Adoum, XXXII).

Entonces, se trataría, en términos de Genette, de una homodiégesis narrativa, es decir, de microrrelatos, que si bien poseen una unidad temática, se desarrollan en el discurso como escenas, relativamente independientes y, desde luego, no obedecen al orden canónico de la estructura narrativa: exposición, nudo y desenlace. Esta composición artística de *Nuestro Pan* permite al narrador y a los personajes, trasladarse desde un tiempo mítico, el de la siembra del arroz –el de la transfiguración imaginaria– hacia un presente, el de una modernidad, en las que se han cambiado las formas colectivas del trabajo por el empleo de la máquina y el de la oferta y la demanda de la venta del arroz. Así, la lectura de esta novela sería como la de un viaje a los orígenes, igual que en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier y, al mismo tiempo, un retorno a un presente desencantador y frustrante.

En cambio, *Don Goyo* aparece ante la crítica, como una obra sólidamente construida, con un héroe épico insuperable, su protagonista una suerte de “superhombre”. Así la mira Rodríguez Castelo: “Cusumbo de por sí figura de talla superior [...] es el hombre y Don Goyo es el superhombre” (12). Adoum corrobora lo afirmado por Rodríguez Castelo, al destacar la dimensión mítica y humana de esta novela:

Quizás es en Don Goyo [...] de Aguilera Malta, donde por primera vez aparece en la novela ecuatoriana lo imaginario, lo sobrenatural, como complemento de la realidad. El propio personaje que, en gran parte del libro es solo una aparición, una “alma en pena”, al final “resucita” confirmando así su carácter mítico. Don Goyo habla con los mangles y escucha su lenguaje”. (XXXIII)

Este tema de la transfiguración mítica de la naturaleza, en estas dos novelas, conduce a enfrentar otro problema de poética, que ha señalado la crítica en la narrativa del 30: la inconsecuencia del narrador con respecto al mundo narrado, desde dos perspectivas: la presencia de expresiones castizas, que podrían destruir lo genuino de las hablas del cholo y del montubio y un lirismo retórico manipulado por el autor, como señala Adoum, “se hace al personaje hablar como el literato que escribe”. Aparte de las consecuencias ideológicas que traería esta supuesta “traición” enunciativa, según lo afirma Adoum, citado por Donoso Pareja:

Este tipo de arrebato poético denota la persistencia de la misma ideología estética que se pretendía combatir, e induce al autor a ser inconsecuente con sus

protagonistas, a olvidar su clase, su cultura sus posibilidades de *poetizar* como en los cursos de una perceptiva literaria ya anticuada. (1985, 30)

A pesar de lo dicho por Donoso Pareja y Adoum, la inconsistencia enunciativa, en la narrativa del 30, no afecta por igual a toda la producción literaria de esta época, concretamente a las dos novelas motivo de esta investigación. Por el contrario, creemos que uno de los grandes méritos del narrador en estas novelas –*Nuestro pan* y *Don Goyo*– es el haber conseguido la independencia del autor con respecto al mundo narrado y, de esta manera permitir, en términos bajtinianos, un verdadero dialogismo entre autor-creador, mundo narrado y personajes para así poder mostrar el carácter heterogéneo de nuestra cultura, es decir, el mundo de la oralidad y mundo de la escritura, como afirma Cornejo Polar: “Sin duda la exigencia de comprender la literatura latinoamericana como un sistema complejo hecho de variados conflictos y contradicciones obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura [...]” (Cornejo Polar, 1994, 25). En efecto, la inconsecuencia enunciativa de la narrativa del 30, mencionada por Adoum y Donoso Pareja, no es un hecho estilístico-formal, ni simplemente retórico, sino que constituye un conflicto artístico-cultural cuyas raíces hay que buscarlas en la compleja configuración político-social de la época y en el cómo esta narrativa, desde sus respectivas poéticas, asume la oralidad y la escritura y cómo la memoria oral del cholo y del montubio es representada en la ficción. Precisamente, en esta investigación se intenta seguir las huellas de la oralidad en las novelas *Nuestro pan* y en *Don Goyo*. Memoria oral, gravemente amenazada por la llegada de una modernidad que acecha, igual que el mito de “la mala suerte”.

Cabe señalar que en las dos novelas no estamos ante la descripción de un paisaje, que sirve como decorado de los acontecimientos narrados, sino frente a una interiorización de un espacio cotidiano, que es compartido por toda una colectividad, la del cholo y la del montubio, es decir, un “acontecimiento” dialógico, tal y como lo concibe Bajtín: “La representación artística, la “imagen” del objeto, puede ser reconocida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrelazan en su marco” (Bajtín, 1991, 95).

Aunque la crítica –Adoum, Donoso Pareja, Alejandro Moreano y Proaño Arandi– ha señalado una especie de “traición” enunciativa del narrador en relación con el mundo narrado, “traición” que afectaría directamente al mundo narrado: la supervivencia en la narrativa del 30 de un lenguaje castizo, “herencia colonial”, frente al habla popular del cholo y del montubio, como lo advierte Donoso Pareja: “Este desfasaje entre el

lenguaje y las situaciones en nuestro realismo se debe, por una parte, a esa “tradicción culta”, colonizada de nuestra historia literaria, pero por la otra a las limitaciones mismas del realismo, *atado a la observación más cruda del presente [...]* (284). Este mismo crítico pone un ejemplo extremo, tomado de *Nuestro pan*, de lo que él llama “tradicción culta”: “Os he mandado a llamar –empezó el capitán– con típico acento guayaquileño” (284). Esta “inconsecuencia” del narrador con el mundo narrado, no solo se muestra, según Adoum, igual que un casticismo superficial, sino como una descripción lírica, con rasgos de costumbrismo decimonónico:

Mitos y utopías

Como expresa Jorge Rivadeneyra (1996): “[...] junto al paradigma de la racionalidad instrumental se construye el paradigma de la racionalidad mítica, la cual contiene a la utopía como uno de sus elementos” (110-111). En el caso de estas dos novelas, dicho paradigma mítico gira en torno a la naturaleza y al mundo del cholo y el montubio constantemente perseguidos por la presencia de una modernidad extraña y agresiva. De ahí que se pueda hablar, en estos textos, de una transfiguración mítico-simbólica de la vida cotidiana, que permite a sus personajes defender, si cabe el término, el espacio de sus mitos y utopías, es decir, de la esperanza colectiva. Como afirma Alejandro Chao: “La utopía es eminentemente praxis, acción colectiva que lleva a la transformación de la colectividad” (87). En el caso de *Nuestro pan*, es la siembra del arroz lo que anima la esperanza de los “desmonteros”, en *Don Goyo* es el mangle y la pesca los que despiertan los sueños del montubio y del cholo y los que conducen a una realización colectiva que se halla en pugna con los intereses de los hacendados, de las migraciones internas, de las migraciones externas y de la irrupción de la máquina en la naturaleza: “Él sabía que por los malos inviernos nadie había sembrado ahora. Y él había trabajado con máquinas. Las máquinas aumentan la ganancia y rebajan el costo” (173).

La transfiguración mítico-simbólica de la naturaleza en *Nuestro pan*

Particularmente en esta novela, más que en *Don Goyo*, la naturaleza adquiere, ante la mirada de sus personajes, una constante transfiguración mítico-poética, como afirma Jorge Rivadeneyra (1996): “[...] la sustancia del mito es el pensamiento imaginativo; su núcleo es racional pero está dominado por la fantasía. En oposición a la racionalidad instrumental, basada en el pensamiento que se piensa a sí mismo [...]”. En efecto, la imaginación del montubio, en esta novela, va tejiendo todo un palimpsesto mítico, simbólico y hasta ritual en el espacio sagrado de la naturaleza:

Luego se volvió hacia la tierra. Primero el barranco alto, quebrado, azulado de luna. A su borde la canción de los sapos. Siempre la humedad. El llanto de la noche sobre la tierra, casi voz humana, en la garganta casi temblorosa de los animales que estarían con sus grandes y lacrimosos ojos mirando la noche. (16-17)

Tanto el narrador como los personajes tienen su mirada puesta en la naturaleza y, precisamente, esa mirada transfigura lo que ve, lo vuelve mito, representación simbólica o ceremonia, pues en cada uno de ellos se produce un constante intercambio semántico entre hombre y naturaleza como aquel “llanto de la noche sobre la tierra”, en donde se puede apreciar una fuerza simbólica, la de la noche, concebida como un espacio inconmensurable, lleno de misterio, pero, al mismo tiempo, impregnado de aliento humano. Si bien el mito acompaña a la esperanza utópica, a lo largo de esta novela, esta se diferencia del primero, porque se presenta solo como una posibilidad, según lo advierte Jorge Rivadeneira: “Una de las distinciones fundamentales entre mito y utopía radica en que el mito se da como un hecho consumado y la utopía como una posibilidad, como lo que puede ocurrir gracias a la mediación de una fuerza todopoderosa” (176). En efecto, mientras la transfiguración mítico-simbólica y ritual se encuentra fija y determinada en la imaginación del cholo y del montubio, la utopía, representada en esta novela por la siembra del arroz, está rodeada por “la mala suerte” o “la de a malas”.

La mala suerte como elemento premonitorio en *Nuestro pan*

La mala suerte se convierte en una fatal premonición, que las voces de los personajes la reiteran: “—La de malas se nos viene encima, compadre!” (65). “Porque la de malas ya nos ha chicoteado durísimo, como decía el difunto Monroy...” (172). “Revuelta con el agua viajaba la tierra de la Magdalena. Una Valdivia inició su grito de mal agüero” (242). De esta manera, podemos distinguir en esta obra una primera tensión narrativo-ficcional entre el mito contemplativo y transfigurador y el mito negativo, el de la mala suerte, que se cierne como una amenaza sobre la esperanza utópica. Un segundo obstáculo, que también forma parte de “la mala suerte”, y se presenta como una premonición, es el de la enfermedad de uno de los personajes, Pedro García, quien padece de tuberculosis, todos creen que puede llegar “la de a malas” y se contagian: “Escupía su gargajo espeso de enfermo. Tosía oscuramente. La sombra de un gavilán en vuelo se proyectaba, bailando, sobre la caña picada. Oía gritar valdivias. Gritaban por él. Nadie más tenía que morir” (35).

Una tercera situación narrativa, que forma parte de la mala suerte, es la del asesinato que cometió el Guaco Moreira, quien mató a su propia mujer. Este hecho crea sentimientos de culpa, no solo en quien lo hizo sino que se extiende a los demás personajes, es pues la “mala hora”, así lo expresa la conciencia de este personaje: “–No hermano, no me tenga miedo. Yo no soy malo. Soy como usted, pero a mí ya me cogió la mala hora. Vengo a trabajar solamente para tener plata; quiero irme para cualquier lado. La rural me anda rastreando” (28). Aparte de esta “justificación” mítica, “la de la mala hora”, a la que recurre el Guaco Moreira, el alma en pena de la esposa asesinada deambula entre las conciencias de los personajes y de manera especial recrimina al Guaco Moreira: “A veces me habla quedito: Maximino de puro jumo me mataste. Por gusto. Porque yo no te he hecho nada. Y después llora, como cuando estaba como esos palos, tumbada y sacada de raíz” (32).

Una cuarta presencia amenazante es la de la langosta y “los pájaros glotones del arroz”. La amenaza de la langosta solo se elimina mediante el rito de freírla que, según estos personajes, es la manera de ahuyentarlas de los sembradíos de arroz: “Yo sé que vos sabes la contra. Mañana busca bien en el desmonte y friélas con bastante manteca, si no, ya están jodidos” (64). A pesar de que los personajes tratan de liberarse de este determinismo de la mala suerte, este los persigue y se extiende a las haciendas arroceras: “–No quiero tener mal augurio. Pero este perro tiene mal anuncio. Por mi gusto lo siguiera” (117).

La transfiguración mítico-simbólica en *Don Goyo*

De la misma manera que en *Nuestro pan*, aunque no con tanta intensidad, en *Don Goyo* se da el proceso mítico-simbólico de transfiguración de la naturaleza, entendida como la isla habitada por montubios y el mar recorrido por pescadores (los cholos): “La enorme boa de la noche lo atornilló en su vientre” (7). “Con los cuerpos, medio peces, medio hombres, chorreantes, magníficos, eran igual que nuevos mangles gateados y nudosos” (p7-8). Aquí vemos cómo, tanto el espacio de la naturaleza como el espacio del mar absorben al contemplador, lo poseen. Este poder de encantamiento y el lenguaje de la naturaleza solo lo conocen Don Encarnación, Don Goyo y Ño Francia: ... “don Encarna vivía una eterna leyenda. Conocía el lenguaje de los guayacanes y de los cabos de hachas, de los nigüitos y de los cascoles, de los tigres y de los venados, de los tiburones y de las simbocas ... hacía hablar a un caimán o bailar a un difunto en una de sus charlas” (30).

Este personaje –Don Encarnación– es una suerte de mago, de transfigurador de la lengua a través de sus relatos. Sólo él puede contar porque tiene ese saber. Mientras que en *Don Goyo* confluyen todos los saberes: es curandero, levita sobre las aguas, conversa con los mangles, con las criaturas del mar y hasta con el malo y su presencia en la novela es de carácter premonitorio y fantasmal –como lo ha advertido Hernán Rodríguez Castelo (1970)– aparece siempre en la noche: “No vi a nadie. Pero oí la voz de Don Goyo: ‘Buenas noches’”. Ño Francia también adquiere, aunque en menor dimensión que Don Goyo, una presencia fantasmal: “Ño Francia, negro cimarrón: medio brujo y medio adivino” (20). Mientras Don Encarnación y Ño Francia, aparecen como una imagen transfigurada en los recuerdos de Cusumbo, Don Goyo se presenta como una imagen transfigurada, en la memoria colectiva: cholos y montubios conocen de algunos de los “milagros”. Don Goyo es como una figura patriarcal: “Don Goyo era como el padre de todos. Su voz dominaba siempre. Su consejo jamás fue desatendido... El viejo veía más allá. Y conocía los secretos de todas las islas” (99).

La mala suerte y sus voces premonitorias en *Don Goyo*

El saber premonitorio de Don Goyo hace que este anticipe el despojo de las islas y la muerte de los mangles y el fin de esa comunión, dada por la imaginación transfiguradora, hombre-naturaleza. A esta voz de alerta que da Don Goyo, se unen, como en *Nuestro pan*, los mitos también premonitorios del determinismo de “la mala suerte”. Así, la gente que trabaja en la hacienda cree que Ño Francia trae la desgracia: “De noche lo veían montado sobre los árboles o andando sobre el río, sin hundirse, o atisbando en la orilla de los caminos para causar desgracias a cuantos pudiese.”(20). Otro de los mitos negativos es la muerte de una niña que había sido brujeadá: “Se había muerto esa tarde. ¿De qué?...Pues de nada...La habían embrujado... la había mirado quién sabe qué desgraciado, que tenía “mal baho” (74). Asimismo, los pescadores presienten que “la mala suerte, acabará con todo: “–Yo creo que lo que nos está pasando es que estamos de malas. Nos ha de haber miado algún tejón. O, cuando menos a Don Goyo. –Don Goyo!” (119). El fin de Don Goyo y con él el despojo de las tierras de los montubios – sus islas– por parte de “los blancos” también aparecen como premoniciones: “No hay ni sombra!...A mí me parece que ha pasado una desgracia. Anoche no ha cesado de llorar el ‘punta de estaca’..” (174).

CONCLUSIONES

De esta manera se ha visto cómo las dos novelas –*Nuestro pan* y *Don Goyo*– desarrollan sus mitos desde dos perspectivas: desde la sacralización de la naturaleza y desde la creencia en el mito de “la mala suerte”.

Las dos clases de mitos se construyen a través de la transfiguración imaginaria de la memoria colectiva, representada en las dos novelas por el cholo y el montubio. Los mitos mencionados se desarrollan paralelamente a la utopía, considerada como una esperanza colectiva, la de la siembra y el arroz en *Nuestro pan* y la del cultivo del mangle, en *Don Goyo*.

Los mitos de la mala suerte, en las dos novelas, prefiguran la llegada de la vida moderna, representada en estas novelas por la máquina y por las migraciones internas y las migraciones externas. Las migraciones internas obligan al cholo y al montubio a abandonar el campo y, de alguna manera, a olvidar su mundo imaginario, para llevar una vida precaria en ciudades como Guayaquil. Las migraciones externas, en cambio, hacen que, como en *Don Goyo*, un extranjero se apropie de la isla donde habitan los montubios para explotar minerales.

La imagen del hacendado y de la hacienda está muy presente en las dos novelas con su sistema de trabajo de explotación y de herencia feudal en grave peligro de desaparecer para dar paso a otra forma de explotación, la del capitalismo.

Obras citadas

- Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo*. Grijalbo, 1978.
- Adoum, Jorge Enrique. *Narradores ecuatorianos del 30* (prólogo). Ayacucho, 1987.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1991.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Horizontes, 1994.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas*. Planeta del Ecuador. El Conejo, 1986.
- Chao, Alejandro. *Memoria colectiva y esperanza utópica: el ciclo del maíz en los pueblos de Morelos*. ABYA-YALA, 2009.
- Dávila Vásquez, Jorge. *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República, 1925-1960*. UASB y Corporación Editora Nacional, 1987.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30*. El Conejo, 1985.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial.
- Gil Gilbert, Enrique. *Nuestro pan*. Editores Vera, 1942.
- Huarag Álvarez, Eduardo. *Mitos de origen*. Academia Española, 2016.
- Moreano, Alejandro. *Pensamiento crítico-literario de la literatura con matriz de cultura* (T II). Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, 2014.
- Pérez, Galo René. *Pensamiento y literatura del Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Rivadeneira, Jorge. *Mito y utopía en el pensamiento Latinoamericano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Sucumbíos, 1996.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Nuestro pan* (prólogo). Ariel, 1970, pp. 7-16.
- . *Don Goyo* (prólogo). Ariel, 1970, pp. 9-18.
- Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*. Ariel, 1970.

La memoria, el espacio transnacional y los grupos marginados en el teatro de Arístides Vargas

Alison Guzmán y José R. Guzmán

Resumen

Este trabajo presenta una visión general de 22 obras del dramaturgo argentino-ecuatoriano Arístides Vargas quien se exilió de su país natal a causa de la persecución en su contra por parte de las fuerzas militares argentinas de los años 70-80. No cabe duda entonces que la obra de Vargas esboza temas a través de los que se da a conocer el desarraigo, el trauma y la condición del ser en permanente búsqueda de algo o alguien. En efecto, tres características que son el común denominador de la obra vargasiana y que, a breves rasgos, se destacan en este trabajo son la memoria y el olvido, los espacios dramáticos oníricos y la perspectiva de actos injustos por parte de los grupos más desposeídos.

Palabras claves:

Arístides Vargas, Teatro latinoamericano, Teatro ecuatoriano, Dramaturgia del exilio, Guerra sucia.

Abstract:

This article is an overview of 22 plays written by Ecuadorian-Argentinean playwright Arístides Vargas, who fled Argentinean military oppression in 1975 and moved to Ecuador. It is not surprising, therefore, that his work reflects these experiences of alienation, estrangement, trauma, as well as ongoing quests for something or someone. Indeed, three characteristics that stand out in his plays are: memory and forgetting, oneiric dramatic spaces, and injustices suffered by marginalized groups.

Key words:

Arístides Vargas, Latin American Theater, Ecuadorian Theater, Theater of Exile, Dirty War.

El ecuatoriano-argentino Arístides Vargas es uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes de Latinoamérica y también fundador y director del grupo de teatro quiteño Malayerba. Este director teatral, actor, guionista y dramaturgo lleva afincado en

el Ecuador desde 1976, pues se exilió de Argentina en 1975 a causa de la represión y los actos de terror cometidos por parte de grupos parapoliciales en los albores de la última dictadura cívico-militar en su país de origen. Este trabajo brinda una visión panorámica de la obra de Arístides Vargas puesto que lleva a cabo un análisis de las veintidós piezas escritas por este autor. En ellas, esbozamos, de manera global, tres características de su dramaturgia singular: 1) las representaciones de la memoria, intercalada con la fantasía, e interrelacionadas con el trauma y el olvido, 2) los espacios dramáticos oníricos, inconcretos y transnacionales, y 3) las alusiones a las injusticias padecidas por grupos marginados tales como los exiliados, los inmigrantes, las mujeres, los viejos, los niños, los pobres, y los perseguidos a causa de su ideología.

El exilio de Arístides Vargas en plena preludia de la dictadura más sanguinaria de la historia de su país natal le dejó huellas indelebles:

Sí, la experiencia argentina es tan traumática, a uno le cuesta mucho salir del trauma. Muchos escritores y dramaturgos seguimos escribiendo de manera circular sobre el mismo tema, de alguna u otra manera, porque sencillamente nos cuesta salir de ese lugar espantoso que es el lugar del dolor histórico. [...] Había una escisión entre la Argentina y lo que yo era. Esto me ha llevado mucho tiempo." (Dubatti, Web entrevista 2012)

Y de ahí su obsesión con el tema de la memoria personal y colectiva del trauma. Vargas recurre a las retentivas asociativas del destierro en su trilogía del exilio –*Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) y *Donde el viento hace buñuelos* (2001)– mediante los encuentros y desencuentros de los protagonistas en tiempos entreverados y estirados. Paulatinamente y de manera circular nos vamos enterando de las tribulaciones del destierro, pues al momento en que sus recuerdos se podrían volver emotivos, los exiliados suelen cambiar de tema. Aparte de la trilogía de la memoria, *Malanoche*, *La casa de Rigoberta mira al sur*, *Jardín de pulpos*, *Fotos de señoritas y esclusas* e *Instrucciones para abrazar al aire* también se valen de esta misma estética, la que vamos enterrando poco a poco, como si fuera una obra de misterio, del trauma original.

Al aproximarse demasiado, como un ícaro contemporáneo, las evocaciones del trauma asociadas con el destierro suelen volverse insoportables. Por consiguiente, Arístides Vargas se vale, con frecuencia, de la estética del teatro del absurdo –caracterizado por la incongruencia, el sinsentido, la repetición– y lo surreal. En la segunda obra de la trilogía, *Nuestra Señora de las Nubes*, los dos protagonistas, Óscar y Bruna, son

fantasmas vivientes que proceden de alguien ¿moribundo? que les ha recordado o soñado, como sugieren sus últimas intervenciones:

Oscar: No importa, estamos ahí.

Bruna: En la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como si observara algo y no pudiera no hacer nada para evitarlo. (Vargas, *Teatro ausente* 49)

Así termina el periplo de estos exiliados, durante el cual cada evocación se abre, como cajas chinas, a la siguiente.

Como plantea Caruth, la (semi)paralización de la víctima durante el suceso traumático provoca una ruptura entre el conocimiento racional del mismo y las emociones experimentadas y coligadas con el hecho, almacenadas en la subconsciencia del individuo (7). De ahí que en la primera obra de la trilogía, *Flores arrancadas a la niebla*, Raquel recuerda: “Había una foto: mi padre y mi madre, fríos y distantes, partí la foto por la mitad, extirpé a mi madre de mi padre, puse los pedazos uno al lado del otro, y el espacio que quedaba entre uno y otro puse las palabras miedo, olvido, deseo, exilio, en el espacio extirpado de los afectos” (Vargas, *Teatro en las fronteras* 31). El divorcio entre las emociones y los pensamientos/acciones es, al fin de cuentas, idiosincrásico de la memoria traumática. Y lo que es más, modera las emociones intensas relacionadas con la remembranza terrorífica, tanto para el personaje expatriado, de cuya mente surge el recuerdo, como para el propio autor de la pieza. La trilogía del exilio contiene las tres obras que más dejan entrever la experiencia del destierro del propio dramaturgo.

Por su parte, *Instrucciones para abrazar al aire* (2011), *Bicicleta Lerux* (2006), y *La razón blindada* (2007) hacen patente, incluso más explícitamente, la persecución política padecida por los allegados y excompatriotas de Vargas en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Al igual que otra obra de Vargas, *De cómo moría y resucitaba Lázaro, el lazarrillo* (1999), *La razón blindada* viene a ser un homenaje a la memoria intertextual: en este caso celebra la novela *Don Quijote* de Cervantes. Al mismo tiempo, *La razón blindada* versa sobre la represión política y es dedicada al hermano del propio dramaturgo, Chicho Vargas, encarcelado durante la dictadura argentina.

Las primeras dos obras abarcan, en cambio, el trauma de los desaparecidos del genocidio de 30.000 personas ente 1976 y 1983, cuyos familiares no supieron su destino ni siquiera encontraron los restos de sus cuerpos. *Instrucciones para abrazar al aire*

estriba en el secuestro verdadero, a los tres meses de edad, de Clara Anahí Mariani, la nieta de una de las fundadoras de las Abuelas de la Plaza de Mayo, después del asesinato de su nuera. Comienza la pieza con la afirmación del abuelito que “todos los días nos levantamos ella y yo, y nos contamos la misma historia” (Vargas, “Instrucciones para...” 115). A lo largo de la obra, los personajes genéricos de Él y Ella, representantes de los abuelitos apesadumbrados de Clara Anahí –y símbolos de los parientes de todos los desaparecidos–, insistirán en esta aseveración. Petar Ramadanovic observa que la historia traumática se vuelve presente únicamente durante su retorno, por lo que la repetición suplanta su comprensión (85). Pero la repetición frustrada del pasado evadido nos proporciona una comprensión fragmentada, disociada y subconsciente de la experiencia traumática (Janet en Van Der Kolk y Van Der Hart 160). La ausencia de su nieta, claro está, se ha vuelto incontable, por lo menos de forma realista, en virtud de la agudeza de su sufrimiento. En cierto sentido, los abuelitos perciben a su nieta desaparecida entre los silencios, vacíos, y agujeros de la historia: en el aire incorpóreo y escurridizo.

Más íntimo aún resulta ser el personaje ausente del Flaco Lerux en *Bicicleta Lerux*: rinde homenaje al actor verdadero, compañero y amigo “desaparecido” de Arístides Vargas, Alfredo Leroux sirviéndose de la mitología griega, y particularmente del héroe Ulises –y su mujer, Penélope– de *La Odisea*, Vargas tergiversa el mito en *Bicicleta Lerux*: el protagonista Ulises emprende un viaje metafórico al pasado con afán de cerrar “*la grieta que se llama Lerux*”, la cual *pudo ser una persona, una idea, algo que no termina de cerrar, algo o alguien que olvidó*” (Vargas, *Teatro en las fronteras* 175). Para llegar a su Ítaca, y poder vivir en el presente, Ulises debe viajar en la memoria y tejerla, con la ayuda de Penélope, a quien le perturban las “ausencias” de su marido. El personaje del Guardameta que “*está en algún lugar del pensamiento de Ulises*” califica su memoria de “canibal”, ya que su “cabeza se los tragó” metafóricamente a los amigos muertos. Se obsesiona con las amistades ausentes tanto que tiene que inyectarse un líquido carmesí para aguantar. Como señala Torben Lohmuller, la figura del desaparecido “se ha convertido en significante paradójico de esta experiencia no recuperada” (33), anidada entre los resquicios incógnitos de las remembranzas históricas. De ahí que Vargas se vale de nuevo de la imagen del aire para referirse a los desaparecidos. A propósito, con frecuencias sus obras cosifican al aire o se refieren al aire como una especie de lugar indeterminado como ocurre en *La razón blindada*; *Nuestra Señora de las Nubes*; *Flores arrancadas a la niebla*; *Ana, el mago y el aprendiz*; *La edad de la ciruela*; *Pluma y la tempestad*; y *La república análoga*.

Otro personaje que emerge del pensamiento de Ulises, el Bicicletero, describe el sino de Lerux así: “cuando lo mataron nunca encontraron su cadáver, es decir, que el cuerpo del Flaco Lerux se fue del aire al aire, entonces su padre y su madre y su hermana decidieron sepultar la bicicleta del Flaco Lerux, ¿se da cuenta? Y todos íbamos a ver la bicicleta muerta y nos imaginábamos el resto (...) y todos lloramos a la bicicleta Lerux” (Vargas, *Teatro en las fronteras* 180). En cierto sentido, la desaparición es peor que la muerte porque no permite ni una tumba, lo que Pierre Nora denominaría un *Lugar de la memoria*. De ahí el entierro simbólico de la bicicleta.

Pero no sólo rememora Vargas los traumas de su país natal, sino también los de otras partes de Latinoamérica. *Foto de señoritas y esclusas* (2009), a saber, nace de un trabajo que recuerda la invasión de los EE.UU a Panamá en 1989. Fue escrita y puesta en escena en la base militar norteamericana, el Fuerte Clayton, ubicada cerca de la antigua zona del Canal. El diálogo impreciso de esta obra mezcla la narración, los juegos de rol metateatrales, y una clase de apartes en la cual los pensamientos y los sentimientos de las antiguas compañeras de colegio se dan a conocer mientras que miran imágenes fotográficas de su adolescencia. Una foto en particular aviva su memoria repetidamente. El trauma misterioso asociado con la misma se revela al final: un soldado imperialista disparó a una de sus compañeras mientras estaban tomando la foto.

La ausencia en general, cabe subrayarlo, es un *leitmotiv* habitual en la dramaturgia de Vargas. Otra niña ausente, víctima esta vez de la guerra civil en Nicaragua, e hija y nieta de los otros protagonistas de *La casa de Rigoberta mira al sur* (2001), regresa como una rediviva que habla en tercera persona de sí misma a partir de la memoria traumatizada de su madre. La imagen de Rigoberta que su madre conserva se asemeja a la de una pintura cubista: “no sé por qué recuerdo partes de su cuerpo, como si estuviera hecha en pedazos, una niña de pedazos que mi memoria no alcanza a armar completamente” (Vargas, *Teatro en las fronteras* 131). Está claro que estas obras sobre la memoria traumática favorecen un tiempo no lineal que a menudo conjuga varios tiempos, amén de diálogos caracterizados por la falta de comunicación y comprensión entre los personajes. La disolución y disgregación del diálogo es otra secuela del trauma, si bien caracteriza la obra de Vargas en general. Por añadidura, la fusión del lenguaje surreal, poético y coloquial responde al problema de la incapacidad de formar una narrativa coherente sobre el trauma reprimido y sus residuos (Olick 31). Bajo este aspecto, no resulta sorprendente que la protagonista de *La muchacha de los libros usados* (2003), una niña obligada a casarse con un militar mayor, narre su recuerdo del sufrimiento padecido en tal matrimonio arreglado como si ella misma no fuera la protagonista –al igual que lo había hecho el espectro de la niña muerta en *La casa de Rigoberta mira*

al sur-. Muchas escenas o “libros” de *La muchacha de los libros usados* comienzan con un epígrafe después del cual la protagonista dice “anote”, como si estuviera dando instrucciones a otra persona, o quizá a ella misma, sobre lo que hay que evocar en las escenas metateatrales que emergen de su memoria.

La incoherencia en el diálogo teatral vargasiano responde, además, a las lagunas de la memoria: los *olvidos*. Al fin y al cabo, no existe el recuerdo sin el olvido, pues toda memoria supone una selección, y eso implica una exclusión. Hay, en definitiva, algo que se olvida dentro de cada acercamiento a la memoria (Ramadanovic 23). Así por ejemplo la niña ciega Sioa en *La exacta superficie del roble* (2008), busca su identidad erróneamente en las ciudades de la desmemoria y del olvido, cuando, por fin, advierte que lo esencial de su identidad se encuentra en el roble de Guernica en el País Vasco, pues sus ramas y raíces dan testimonio a la historia de su pueblo. A pesar de que la remembranza conlleva una exigencia de fidelidad al pasado, en tanto que intenta sortear, según Ricoeur, “las deficiencias propias del olvido” (los silencios, mediaciones, parches, “hechos” imaginados) con mayor o menor éxito –y a menudo en función del presente–, jamás logra evitarlas por completo (567).

Aunque el olvido forma parte –incluso más que la memoria– de toda la dramaturgia de Vargas, habría que subrayar, sobre todo, dos obras en las que desempeña un papel central: *Jardín de pulpos* (1992) y *Danzón Park* (2003), esta última siendo una obra que se sirve de la mitología griega. El error fatal, o *Hamartia*, del héroe de *Danzón Park*, Arcos, estriba precisamente en el olvido. Aguijoneado por una especie de bruja shakesperiana, la Tía, Arcos le acompaña en su viaje a Danzón Park, el sitio en el que conoció a su mujer, Leda. Al llegar, la Tía le insta a matar al “traidor” joven que baila con Leda. Arcos le ruega a la Tía que se calle, apuntando: “tal vez el silencio nos deje escuchar algo que no hayamos escuchado nunca” (Vargas, *Teatro ausente* 57). Sin embargo, hace caso omiso a sus instintos, y al agredir al Joven, percibe que se sangra él mismo. No se había percatado que lo que divisaba con su Tía no era una traición sino, más bien, él mismo, desdoblado, o por así decirlo, el recuerdo de él mismo, de joven, bailando con su mujer. A lo sumo, la desmemoria de Arcos provocó su error fatal.

El olvido, asimismo, desempeña un papel primordial en la primera obra de Vargas, *Jardín de pulpos* (1992). La acción dramática procede de la amnesia del protagonista, José, quien acude a una playa vacía en la que murieron muchos jóvenes por sus ideologías, con motivo de recuperar su memoria perdida. Con la ayuda de Antonia, la recupera poco a poco, soñando con su familia muerta. En efecto, el resto de los personajes son apariciones. De su memoria atávica surge, incluso, una representación metateatral de

los inicios de la tierra, la cual, según las creencias incaicas, fue forjada por el Sol y la Luna. En una ocasión, José duda del objetivo de “hurgar en un pasado donde sólo hay lamentos”, y Antonia le contesta poéticamente: “El problema es que si olvidamos lo que nos duele, posiblemente olvidemos lo que nos puede hacer felices; es más, quizá a nosotros ya nos hayan olvidado, pero si nos olvidamos de soñar, el país de los sueños sería un enorme desierto sin pasado ni porvenir” (Vargas, *Teatro* 69). Al igual que el propio autor, José también ha sufrido agujeros en la memoria a raíz del exilio. De ahí que su país de origen existe, más bien, en sus sueños.

Puesto que el olvido delimita la imposibilidad de apropiarse del pasado de modo exhaustivo, la fantasía se encarga de llenar los consecuentes lapsos en la memoria. Según Alicia Borinsky, el desapego, la confusión y la artificialidad también caracterizan el exilio (158). De ahí el elemento fantástico en los recuerdos de los exiliados en *Nuestra Señora de las Nubes*:

Oscar: Pero no se ponga trágica... Oiga, el pueblo ya no será el mismo.

Bruna: Por supuesto, por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos. (Vargas, *Teatro ausente* 20-21)

De manera que los desterrados se ven abocados a afincarse en sus reminiscencias, y por añadidura, a imaginar los rastros del paso del tiempo en su lugar de origen. Es más, el tiempo y el lugar en el que habitan los recuerdos de estos inmigrantes se han vuelto ilusorios. La memoria hipotética se repite en *Malanoche* (2006) cuando los tres protagonistas varones evocan al espectro silencioso de la Mujer del billar, a la vez que se inculpan entre ellos el supuesto asesinato de ésta a lo largo de la pieza. Al final, se acuerdan, por fin, de que el fallecimiento de esta prostituta huérfana se debió, más bien, a un suicidio. Uno de los protagonistas, Carlitos, resume la tergiversación del recuerdo así: “La memoria es traidora, nos quita un pedacito, luego otro pedacito hasta que nos mutila completamente” y queda meramente “el vano intento” (Vargas, *Dramaturgia desde el mar* 27).

La edad de la ciruela (1996), por su parte, hace hincapié en la vertiente irreal, aunque fusionada con lo real, de la memoria de dos hermanas. Ellas se comunican de modo epistolar y después, por vía de juegos metateatrales, ponen sus recuerdos en escena. En la primera carta escrita y leída por una de las hermanas, Eleonora observa líricamente que la memoria “es una arteria por la que pasan, atropellándose, lugares, objetos, rostros que fueron, abrazos que no dimos o que no nos dieron.” En este sentido, la memoria viene

a ser una mezcla de lo real y lo imaginado. Acto seguido, la protagonista agrega: “lo vivido, entonces, puede ser recordado de manera diferente cada día” y “nos podría matar un recuerdo pero como son tan ilusorios, también la muerte lo sería” (Vargas, *Teatro* 85). Como se puede deducir, la poesía es otro rasgo común de la dramaturgia vargasiana. El dramaturgo incluso infunde las cartas teatralizadas de las hermanas con una suerte de realismo mágico que caracterizó el *boom* latinoamericano. Efectivamente, Celina rememora, en una de sus cartas, cómo las dos hermanas habían “detenido el tiempo en cada mujer de aquella casa y la casa se volvió rara y sin tiempo. Y cada mujer con el tiempo suficiente para fugarse del tiempo...” (128). Los clichés, retruécanos y juegos metateatrales dan testimonio a esa realidad ilusoria en la que el tiempo se había paralizado en su hogar infantil hasta que, irónicamente, todos sus parientes se hartaron de que les sobrara el tiempo. En resumen, la memoria, entreverada con la fantasía, el trauma y el olvido, despunta en la dramaturgia de Arístides Vargas.

La segunda vertiente de la dramaturgia de Arístides Vargas que examinamos en este trabajo son los espacios dramáticos inconcretos que suelen abundar en sus piezas. Tales espacios ambiguos corresponden, a menudo, a zonas irreales, oníricas y lúdicas de la realidad. Los tres ancianos que protagonizan *Tres viejos mares* (2005), por ejemplo, pasan observando un mar sobre el que proyectan, lúdicamente, sus imaginaciones y perspectivas dispares. Mediante los objetos que perciben en el mar, conciben historias personales y colectivas, atiborradas de elementos ilusorios. La obra-poesía *El zaguán de aluminio* (2002) entabla una especie de conversación intertextual y surreal con los poemas de Hugo Mayo. *El deseo más canalla* (2000), por su parte, viene a ser un alegato a favor de la imaginación y la fantasía resguardadas en la biblioteca pública en Quito. Dentro de este albergue de la ficción, los personajes-escritores que parecen haber salido de los libros de ficción en los estantes, ponen en escena escritos redactados por ellos mismos. Al final de la obra, la realidad, simbolizada por la ceniza que cae afuera de la biblioteca, empieza a invadir el recinto de la ficción, mientras que “*los poetas intentan tapar huecos y conductos por donde suponen entra ceniza. Las estanterías se han desarmado y los libros se desparraman por el suelo*” (Vargas, *El deseo más canalla* 144. Las cursivas aparecen en el original). Entretanto, el personaje Bove deduce: “La ceniza es real, nosotros no; debo encontrar un libro del cual sujetarme, debo encontrar..., deseo una revuelta, sí, una revuelta con mi inoperancia...” (Vargas, *El deseo más canalla* 144. Las cursivas aparecen en el original). Pero aunque parezca lo contrario, como balbuce el personaje Adroque, los poetas seguirán defendiendo la fantasía: “Imaginando..., vamos, ir, avanzar..., bajo la ceniza, contra la ceniza, más allá de la ceniza..., más allá..., más allá...” (146).

Al igual que *El deseo más canalla*, *La razón blindada* es un homenaje a la fantasía y a la ficción. Pero a diferencia del motivo de la velada en aquella –el hastío por la ceniza volcánica–, el impulso de los juegos metateatrales en torno al *Quijote* por parte de los dos protagonistas en *La razón blindada* es la situación límite en la que se encuentran: encarcelados y torturados por razones políticas. Por lo tanto, blindan la razón con la imaginación, interpretando las andanzas de Sancho Panza y de Don Quijote, y a veces confundiendo la realidad y la fantasía, con el fin de “habitar” otro mundo ilusorio y así sobrellevar el trance del encierro. Paradójicamente, la locura lúdica del *Quijote* les alivia el sinsentido veraz de su encierro. Y es que, a juicio del personaje de La Mancha: “Todo es real menos la realidad” (Vargas, *La razón blindada* 164).

Si bien el humor *naif*, irónico, o grotesco suele intercalar la dramaturgia de Vargas, la comedia *La república análoga* (2010) es, sin duda, su pieza más explícitamente graciosa. La parodia de un simulacro absurdo, por parte de algunos intelectuales de pacotilla, de fundar, o por lo menos de representar la fundación de una supuesta república análoga, pone de relieve la impracticabilidad de las teorías intelectuales que no saben, o no desean, convertirse en realidad. El profesor Chester es el único capaz de, al menos, vislumbrar fugazmente una imagen de dicha república, encarnada por el personaje de la Muchacha muda. La caricatura de estos “fundadores” de la patria emerge de los retruécanos, clichés, inconsistencias, e incluso el humor chabacano. A título de ejemplo, el problema de frenillo de Morales hace que su pronunciación de la palabra “pero” suene como “pedo”. La inepticia de esta República ilusoria se revela en la escena en la que enseñan a Morales, de modo metateatral, a dar el grito fundacional:

Renzo. Relax por favor, el maestro va a gritar, todo es cuestión de tiempo... primero pongámonos en situación emocional, piense usted en un momento de su vida donde tristes circunstancias hicieron que gritar, porque el grito era la única manera de expresar lo que no se podía expresar más que por un grito. (...) Va a gritar...

Hace algunos ejercicios de voz, rotación de cuello, etc., crea una gran expectación; toma el aire y grita.

Morales. ¡¡¡¡AAAAAAHHHHHH!!!

Doctor Carpio. ¡Es penoso!

Chester. Es ese tipo de grito que precede a una serenata de mariachis, un grito folclórico donde se grita sin sentido, tiene que hacerlo de nuevo. (...) Este es un grito histórico, no un grito histérico, ¿se da cuenta?

Torres. Si no hay grito de iniciación, nuestra república se sumirá en el silencio de los tristes.

Renzo. ¡Grite, maestro...!

Morales. Ahí va...¡¡¡¡AAAAHHHHH!!!!

Doctor Carpio. Ese grito es un chillido estúpido.

Chester. Es un grito de vendedor de papas.

Torres. Inténtelo de nuevo...

Morales. ¡No! (Vargas, *Teatro en las fronteras* 288)

El grito farsesco de Morales sintetiza el caos lúdico de la República engañosa que estos “intelectuales” pretenden simular, pero que seguramente determina también a las repúblicas verdaderas.

Cabe subrayar que *La república análoga* no satiriza la fundación de una república de un país en concreto, sino la de muchos países. Como siempre, Vargas pretende cuestionar la artificialidad del concepto de un país en esta pieza. De hecho, el motivo de su escritura fue la celebración del bicentenario de la independencia de Argentina y Ecuador. Actores de diferentes países de Latinoamérica integraron el elenco. En este sentido, los espacios transnacionales que suele erigir Vargas en sus piezas responden al de su propio grupo, Malayerba, cuyos integrantes provienen de varias nacionalidades y antecedentes.

A raíz, quizá, de la experiencia del exilio e inmigración de Vargas, así como la de otros miembros de su grupo –incluida su mujer, la actriz española ecuatoriana, Charo Francés–, los espacios indeterminados y/o sincréticos son los que más predominan en su dramaturgia. La acción dramática de la trilogía del exilio, por ejemplo, ocurre mayormente en espacios ambiguos y abstractos que parecen existir en el aire, fuera de las fronteras delimitadoras entre países. Algunas obras amalgaman escasas referencias a países concretos con un ambiente nebuloso, a saber *La casa de Rigoberta mira al sur* (Nicaragua), *Señoritas y esclusas* (Panamá) y una que tiene lugar en un sitio y un tiempo indefinidos, imbuidos de realismo mágico, de Ecuador: *Ana, el mago y el aprendiz* (2011). El origen del antihéroe en *De cómo moría y resucitaba Lázaro, el lazarillo* se ubica en un afluente del río Amazonas denominado Mata Mandinga, pero sus viajes le llevan

a zonas indefinidas. *La canción de la liebre* (1999), por su parte, sucede en una parte indistinta de algún país de Sudamérica. La acción dramática en *Malanoche* ocurre en un destino opresivo y surreal, al lado del mar, que, atravesado por fantasmas, representa una especie de infierno. Salvo el nombre de la pista de baile en la que los protagonistas se conocieron, Danzón Park –la cual, por demás, queda en un lugar indeterminado–, el resto de la acción de *Danzón Park* acontece en un sitio mítico. *Pluma y la tempestad* (1995) tiene lugar en una ciudad surreal, y *La muchacha de los libros usados* en algún espacio militar dislocado.

Ahora bien, la acción dramática de *Jardín de pulpos* y de *La edad de la ciruela* acontecen en sitios concretos –en una playa vacía y en una casa, respectivamente–, pero durante tiempos vagos y/o sincréticos que aglutinan y confunden momentos del pasado, presente y futuro. Al igual que en *La edad de la ciruela*, una casa es el espacio dramático de *Bicicleta Lerux* y de *Instrucciones para abrazar al aire*. La casa de *Bicicleta Lerux*, sin embargo, se ubica en el aire, es decir en un espacio mítico de una patria indefinida, a raíz del exilio del protagonista. En *Instrucciones para abrazar al aire* los espacios y tiempos dispares, pero inmiscuidos, se funden, según la primera acotación, en uno solo. Tal espacio-tiempo concebido parece localizarse tanto en dicha casa como en un espacio surreal, fuera del tiempo y del espacio, a partir de la escena doce. Es más, viene a ser el aire incorpóreo y escurridizo que constituye la presencia imaginada de la ausencia y que surge de la comunicación entre los vacíos del presente y las evocaciones de la memoria. La presencia sempiterna de la imagen ausente y conjeturada de la nieta desaparecida desprende del *Lugar de la memoria*, es decir de los restos de la casa. Y es que, como indican Marianne Hirsch y Leo Spitzer, el espacio físico encarna la historia traumática para quienes no la han vivido pero la imaginan por la mediación de la memoria comunicativa (Walas, 903-904). Ya que la casa no tiene un orden cronológico, los dos abuelos dan “*dos pasos para atravesar los años y la distancia que los separa de la casa donde desapareció su nieta*” (Vargas, “Instrucciones para...” 131. Las cursivas aparecen en el original). A partir de este salto espacio-temporal en la escena 11, los abuelitos empiezan a adentrarse en el pasado sombrío de la muerte de su hija y el secuestro de su nieta. Hasta personifican el sitio de la fatalidad.

El último rasgo de la dramaturgia de Arístides Vargas que quisiéramos estudiar es la subalternidad de gran parte de sus personajes, cuya represión y explotación encarnan una crítica social. El primer grupo de personajes marginados comprendería los exiliados, inmigrantes y personajes perseguidos por sus ideologías en las siguientes obras: la trilogía del exilio, *Instrucciones para abrazar al aire*, *Bicicleta Lerux*, *Jardín de pulpos* y *La razón blindada*. Por su parte, se deja entrever la opresión de los mayores

en *Tres viejos mares* cuando los protagonistas se quejan de que los demás siempre les dicen lo que tienen que hacer y lo que no deben hacer. Pero la colectividad abusada que cuenta con el mayor número de personajes en la dramaturgia de Vargas sería la de las mujeres. En *Foto de señoritas y esclusas* las protagonistas mencionan algunas violencias sufridas a manos de sus familiares varones. Lo que es más, el motivo por el cual falta una de sus excompañeras en la foto que les aturde es que un militar imperialista la asesinó justo cuando tomaban la foto. La presencia siniestra del mesero, quien procura manipular lo que observan y conversan, encarna la amenaza varonil para estas mujeres.

Ahora bien, el personaje de la Madre, en *La república análoga*, se harta de ser explotado por los intelectuales de pacotilla, la mayoría de los cuales son varones. Es por ello que “arrojándoles las verduras” estalla:

¡Ustedes no me van a hacer callar! ¡Porque ustedes no tienen ni puta idea de lo que cuestan las lechugas! Ustedes sienten placer en pensar, pero soy yo la que compra las zanahorias, el placer de ustedes no se compara con el mío, el mío cuesta dinero que no tengo, el de ustedes está separado de la vida, el mío está en la calle, en la reputa calle y en la reputa vida...claro, la tonta les hace la comida para que los señores piensen, claro, los señores pueden pensar porque hay una tonta en la cocina, y siempre fue así... ¿Quién fue la tonta de Sócrates?, ¿ah? (...) 'El hombre sin pasiones está tan cerca de la estupidez que solo le falta abrir la boca para caer en ella' vaya frasecita, si yo tuviera una tonta en la cocina también me dedicaría a hacer frases por el estilo, no, si los señores están pensando gracias a que hay otros que trabajan...y no me interrumpan que les tiro con esto, y con esto. (Vargas, *Teatro en las fronteras* 282)

Este soliloquio hace hincapié en lo imprescindible de la gente de a pie, y sobre todo en lo indispensable de las mujeres humildes, que permanecen a la sombra de los famosos. Es más, los intelectuales y los poderosos solo pueden dedicarse a lo que les apasiona porque las mujeres se ocupan de los quehaceres domésticos. Al poner de manifiesto esta realidad, la Madre exhorta que al menos la respeten.

En este sentido, las protagonistas de *La edad de la ciruela* se rebelan en contra de la idea machista de que las mujeres tienen que servir:

Celina: Somos un par de inservibles, un par de mujeres que no sirven para nada, que no sirven para nadie, que no sirven... Mujeres que no quieren servir. En esta casa todas las mujeres sirvieron para algo pero nosotras somos inservibles, no servimos para nada, para nada...

Eleonora: ¡Bravo! Ha sido el triunfo de un pensamiento que no existe, que no sirve para nada, pero que está lleno de gente feliz.

Celina: ¡Bravo! (Vargas, *Teatro* 158-159)

Por medio de este juego de palabras con el vocablo “servir”, las hermanas afirman que pueden ser femeninas y estar satisfechas y felices sin cumplir con una norma machista anticuada: la de servir a los hombres. Como vamos advirtiendo, y pese a que esos personajes femeninos sufren discriminación, son emprendedoras y protagonistas en la reconstrucción de sus historias.

Cabe destacar, por último, la perspicacia y la pericia con las cuales Aristides Vargas profundiza en la “interseccionalidad”, o represión por dos motivos, padecida por una buena cantidad de sus personajes. Las niñas son víctimas inocentes de conflictos armados, por su condición de mujer y de menor de edad, en *La casa de Rigoberta mira al sur* y en *Instrucciones para abrazar al aire*. En *La muchacha de los libros usados* y en *Malanoche* se aprovechan de la sexualidad de dos niñas por tres motivos: su calidad de mujeres, de menores de edad y de pobres. Dos personajes padecen discriminaciones interseccionales en *La edad de la ciruela*. La abuela María recuerda la paliza que le dio su padre cuando se le ocurrió “decir en la mesa que aquello no era una familia”: “Entonces mi padre sacó su cinturón, y... ¡Toma tu garrotiza, pequeña traidora, toma, toma, para que aprendas a andar con la cabeza agachada como tu madre y tus hermanas!” (Vargas, *Teatro* 152). Si María experimenta el abuso infantil por el doble motivo de ser una menor de edad y una mujer, la criada Blanquita soporta injusticias, puesto que es mujer y de clase baja. Efectivamente, es la primera en quejarse cuando las niñas detienen el tiempo en la casa mediante el realismo mágico: “La que sale perdiendo siempre es una servidora. ¡Claro, las señoronas se detienen en el tiempo para siempre señoronas, pero las criadas se fijan en el tiempo para siempre criadas, y ahí nos jodimos! (...) El tiempo de las señoronas no es el mismo tiempo de nosotras, las criadas. ¡Jodidas estamos!...” (142-143). Y es que la detención del tiempo favorece a los que no tienen quehaceres domésticos que hacer, y por ende, pueden disfrutarlo.

Los dos protagonistas inmigrantes de sendas obras de la trilogía del exilio, por su parte, hermanan lírica y teatralmente testimonio de distintos tipos de exilio: el político, el del miedo, el de la mujer, el del retraso mental, el de la cárcel, el de la globalización, el de la muerte, y el del olvido. En *Nuestra señora de las nubes*, aparte de tratarse de exiliados, los personajes son pobres y perseguidos por su ideología. Los protagonistas de *Flores arrancadas a la niebla* son, además de mujeres, exiliadas, y los desterrados de *Donde el*

viento hace buñuelos padecen un ostracismo múltiple por ser pobres, mujeres y de otra raza o religión.

Pues bien, el antihéroe de *Pluma y la tempestad* se asemeja a Juanito Laguna, el niño pobre que protagoniza una serie de collage del argentino Antonio Berní. Al igual que Juanito, Pluma se ve obligado a dejar su casa para ir a la ciudad y vivir entre los desechos y el lumpen. A diferencia de Juanito, sin embargo, Pluma es a veces una niña y otras veces un niño, probablemente para que encarne tanto los niños como las niñas callejeros. A raíz de la pobreza y el descuido de sus padres, Pluma, una niña perspicaz e inteligente que posee el don de la sensibilidad artística, emprende un periplo épico por una ciudad inhóspita e inhumana. En seguida, se aprovechan de su inocencia, convirtiéndola en prostituta. Un político hipócrita llamado, irónicamente, Gloria Nacional, alega que no toma alcohol debido a su cargo político; pero no tiene reparos en acudir a un prostíbulo y pagar por tener relaciones con una virgen, menor de edad. Pluma no duda en decirle esta verdad, motivo por el cual Gloria Nacional se queja de los consejos que le brinda esta prostituta, los cuales, según él, le quitan la virilidad.

Otro antihéroe deambulatorio sería el protagonista de *De cómo moría y resucitaba Lázaro el lazarillo*, la obra intertextual con el *Lazarillo* original del Siglo de Oro. La obra de Vargas retiene el estilo picaresco de la original, pues la madre pobre del Lazarillo de la Amazonía ecuatoriana sufría de hongos en los pies, y a su padrastro le apodaban “sobaco de burro” por su pestilencia. Debido al hambre que padecía su familia, la madre de Lazarillo le manda a vivir con un desconocido que intenta avasallarle y aprovecharse de él. A pesar de su tierna edad, Lázaro es muy espabilado y hace milagros, engañando a sus varios amos para poder sobrevivir. *De cómo moría y resucitaba Lázaro el lazarillo* constituye, en fin, una crítica social, en tanto que Lázaro, como todos los pobres, fue obligado a comer las sobras de los banquetes de los ricos. Si a la pobreza, sumamos su tierna edad, no nos sorprende que haya dicho que moría un poco cada vez que cambiaba de amo en lo que parece ser otro ambiente inhóspito.

Empero la realidad más despiadada que enfrentan estas víctimas de la doble discriminación por ser menores de edad y pobres están en *La canción de la liebre*. Esta obra escalofriante versa sobre la caza de niños callejeros con el fin de vender sus órganos. Fue escrita desde la perspectiva de los perpetradores, quienes también se encuentran traumatados por su feroz trabajo y emplean eufemismos como “cazar a la liebre” para referirse al secuestro y asesinato de niños. Se valen de un humor grotesco al bromear, cruelmente, que cumplieron los deseos de los niños indigentes de viajar a los Estados Unidos ya que envían sus órganos hacia este país. La conciencia alborotada de los

protagonistas perversos se manifiesta teatralmente en una escena onírica y metateatral de un juicio contra los perpetradores. Denominados eufemístico y paradójicamente, “Médico” y “Enfermero”, estos criminales testimonian delante de algunos títeres. Por de pronto, son agredidos simbólicamente por pedazos de muñecas mutiladas a la vez que perciben grabaciones de voces de niños, como si estuvieran en una función de teatro infantil. Ante estos símbolos de sus acusadores infantiles, el Médico aduce en su defensa: “es un mercado, no sé si se dieron cuenta, un horrible y podrido mercado donde ustedes no cuentan para nada, son invisibles...” (Vargas, *Teatro en las fronteras* 106). De forma que por lo menos existe una suerte de justicia poética para estas víctimas dobles, por ser niños y pobres. Para concluir, la memoria, la fantasía, el trauma, el olvido, la ausencia, los espacios indeterminados y surreales, amén de los personajes marginados son elementos comunes a la dramaturgia singular de Arístides Vargas.

Obras citadas

- Borinsky, Alicia. *One-Way Tickets: Writers and the Culture of Exile*. Trinity University Press, 2012.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. John Hopkins UP, 2013.
- Dubatti, Jorge. "Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados" *Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, Sección: Palos y Piedras, Edición: 16, 2012: www.centrocultural.coop/revista/16/nuestra-senora-de-las-nubes-de-aristides-vargas-exilio-contario-y-estatus-dramatico
- Lohmuller, Torben. "Reelaborar teorías psicoanalíticas sobre el totalitarismo." *Escribir después de la dictadura*, edited by Janett Reinstadler, Biblioteca Ibero-Americana, Vol. 143. 2011.
- Olick, Jeffrey K. and others. Introduction to *The Collective Memory Reader*, Oxford New York, 2011.
- Ramadanovic, Petar. *Forgetting Futures: On Memory, Trauma, and Identity*. Lexington Books, 2001
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Vargas, Aristides. *Nuestra Señora de las Nubes, Donde el viento hace buñuelos, El deseo más canalla*, Madrid, Casa de América, 2001.
- . *La exacta superficie del roble*, Coyoacán, Cuadernos de dramaturgia internacional Pasodegato, 2011.
- . *Tres piezas del Mar*. El Conejo, 2003.
- . *Jardín de pulpos; La edad de la ciruela; Pluma y la tempestad*. Eskeletra, 1997.
- . *Teatro*. Eskeletra, 1997.
- . *Dramaturgia desde el mar*. Mar Abierto, 2010.

- . *Teatro en las fronteras*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión; Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.
- . *Teatro Ausente: cuatro obras de Aristides Vargas*. Teatro Editorial, Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- . "Instrucciones para abrazar el aire", *Gestos*, 56 (Noviembre 2013).
- . y Patricio Vallejo Aristizábal. *Antología de teatro ecuatoriano contemporáneo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.
- Van der Kolk, Bessel y Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". *Trauma: Explorations in Memory*. Cathy Caruth, ed. The John Hopkins University Press, 1995, pp,158-182.
- Walas, Guillermina. "Alternativas Testimoniales: Gestión Cultural y Memoria en Argentina", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, julio-diciembre 2011, 885-917.

ESTRENOS

- Nuestra Señora de las Nubes* (2000)
- Donde el viento hace buñuelos* (2001, Puerto Rico) (2004 estreno)
- Flores arrancadas a la niebla* (1995) (estreno 1997 Cádiz)
- Instrucciones para abrazar al aire* (2011) (estreno Quito, 2012)
- La canción de la liebre* (1999, Madrid)
- De cómo moría y resucitaba Lázaro, el lazarillo* (1999, Quito, estreno)
- La exacta superficie del roble* (2008, País Vasco, estreno)
- Jardín de pulpos* (1992) (estreno en Puerto Rico, 1996)
- Bicicleta Lerux* (apuntes sobre la intimidad de los héroes) (2006) (Estreno Mendoza Argentina 2015)
- La república análoga* (comedia republicana) (Quito 2010) (Estreno en Manta, 2010)
- Foto de señoritas y esclusas* (2009, Panamá, estreno 2009, Panamá)
- El deseo más canalla* (2000) (estreno 2000, Quito)
- Pluma y la tempestad* (1995, estreno)
- La razón blindada* (2007)
- Instrucciones para abrazar al aire* (2011) (estreno Quito, 2012)
- El zaguán de aluminio* (estreno en Manta, 2002)

Tres viejos mares (Manta, 2005) (estreno 2005 Mendoza)

La casa de Rigoberta mira al sur (2001)

La muchacha de los libros usados (2003)

Danzón Park (2003, estreno)

La edad de la ciruela (1996, estreno)

Ana, el mago y el aprendiz (2005)

Negociando la identidad femenina en *Penélope* de Jorge Dávila Vásquez

V. Daniel Rogers

Resumen

El drama unipersonal, *Penélope* (2015) de Jorge Dávila Vásquez, al explorar la subjetividad femenina en el contexto de la cultura ecuatoriana andina, presenta desafíos notables al traductor. El personaje central del drama se aprovecha de los ecos de la poesía épica griega y la práctica muy regional del bordaje para crear un lenguaje y sistema de representación simbólica para ubicarse en el espacio liminal entre lo particular y lo universal. La traducción de esos niveles al inglés requiere una especie de negociación entre un respeto riguroso a las estructuras gramaticales y vocabulario español, y el uso más fluido de coloquialismos en inglés para establecer una conexión entre un público no hispanohablante y la obra.

Palabras clave: Jorge Dávila Vásquez, *Penélope*, traducción, subjetividad femenina

Abstract:

Jorge Dávila Vásquez' one-woman drama, *Penélope* (2015) presents translators with unique challenges as it explores female subjectivity in the context of Andean Ecuadorian culture and language. The central character in the play draws on echoes of Greek epic poetry and the regionally specific practice of needlework to create a language and system of symbolic representation to locate herself in a liminal space between the particular and the universal. Translating these layers into English requires a kind of negotiation between a strict adherence to Spanish grammatical structures and vocabulary, and a more fluid use of English colloquialisms to connect a non-Spanish speaking audience to the work.

Key words: Jorge Dávila Vásquez, *Penélope*, Translation, Female Subjectivity.

Negociando la identidad femenina en *Penélope* de Jorge Dávila Vásquez

En el invierno de 2014, recibí un mensaje de Jorge Dávila, invitándome al IV Festival de Teatro Hispano en Nueva York, donde Teatro Vanguardia iba a concursar su nuevo drama, *Penélope*, junto con otras obras contemporáneas que estaban recibiendo mucha mención en la prensa hispana neoyorquina. Teatro Vanguardia es un grupo en Nueva

York, fundado y dirigido por el incansable promotor de la cultura y teatro ecuatoriano, Iván Argudo. Hasta la fecha, Teatro Vanguardia ha llevado dos obras de Jorge Dávila a la tarima neoyorquina: *Penélope* en 2014 y *El barco ebrio* en 2015.

El 3 de marzo de 2014 presencié la producción extraordinaria de *Penélope* con la actriz Yolanny Rodríguez en el papel principal. La puesta en escena recibió críticas excelentes y fue nominada en varias categorías de los premios de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York. De hecho, en 2016, Iván Argudo ganó el premio de mejor dirección para *El barco ebrio* (Asociación de Cronistas). Poco después, Jorge me pidió una traducción de *Penélope*, una solicitud que me iba a llevar a una odisea extraordinaria. Con un borrador ya preparado y con la ayuda de una beca del Bread Loaf Writers Conference, pasé una semana en Middlebury, Vermont puliendo la traducción en un taller dirigido por Maureen Freely, la famosa traductora de las novelas de Orhan Pamuk. Allí, en las montañas de Vermont, luché con las dificultades de traducir la jerga serrana que Jorge Dávila emplea en su representación de una mujer cuencana que espera el regreso de un esposo errante.

Maureen Freely comenzó su labor de traductora de las novelas de Orhan Pamuk antes de que éste ganara el premio Nobel de literatura en 2006. Su traducción de la novela *Snow* apareció en 2004 y facilitó, según algunos críticos ultra-nacionalistas en Turquía, la selección de Pamuk por el Comité Sueco, una polémica que ella consideró como calumnia política en un artículo en *The Guardian* poco después del anuncio (Freely). Durante la semana que pasé con Freely en el seminario Bread Loaf, aprendí mucho del arte de traducción, y aún más del lenguaje y el estilo típico de Dávila Vázquez en esos textos: una sintaxis y registro poético dentro del marco coloquial de la sierra ecuatoriana. Freely comenzó el taller con la presentación del siguiente problema: un lector hispanohablante siempre va a entender una obra de una forma distinta de los que la leen en traducción. Por supuesto, no es un conflicto nuevo; es el reto que cada traductor ha enfrentado desde la Torre de Babel. En 1800, en su ensayo "On Language and Words," Arthur Schopenhauer respondió al problema del traductor con una solución tan perfecta como imposible: "A complete mastery of another language has taken place when one is capable of translating not books but oneself into the other language" (34). La traducción del "ser" pretende ser una imposibilidad casi metafísica. Y casi doscientos años antes de Schopenhauer, los traductores de la Biblia del rey Jacobo comenzaron el debate moderno del asunto cuando incluyeron un prefacio de alrededor de 12,000 palabras en el cual rumiaron y lucharon con la ansiedad de producir una traducción que no captara fidedignamente los propósitos de la "voz divina" (*King James Bible*, liii-lxix).

En el seminario de Freely, el dilema que se enfrentaba había girado alrededor de las mismas complejidades que molestaban al comité del rey Jacabo (dado que Jorge Dávila es un escritor preeminente, pero no narra escritura sagrada, hasta el momento por lo menos). En términos del drama *Penélope* de Jorge Dávila, el traductor tiene que tomar una serie de decisiones importantes: reproducir o no las estructuras gramaticales y vocabulario, y no solamente del español estándar, sino de los registros y motivos pertenecientes al castellano de la sierra central del Ecuador. *Penélope*, un drama unipersonal, funciona (en términos metafóricos) como una oda a una forma particular de identidad femenina dentro del contexto cultural de la sierra ecuatoriana: su léxico regional, los objetos que la rodean, la red de amigos que la apoya y critica, y el sentimiento religioso que sirve de lente objetiva para entender y categorizar sus momentos de sufrimiento y ahogo. El lenguaje singular de Dávila Vázquez es lo que produce y anima el contexto poético, nos permite entender y compadecer con la experiencia vivida de la protagonista. Una traducción inadecuada de ese lenguaje no solamente corría el riesgo de ser torpe y disonante, podía obstaculizar la conexión necesaria entre el público y el sufrimiento que la actriz representaba en el escenario.

Finalmente, en septiembre de 2015, y con el apoyo del Tippecanoe Arts Federation, Indiana Arts Commission y National Endowment for the Arts, Teatro Vanguardia estrenó la traducción de *Penélope* en inglés en Wabash College. Con la ansiedad típica de tales momentos, no sabía cómo un público estadounidense iba a reaccionar frente una obra que puntualiza y retrata la vida y los apuros de una mujer de la cordillera de los Andes. *Penélope* se centra en las experiencias de la protagonista epónima, cuyo esposo, como su prototipo griego, es un intrigante, y un farsante que le promete el mundo, pero que siempre se queda corto, y al fin al cabo se pierde en la costa persiguiendo sus sueños de dinero fácil. En su ausencia, Penélope lleva una silla con un parasol estrambótico y se sienta a lado del viejo Camino del Inca. Mientras aguarda el regreso de su esposo errante, ella hace lo único que sabe hacer para mantenerse: coser y bordar. Ella toma su costura, se protege del sol fuerte, y espera. La presencia y orden de la puesta en escena de su costura, la tela, las agujas y el hilo de muchos colores, sirven como objetos simbólicos que transmiten significado porque unen lo particular con lo universal, lo ecuatoriano con la historia de la epopeya occidental desde una perspectiva femenina. A lo largo del drama, varias personas, amigos, parientes, y el cura parroquial pasan para visitarla y animarla a regresar a casa. Como descubren los públicos en el Ecuador, Nueva York, o Indiana EE.UU., la brillantez de la obra reside en su capacidad de vincular (en un sentido, tejer) los desafíos y retos de una madre soltera, sudamericana, al trasfondo de la gran epopeya homérica.

El drama de Jorge Dávila recupera el fuerte eco de la Penélope de antaño, la Penélope griega, hija de Icario y prima de Helena y Clitemnestra, la que evade sus pretendientes tejiendo cada día una mortaja y deshaciéndola cada noche para nunca terminar: “Penelope’s course of approaching and distancing herself from remarriage through weaving and unraveling also echoes the very meandering of Odysseus’ return home” (Lowenstam 338). A diferencia de la versión antigua, la Penélope ecuatoriana de Jorge Dávila no deshace su costura cada noche, pero algo curioso ocurre mediante “el urdimbre y trama” de la obra. He aquí una importante nota de traducción, la palabra “trama” funciona mucho mejor en español en este contexto que su equivalente en inglés, donde *to plot* no lleva las mismas connotaciones de *to weave*, en el sentido de los hilos de un tejido.

En la obra de Jorge Dávila, el público presencia una trama narrativa que se hace y deshace a lo largo de la puesta en escena, en vez del desenredo literal de una tela o tejido. La acción del drama se basa en varios encuentros entre Penélope y sus amigos y parientes, pero no se olviden del hecho de que es un drama unipersonal. Para crear esos encuentros, la actriz tiene que representar ambos lados de las conversaciones que se llevan a cabo. Ella conjura esos personajes que, en vez de aparecer en forma corporal, existen para ella (y para el público) solo como espectros de lenguaje, antes de su imaginación, elaboradas por la urdimbre y trama de sus palabras en vez de hilo de lana. En términos teóricos, la actriz (en este caso, la inolvidable Yolanny Rodríguez) abre un espacio diegético dentro del escenario y, con sus palabras y mediante su actuación, invita la presencia de seres ficticios dentro de la puesta en escena. He aquí el reto arduo para la actriz del drama: ella tiene que representar, en forma monologada, diálogos completos y complejos que amplían la trama. Penélope típicamente cose mientras habla, a veces con el público, a veces con los seres que la visitan. Su “diálogo representado” establece una conexión metonímica entre lo actuado y lo enunciado. Ella, literalmente, “sigue con su aguja,” teje sus telas (su costura) mientras nos hila la trama (la *histoire*) del drama.

Entre los que la visitan, mientras se dedica a su costura al borde del Camino del Inca, son amigos, parientes (seres humanos de carne y hueso), pero también seres de ultratumba, y al final de la obra, el diablo mismo. Las acotaciones al principio del drama nos preparan para esas visitas extrañas y fantasmagóricas.

La iluminación es fundamental, porque hay que evitar, a toda costa, que sea percibida como una historia realista. Toda ella debe tener un aire un tanto irreal, que en algunos momentos, como el de la visita póstuma de Mercedes María o la

escena de evocación del sueño de Isabel o de la presencia del maligno, debe volverse de una atmósfera todavía más densa y extraña. (1)

Es importante la noción de luz e iluminación en el proceso de creación dramática que presenciamos. El dramaturgo quiere, si no borrar, por lo menos transparentar las fronteras entre la imaginación y la realidad. Al comenzar el drama, antes de que Penélope aparezca en escena por primera vez, el público está consciente de participar en un espacio diegético que no intenta reflejar con verosimilitud una escena realista u objetiva.

El primer encuentro con un fantasma no se anuncia abiertamente al principio. Penélope nos cuenta la visita de su mejor amiga “Miche María” de la manera más cotidiana: “Y una tarde que llegó Miche María fue la peor de todos estos años. Estaba triste. Me sirvió café con los panecillos duros” (8). La visita que Penélope nos narra comienza como todas las visitas en los pueblos serranos deben empezar si ocurren a las cuatro de la tarde: pan y café. Mientras sigue el diálogo (que es en realidad un monólogo con la actriz haciendo los dos papeles, no solamente en palabras sino con comida y bebida) se nos presenta pistas que hay algo fuera de lo normal que está pasando:

-Te noto pálida, ¿qué tienes?

-Nada, hija. –Y se quedó un momento, pensativa–. . . No he pegado un ojo. ¡Toda la noche en el baño, con tremendos retorcijones de las tripas, y llorando, llorando mi vejez, mi soledad, mi pobreza, carajo!

-¿Y estás un poco mejor?

-Sí, creo que sí. Ya mejor para siempre. –Y se sonrió con una cierta amargura. (8)

Pero Penélope nos cuenta que luego de regresar a casa de noche, su mamá le tiene muy malas noticias:

Esa noche, cuando llegué a la casa, mamá me dijo que comiera algo, me cambiara de ropa y me fuera a donde la Miche, porque había muerto esa mañana. Que los chicos al volver del colegio le encontraron ya sin vida, al medio día. Pero que se pusieron a llorar junto al cadáver, por horas, y solo se supo en el barrio como a las cuatro. (8)

En una escena que nos recuerda el metateatro de Thornton Wilder y su drama, *Ourtown* (1938), o los fantasmas de *Pedro Páramo* (1955), Penélope descubre que su

mejor amiga la ha visitado para despedirse de la vida. Penélope está segura de que la visita se debe al hecho de que “eran tan amigas, que se querían tanto” (10). Los ritos diarios del espacio doméstico nos muestran el fuerte vínculo entre dos mujeres que han perdido esposos y se respaldan como madres solteras, responsables para el bienestar de hijos y el mantenimiento de hogares sin la ayuda del cónyuge. En el drama, esos enlaces son tan fuertes que siguen vigentes aun después de la vida. O nos quiere decir que la vida objetiva, empírica y científica no es suficiente para comprender ni articular la identidad femenina.

El drama presenta situaciones cotidianas, tensiones y conflictos de cada día y mucha de la puesta en escena se dedica a una exploración de la relación entre Penélope y Héctor, su marido extraviado. Como su antecedente homérico, la Penélope ecuatoriana nunca pierde la fe en el regreso de su esposo: “Y lo peor es que estoy segura de que cualquier día llegarás, aunque sea con una mano atrás y otra adelante” (12-13). La expresión, aunque no sólo proviene de la sierra ecuatoriana, casi se entiende así. Para el traductor, es un ejemplo perfecto del habla coloquial que Jorge Dávila maneja con una destreza excepcional, otorgando un fuerte sentido de autenticidad a sus personajes, pero esa habla coloquial deja al traductor “mareando la perdiz” en el intento de encontrar la expresión adecuada en inglés.

Casi al final de la obra, Penélope sufre el encuentro más peligroso de su vida. Consciente del escándalo que sus acciones han provocado en el pueblo, conversa con su prima, “Chocha.” Ese apodo (técnicamente un “hipocorístico”), común en la sierra, me costó horas de investigación y requiere del traductor una delicadeza enorme. Acudiendo a investigaciones serias pero recónditas, aprendí que, más allá de cualquier otra cosa que pueda significar, el nombre “Rosa” tiene muy bien documentados los siguientes apodos no solamente “Rosi” y “Rosita,” sino los menos comunes, “Tota” y “Chocha” (Marcano Rosas 120). En todo caso, su prima Chocha le informa que los chismosos del pueblo no solamente dicen, como prueba de su locura, que Penélope cree que su amiga Miche María le ha visitado en forma de fantasma, se rumorea en el pueblo también que el propio Satanás la ha visitado.

Cansada de chismes malintencionados, Penélope le cuenta la historia a su prima de una visita funesta. En este momento del drama, las luces cambian, señalando que el público está entrando, junto con Penélope, a un espacio diegético apartado de sus experiencias cotidianas. Es importante recordar que, para el público, los elementos supuestamente históricos y ficticios se mezclan y se combinan de manera indisoluble en el monólogo. No hay otra actriz que entra en escena para hacer el papel de Chocha. Siendo un drama

unipersonal, Penélope es el único personaje en escena. Penélope crea la ilusión de la presencia de Chocha y los demás personajes. Las palabras, las luces y la extraordinaria actuación (de Yolanny Rodríguez, en nuestro caso) permiten que la realidad y la ficción existan a la vez en el escenario en un momento de fuerte metateatralidad. Dentro del drama, Penélope nos cuenta la siguiente anécdota:

Verdad es que una tarde, cuando ya llegaba la noche, lo vi venir, desde el norte, que es el último punto que yo miro, por si acaso, antes de irme, pues, alguna tarde, una nube de polvo anuncia la esporádica llegada de un camión de transporte de esos que vienen de la costa. Usaba un abrigo largo, negro, un sombrero oscuro y una bufanda que le cubría la cara. Sentí primero un estremecimiento y luego como que el cuerpo se me soltaba y no tenía fuerzas ni para mover un dedo. Y él venía, avanzaba hacia mí. . . Alcancé a santiguarme, y él se detuvo bruscamente. Pero siguió avanzando. Paralizada, rezaba, pero en mi pavor, mezclaba las oraciones con propagandas de esas que pasan en la radio las noches, cuando dan la novela, con números, con cualquier cosa. Una confusión horrorosa, Dios mío. Cuando ya estaba a un par de metros de mí, oí un vozarrón a mis espaldas y sentí unas gotitas en mi pelo. (15-16)

En ese momento de mayor peligro, ella escucha la voz del cura del pueblo que exclama “¡Vade retro, Satanás! El cura, aparentemente, ha escogido ese momento exacto para visitarla también y gracias a su presencia, el diablo “se deshizo en la noche naciente” (16). Desgraciadamente, el párroco sufre demencia y, luego del incidente, no recuerda nada de lo que ha pasado que podría confirmar la historia de Penélope. Una vez más, ella tiene que confirmar su propia identidad sin la ayuda de las voces masculinas que la rodean. Y aun cuando sirven sus funciones debidas, el efecto de sus esfuerzos no le ayuda a Penélope. Ella se queda aparte de la comunidad, no solamente en términos del espacio que ocupa, sino en términos retóricos también.

En este, uno de los mejores dramas que Jorge Dávila ha producido, se explora la realidad vivida de una mujer serrana, de pocos recursos económicos, que busca una identidad propia dentro de su contexto cultural e histórico. En vez de presentar supuestas soluciones, teóricamente de moda y consonante con un mundo y realidad lejos de sus personajes, *Penélope* nos muestra una mujer que, mediante su capacidad de hablar, dialogar e inventar, desenreda su propia subjetividad de la vigilancia de la mirada masculina que la intenta subyugar.

Obras Citadas

- Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York*. "Se anunciaron ganadores los Premios ACE 2016 de Teatro." www.premiosace.org/se-anunciaron-ganadores-los-premios-ace-2016-de-teatro/
- Carroll, Robert P, and Stephen Prickett. *The Bible: Authorized King James Version*. Oxford University Press, 1997.
- Flores, Gabriel. "Jorge Glas presidió por primera vez la entrega de los premios Eugenio Espejo." *El Comercio*. N.p., 10 Aug. 2016. Web. 13 July 2017. <Jorge Glas presidió por primera vez la entrega de los premios Eugenio Espejo>.
- Freely, Maureen. "Nobel for Writer, not his Politics." *The Guardian*, 13 Oct. 2006, www.theguardian.com/world/2006/oct/13/nobelprize.bookscomment
- Lowenstam, Steven. "The Shroud of Laertes and Penelope's Guile." *The Classical Journal*, vol. 95, no. 4, 2000, pp. 333–48.
- Marcano, Rosas J. *Historia y habla popular en Margarita*. Fundaconferry, 1979.
- Schopenhauer, Arthur. "On Language and Words." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, compilado por Rainer Schulte y John Biguenet, The U of Chicago P, 1992, pp. 32-35.

Postmemoria, trauma y rescate en *Abuelos* de Carla Valencia Dávila

Manuel F. Medina

Resumen:

El presente trabajo estudia la representación de la postmemoria y el trauma en el documental *Abuelos* dirigido por Carla Valencia Dávila, estrenado en 2010. Se propone que la directora metafóricamente emplea la cámara para recoger piezas que luego magistralmente hilvana, entregándonos una película que nos restituye a los dos abuelos rescatados de las memorias recuperadas por la directora. Se analiza este proceso para explicar cómo el trauma de la postmemoria oculta del abuelo Juan motiva a la directora a investigar los pormenores de las circunstancias de su desaparición y construir una versión de él entregada en una obra de alto valor estético, el documental *Abuelos*. Por motivos de espacio y de tema, el trabajo se concentra en el abuelo Juan exclusivamente. Se concluye que Carla Valencia Dávila se apodera de la postmemoria de la historia de su abuelo Juan, enfrentándose con un acto creativo a las consecuencias del trauma experimentado por su padre y su familia a consecuencia de su ejecución. El relato del abuelo Juan queda fielmente documentado en este nuevo texto-testigo, *Abuelos*, que contiene entrevistas a testigos recludos con él, la historia de la tía Lili, documentos de prensa, videos grabados oficial como clandestinamente, cartas, grabaciones y demás. La historia del abuelo Juan cuidadosamente resguardada por la tía Lily y transmitida a la nieta y sobrina Carla Dávila Valencia queda almacenada para la posteridad.

Palabras claves: postmemoria, Carla Dávila Valencia, documental, cine ecuatoriano

Abstract

This essay poses that director Carla Valencia Dávila in *Abuelos* (2010) uses the camera to metaphorically search and recover the story of his grandfather Juan who died executed by soldiers following orders from the infamous Chilean dictator Pinochet. It uses a theoretical framework rooted into the midst of memory studies to analyze how postmemory and trauma to analyze the reasons behind the recovery of the story of the director's paternal grandfather motivated by the desire to know the identity of the man in the picture sitting on a shelf at her parent's house. The paper shows the process of dealing with trauma and eventually using a creative work as a means of dealing with the spectrum of it. It shows the close connection between form and content masterfully

handled by Valencia Dávila to deliver an art work of high aesthetic value. It argues that the director seeks into public and private records including all types of media (audio and video recordings, digitalized documents, web content, journals, and first-hand witness testimonies to re-create and tell the story of her grandfather Juan and therefore give him back the voiced silenced and taken away by the brutal military repression.

Keywords: postmemory, Carla Dávila Valencia, documentary, Ecuadorian film

Dentro del reciente auge de la producción cinematográfica ecuatoriana se destaca un detalle importante, la prevalencia del cine-documental. Estas películas rivalizan en popularidad y recepción de la crítica con las películas de ficción, dentro de las limitaciones de distribución latentes en el Ecuador. La lista incluye obras de excelente calidad estética, que operan dentro de los objetivos tradicionales de los documentales de presentar la historia oficial, de respaldarla, de revisarla o de ponerla en tela de juicio, tales como *La muerte de Roldos* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, estructuradas con el afán de despertar la conciencia colectiva a fin de provocar respuestas de los organismos del control. Las dos películas escudriñan los archivos públicos u otros mantenidos en la clandestinidad, y declaraciones de testigos. En el caso de *Con mi corazón en Yambo*, dirigido por la hermana de los colombianos desaparecidos en el Ecuador, el documental nos da acceso a las declaraciones de la familia. *Abuelos*, documental estrenado en 2010 y dirigido por Carla Valencia Dávila, traslada la conversación del espacio público al privado al deambular las líneas que separan los dos, porque las historias que presenta provienen del archivo familiar y del público. Valencia Dávila metafóricamente emplea la cámara para recoger piezas que luego magistralmente hilvana, entregándonos una película que nos restituye a los dos abuelos rescatados de las memorias recuperadas por la directora. El presente análisis estudia este proceso para explicar cómo el trauma de la postmemoria oculta del abuelo Juan motiva a la directora a investigar los pormenores de las circunstancias de su desaparición y a construir una versión de él, entregada en una obra de alto valor estético, el documental *Abuelos*. Por motivos de espacio y de tema, el trabajo se concentra en el abuelo Juan exclusivamente.

La aparición de *Abuelos* colocó a Carla Valencia Dávila (Quito, 1975) entre las figuras claves del cine ecuatoriano. El material publicitario de la película lo promueve como "El documental más premiado: 45 festivales en 25 países, 10 premios internacionales" ("Carátula. Valencia."). Hasta la fecha, es el filme que ha recibido el mayor número de premios en la historia del género en el Ecuador. Valencia Dávila se había iniciado trabajando como montajista, guionista, editora, directora de arte y asistente de

producción, en proyectos exitosos tales como *Tu sangre* (2005), *Alfaro vive carajo!* y *Cuba, el valor de una utopía* (ambos de 2007), *Estas no son penas* (2006) y *Sin otoño y sin primavera* (2011). Carla Valencia Dávila financió la película participando y a menudo ganando diferentes concursos, entre los que figuran el Premio al mejor Pitch Trailer del concurso Haciendo Otro Cine, organizado por Cinememoria y el European Documentary Network en el 2006. Su propuesta ganó el premio al mejor proyecto de documental en Chile en el 2008, en el DocSantiago Taller de Presentación de Proyectos. En el Ecuador, en el 2008, *Abuelos* recibió el prestigioso Premio Nacional de Cine Augusto San Miguel al mejor proyecto documental. A la lista se añaden los siguientes galardones: ganador premio EICTV DocBsAs Forum de producción documental (Argentina 2008), ser seleccionado para financiamiento por el Consejo Nacional de Artes (Chile 2008), ganador Premio del público Festival EDOC (Ecuador 2010) y selección oficial IDFA en el 2010 en el concurso de primeras exhibiciones (“Abuelos. Uno de los documentales más premiados del cine ecuatoriano”). Antes de *Abuelos*, su primer documental de largometraje, estrenado en el 2008, había producido dos cortos, *Restos* en el 2004 y *Emilia* en el 2007, corto que se presentó en más de 15 festivales internacionales de cine. En el 2014, exhibió *Vicenta*, un cortometraje sobre una boliviana que migra a Chile, cuyo hijo mayor es detenido por los militares como prisionero político durante la época de Pinochet.

Abuelos es narrada por la directora con su voz en *off* y trata la experiencia de la búsqueda de las esencias de sus dos abuelos: Remo, el médico autodidacta ecuatoriano que procura descubrir la inmortalidad, y Juan, el militante comunista chileno que muere bajo las manos de los militares el comienzo de la dictadura de Pinochet. *Abuelos* intenta contar las dos historias tan simultáneamente como le permite el medio del cine. Rescata a Juan y a Remo de los anales oficiales y extraoficiales haciéndonos partícipes de la evolución de los personajes, por lo que la audiencia aprende sobre los abuelos al mismo tiempo que la directora. Emplea una cronología lineal para presentar a Remo y más fragmentada en el caso de Juan. Aprendemos del rol de los dos abuelos en sus respectivas sociedades y en los diferentes núcleos familiares en el que se desarrollaron.

El documental se inicia con tomas de diferentes puntos focales que le permiten a la directora experimentar con la toma profundidad de foco, para capturar de manera innovadora la belleza de la ciudad de Cuenca. Emplea este trasfondo para comenzar a contar la historia, empleando escenarios cuidadosamente seleccionados para complementar lo que ella va contando. La narración oscila entre secciones donde actúa como ser contemplativo que ya conoce el desenlace al que nos conduce la película que vemos y otras en que da la impresión de que descubrimos la información el mismo

instante que ella. Carla Valencia Dávila monta la película trasladándonos con ella para que participemos del proceso de investigación. Descubrimos a Juan simultáneamente con ella. Nos prepara dándonos la información de trasfondo necesaria para entender su, diríamos, obsesión. Carla Valencia permite que la audiencia vea cómo escribe su guion, de manera que los espectadores representan testigos del momento en que ella recibe la información por primera vez. Por medio de su focalización, la audiencia mira lo que hace mientras investiga, entrevista a familiares y amigos, maneja, contempla escenarios hermosos y recibe información antes desconocida para ella. Esta característica se altera muy raramente cuando Carla se convierte en personaje de su propia película, cuando se filma mientras negocia por teléfono sobre la cinta que intenta convertir a un formato que pueda usar, o cuando conduce búsquedas usando Google para procurar información sobre su abuelo Juan y su rol en la elección de Salvador Allende, y cuando Carla viaja de vuelta de Pisagua cuando culmina su trabajo allí. De otra manera, la audiencia solo percibe su presencia mediante la voz en off que controla la historia, la narración de la historia y el ritmo de la película.

La película representa una versión contemporánea del documental que ha crecido desde su apogeo como parte del Nuevo Cine Latinoamericano. Julianne Burton, en su obra seminal sobre el documental latinoamericano, manifiesta la estrecha relación entre este tipo de cine y el cometido social de los directores que, desde mediados de los cincuenta, se aprovechan de este medio para denunciar el abuso a las condiciones humanas infringidas en gran número de naciones latinoamericanas: “Socially committed filmmakers embraced documentary approaches as their primary tool in the search to discover and define the submerged, denied, devalued realities of an intricate palimpsest of cultures and castes separated and conjoined by an arbitrary network of national boundaries” (Burton 6). Burton enfatiza la preferencia de directores de emplear técnicas cinematográficas que les permitían poner en la pantalla un realismo sin filtro, similar al empleado por los reporteros de televisión: “This documentary impulse, and the frequent aesthetic preference for a raw realism that replicated the compelling immediacy of certain techniques of reportage, has marked much of the fictional production throughout the region during the last three decades” (Burton 6).

David William Foster, en su estudio reciente acerca de los documentales latinoamericanos, observa que el género ha evolucionado convirtiéndose en textos complejos, en que sobresalen las técnicas tanto como el mensaje social que continúa siendo tópico constante de la mayoría:

If we believe that it is important to discuss film documentaries in other than strictly sociopolitical terms (terms that, nevertheless, cannot be expunged from any serious discussion), and if we believe that those texts cannot be reduced to a series of artistic techniques, then it is necessary to discuss them at length as complex structures. The best theoretical work on documentary takes seriously such structural complexity . . ." (Foster xii)

Abuelos cabe perfectamente dentro de esta dinámica compleja en la que se mueven los documentales de la época post-Nuevo Cine Latinoamericano. Cabe añadir además que *Abuelos* se desenvuelve dentro de un medio completamente digital, las tecnologías actuales, que la directora Carla Valencia Dávila conoce y domina con gran acierto. Vélez enfatiza que Valencia Dávila opera como miembro de una generación que puede valerse de mediaciones narrativas fílmicas que permiten a los directores controlar la presentación y entrega de la historia así como incorporar documentos públicos, archivos familiares y textos de medios de producción masiva: "Esta reescritura se da en un contrapunto entre las escenas de lectura de un archivo memorial personal (fotografía, literatura, cartas, grabaciones audio, anotaciones y videos) y las divulgaciones massmediáticas (televisión, prensa, radio) sobre la historia" (Vélez 668-669).

Las reseñas de periódicos sobre el documental de Valencia Dávila invariablemente y en general reconocen su calidad técnica y valor estético; la recomiendan como una obra sobresaliente de la producción cinematográfica dedicada a los temas que trata ("Abuelos: uno de los documentales...", Gamba, Matamoros). La película ha sido invitada a formar parte de diferentes circuitos de festivales de cine y ha recibido gran acogida, lo que hace de ella, como lo indica el material promocional de *Abuelos*, "Uno de los documentales más premiados del cine ecuatoriano" ("Carátula. Valencia."). La película, además, ha merecido la atención de dos artículos críticos que la estudian a profundidad. Nos referimos al de Irma Vélez que, en su brillante estudio, analiza las tecnologías del género y de la información en la construcción del documental. Embarcada en una conversación cultural con las teorías de estudios culturales, interpreta la película como un diálogo intergeneracional, iniciado por la directora inmersa en la tecnología web 2.0, que se comunica con sus dos generaciones previas a través de las tecnologías usadas por sus antepasados inmediatos. De esta manera construye su visión personal de la memoria de sus abuelos:

Es una memoria documental transgeneracional que explora así las tres etapas significantes de la filiación: la generación recordada (en la prensa, la literatura y los medios), la generación de la nostalgia (consumidora de radio y televisión) y la generación de la postmemoria (inscrita en la cultura de la convergencia y del

web 2.0). Partiendo de una lectura transgeneracional y tecnológica del género y de la información como tecnologías del poder y del yo, este análisis subraya la función resiliente de las mediaciones tecnológicas en las narrativas fílmicas de la generación de la postmemoria (Vélez 665).

El otro artículo, de nuestra autoría, estudia el documental de Carla Valencia Dávila dentro del contexto de películas que tratan de historias de inmigrantes, pero no se explora el proceso de adaptación o asimilación cultural presente en gran parte de ellas. Se la analiza desde la perspectiva del exilio y de sus ramificaciones, como lo postula Edward Said in “Reflections on Exile.” Said asevera que las repercusiones emocionales de los exiliados persisten en sus familiares por generaciones. El análisis propone la lectura de que *Abuelos* presenta la historia de una hija de inmigrantes que, cámara en mano, se embarca en la búsqueda de las raíces de su propia identidad, al escudriñar en su propia historia familiar:

...the director uses her own story as the basis for her examination of the effects of immigration provoked by political causes in the descendants of those who must leave their countries and establish themselves in a new land. The immigrants live forever in exile and must pass through the traditional ritual of cultural adaptation and assimilation. However, we often disregard the emotional burden placed on the shoulders of their children who grow up without close contact with their relatives who stayed behind in places that they cannot reach for political, economic, or whatever reasons. (Said 152-153)

El presente trabajo intenta expandir esta conversación cultural sobre *Abuelos*, al estudiar el documental desde los postulados de los estudios de la memoria (*memory studies*), en lo que se refiere a la postmemoria y el trauma causado por las historias familiares, con el fin de entenderlas y así poder lidiar con ellas.

Definimos la postmemoria, como la detalla Marianne Hirsch en “The Generation of Postmemory.” Se refiere a las memorias traumáticas experimentadas no por los que sufrieron circunstancias adversas y fatales, tales como el holocausto o desapariciones o arresto sin causa, sino por sus hijos, nietos y demás: “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (Hirsch 103). Tomando como punto de partida la producción cultural provocada por el holocausto, Hirsch explica el rol clave que las fotografías tienen en este proceso, porque nos permiten no solo tocarlo sino intentar reproducir el evento que se ha capturado: “They enable us, in the present,

not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic 'take'" (Hirsch 115). La narradora/directora de *Abuelos* explica que la idea de hacer el documental parte de su idea de recuperar las historias de Juan, el chileno a quien no conoció porque nunca se lo mencionó nadie. Se percata de su existencia a través de una fotografía que ve cuando adolescente, y nota el parecido con su padre.

En esa época aún vivía mi otro abuelo. Yo nunca lo conocí porque fue asesinado en el campo de concentración de Pisagua en la dictadura militar chilena. De esa muerte nunca se habló. De ese abuelo supe muy poco. Ya adolescente vi por primera vez una fotografía de él. Fue como ver a mi papá en una vida anterior con una mirada que no era la suya. Entendí entonces que ese hombre también era mi familia. Yo crecí creyendo en la inmortalidad de Remo y me encontré con la muerte de Juan. Me fraccioné. Mientras una parte de mí avanzaba y se fortalecía, la otra estaba enterrada en el desierto. Este abuelo chileno que no pude conocer vivió mirando el Océano Pacífico que es en donde este río de mi abuelo ecuatoriano va a desembocar.

Carla Valencia Dávila atraviesa una experiencia similar a la indicada por Hirsch, basada en los múltiples ejemplos que anota. La búsqueda de la directora por la identidad del abuelo Juan, su historia y el resto de la otra mitad de su familia, se origina de su experiencia inicial con la foto del abuelo. El observar cómo Juan muestra una gran similitud con su padre pone en marcha, aunque no inmediatamente, una serie de eventos que le incitan a Carla a llevar a cabo la investigación genealógica de sus raíces. Hirsch encuentra este enlace a través de generaciones, originado en lo que se observa en una fotografía, como elemento común en el desarrollo de la postmemoria (Hirsch 107). Su estudio se refiere a las víctimas del holocausto, pero este concepto se puede fácilmente trasladar a las relaciones intergeneracionales entre los desaparecidos por gobiernos represivos de América Latina, como el de Pinochet en el Chile que desentierra *Abuelos*. Hirsch aclara que se refiere a la tecnología de la fotografía en sí, que permite acceso al evento traumático por su naturaleza referencial y el poder de transmitir con su poder icónico y simbólico: "Photography's promise to offer an access to the event itself, and its easy assumption of iconic and symbolic power, makes it a uniquely powerful medium for the transmission of events that remain unimaginable" (Hirsch 107-108).

La foto impulsa a que Carla se dé cuenta de la conexión entre su padre y su abuelo, y despierta en ella su deseo de conocer la figura borrada u ocultada del abuelo Juan. El proyecto de *Abuelos* traza sus inicios al deseo de Carla Valencia Dávila por rescatar la historia de su abuelo Juan y de sacarla a la luz. Surge de su afán por encontrar respuestas

a preguntas sin contestar y sobre las que indaga a fin de llenar los espacios en blanco de la historia familiar:

Es un documental que en un principio no tenía más pretensiones que el de ser un registro de familia, una recopilación de partes de mi historia familiar que habían sido silencios y habían crecido en preguntas desde mí: ¿cuáles fueron las ‘razones’ que argumentó el régimen de la dictadura chilena para fusilar a mi abuelo Juan? ¿Cómo era él? Nadie me había hablado de su personalidad, de sus gustos, ni de si supo alguna vez que fue abuelo. (“El Camino De Los Abuelos”)

Valencia Dávila inicia su búsqueda como resultado de mirar una fotografía y termina su rastreo dándonos un largometraje detallado del relato no contado antes. La película precisamente muestra tanto la investigación como el producto final de esas exploraciones.

Los estudios de la postmemoria invariablemente aluden al trauma y su rol en las víctimas y las generaciones posteriores. En su definición más básica, el trauma se refiere a la repetición en la mente de un individuo de un encuentro cercano con la muerte, y el incomprensible acto de haber sobrevivido (Caruth 10). La Asociación Estadounidense de Siquiatras (American Psychiatric Association) añade a la descripción el haber padecido eventos que se extienden más allá de la experiencia humana común, tales como la pérdida de un ser cercano. Estos acontecimientos han producido efectos somáticos o psicossomáticos, todos ellos asociados con lo que se conoce como el trastorno por estrés postraumático (TEPT) (Nadal and Calvo 1), (“Trauma”), (“¿Qué es el Tept?”). El término trauma se origina en el estudio de Freud sobre las experiencias de los soldados de la Primera Guerra Mundial y de observar a su nieto que lidia con la pérdida de su madre, Sophie Freud, como se lo describe en *Beyond the Pleasure Principle*. Las conclusiones de Freud han sido debatidas, comprobadas, expandidas y explicadas por muchos intelectuales y representan una de las bases de los estudios de la representación de la historia en textos basados en memorias (Abraham and Rand, Caruth, Hirsch). Cathy Caruth advierte que se debe entender el rol de este cambio significativo en la teoría de Freud, de centrarse en el deseo de morir a enfocarse en el deseo de vivir y de convertir ese deseo en un acto creativo.

the study of trauma in contemporary fields tends to focus on a theory of history and memory derived ultimately from the example of the nightmare and the theory that grows out of it, and the writing on the child’s game is not part of the tradition of trauma theory - but it is crucial. I will suggest, for understanding the insight of Freud.....we can begin to understand Freud’s enigmatic move

in the theory of trauma from the drive for death to the drive for life, from the reformulating of life around the witness to death, to the possibility of witnessing and making history in creative acts of life. (Caruth 9)

Los estudios de la postmemoria se relacionan estrechamente con el trauma de la pérdida, mostrando cómo las producciones artísticas contribuyen a enfrentarse y lidiar con el pasado, por múltiples razones: “Narrative memory, which is at the core of historical representation on paper or on film, *transforms* the past as a condition of retaining it” (Roth 85). Marita Nadal y Mónica Calvo, en su introducción al concepto de trauma y su representación en la literatura, indican que el término ha evolucionado desde sus orígenes en el campo de la psiquiatría hasta convertirse en componente de la teoría crítica de muchas disciplinas, como la historia contemporánea, literatura, cultura y teoría crítica: “Although at first trauma was mainly associated with extremely unusual events, it has now become a powerful and complex paradigm that infiltrates contemporary history, literature, culture and critical theory” (Nadal and Calvo 1).

En *Abuelos*, resalta el que la directora se embarque en la búsqueda de la historia del abuelo, a pesar de no haberla experimentado verbalmente mientras crecía y aunque solo existiera la foto como referente de esa historia que desea revelar. Gerd Bayer, en su estudio del rol de la postmemoria en la novela *Then Again* de Jenny Diski, demuestra cómo dos personajes, la madre y la hija, se enfrentan al dilema de superar el trauma dejado por el silencio de sus generaciones, embarcándose en la tarea de buscar su lugar en la memoria cultural de sus antepasados: “As neither of them can claim solid knowledge about their parental experiences and pains—silence having prevented the kind of memory to develop—their exposure to mental turmoil could indeed be explained by the kind of a spectral phantom” (Bayer 92). El término “fantasma espectral” alude al concepto desarrollado por Nicolás Abraham y Maria Torok para explicar cómo se transmiten memorias a través de generaciones, aunque nada se haya dicho acerca de un incidente en particular. Abraham y Torok declaran que los hijos, en el subconsciente, tratan de llenar los espacios dejados por parte de historias no contadas, silenciadas o escondidas (Abraham et al. 174). Analizando *Then Again*, Bayer demuestra que la novela sirve como parte del curso que sigue Diski para aprender lo que no se ha contado y para comenzar a curarse emocionalmente: “Just as art may help to reassemble the past’s broken pieces, so it may simultaneously prevent traumatic memories from travel the trans-generational and spectral pathways...” (Bayer 97). La directora del documental se inicia en el proceso de emplear una obra de arte creativa, su texto artístico-visual, para (re)establecer las líneas de contacto a través de generaciones separadas por el silencio reinante alrededor de la historia traumática del asesinato del abuelo Juan, y para poder enfrentarse a su “fantasma espectral”, como lo describen Abraham y Torok.

Carla Valencia Dávila maneja magistralmente la gramática de las técnicas cinematográficas para crear una obra de altísimo nivel estético. La fotografía, la escenografía, el sonido, la cronología, los elementos narrativos y el montaje encajan para servir de marco perfecto para la historia sobre el proceso para construir la narrativa de sus abuelos. Así la cuenta, visual y verbalmente, empleando el mismo cuidado en la elaboración del guion que se lee como en las tomas que se emplean para exhibírselas a la audiencia. En una de las escenas iniciales de la película, al llegar a Chile, la directora camina sobre el terreno rocoso-arenoso del desierto de Atacama. Usa un plano superior que le permite a la audiencia compartir la perspectiva de la toma con la directora y tener la sensación de que la acompañamos en su búsqueda, mirando el escenario desde su mismo punto de vista. Descubrimos al mismo tiempo que ella observa, literal y metafóricamente. Se trata de una estrategia excelente por el simbolismo que sugiere. Este plano nos permite ver cómo cada pisada de Carla Valencia Dávila deja atrás una huella en la arena, las mismas que desaparecen tan pronto como ella da un siguiente paso. Metafóricamente, se insinúa la ardua tarea en que la directora se ha dedicado a buscar rastros en un camino que, por naturaleza, borra las huellas con la celeridad con la que se las imprime.

Al escudriñar el archivo, la paterna tía Lily provee la narrativa de la historia del abuelo Juan, tanto para la directora como para la audiencia. La directora la coloca en una *mise en scène* escogida deliberadamente: un arco cavado sobre una pared de ladrillos que separa a la sala de la cocina. El trasfondo literalmente sirve de marco escenográfico para que Lily cuente su historia, mientras rememora su visita a su padre detenido por los militares. Ella re-cuenta, saltando entre momentos de entonces, yendo del presente al pasado, en aspectos imperfectos y pretéritos, quizá para sugerir que ha re-vivido o re-contado esta historia muchas veces, sin embargo, esta historia permanece. Desde este escenario cuidadosamente seleccionado para que la tía quepa dentro de una toma de plano largo, cuenta con su voz, sus ademanes y sus expresiones faciales, a fin de enfatizar su versión o quizá para ganar credibilidad. La cadencia de su relato sugiere que ha revivido estas escenas en su mente, con la frecuencia que se espera de víctimas de experiencias traumáticas. Recita como si estuviera describiendo la escena de una película que conoce con detalle y exactitud; en ocasiones pausa y se corrige, para recordarnos que no inventa sino que trata de mantenerse fiel a la realidad. Por ejemplo, relata el intercambio con un soldado que le advierte proceder con cautela, cuando Lily intenta acercársele a su papá al verlo caminando amarrado de las muñecas y escoltado por cuatro militares: “No avance porque si avanza la mato.” Y se corrige inmediatamente: “No. Si avanza, disparo, me dice.” La tía Lily usa esta oportunidad para denunciar a

los asesinos de su padre. Para evitar la monotonía de grabar a un sujeto estático que narra, la directora alterna una serie de tomas que se emplean como coreografías del soliloquio emocional de la tía Lily. La cámara da un vistazo panorámico, filmando las montañas desérticas, un grupo de carros apilados encima de otros, la tía que narra y las instalaciones militares donde encarcelaron a Juan. La directora invita a la audiencia a imaginarse con ella las atrocidades de la prisión y la destrucción prematura de las vidas al enfocar la cámara en las ruinas del cuartel militar. Se podría argumentar que la toma de carros abandonados y apilados uno encima de otro emerge como una de las imágenes más reveladoras de la película. La antigua instalación militar ahora sirve de bodega de estos carros que han dejado de ser útiles y que han sido descartados en un galpón vacío. Esta toma recurrente sugiere el lazo metafórico entre los carros abandonados y los hombres a quienes la dictadura ejecutó y enterró en fosas comunes, apilados uno encima de otro. Este tipo de sepulturas indica que los militares habían decidido arbitrariamente que estos hombres habían dejado de cumplir su misión y perdido valor como seres humanos para su país, y había que terminar con su existencia.

De entre todos los protagonistas del documental, la tía Lily representa la que más cabe dentro de la definición de víctimas de trauma emocional y de sus efectos posteriores. Su narrativa evoca los postulados de Caruth quien interpreta el acto de la repetición, que Freud encuentra en su nieto que queda huérfano, como una nueva manera de sobrevivir, porque se trata de una manera de empezar a alejarse de la experiencia traumática:

The language of the theory, much like the child's stammering language, articulates the very notions of the trauma and of the death drive as a creative act of parting: a parting from the real child, and a parting from the psychoanalytic child –or from the mere psychoanalysis of childhood– toward an analysis of the collective catastrophes of death encountered in war, and toward the pressing cultural imperative for a new kind of survival. (22)

La tía Lili parece no poder escapar ni alejarse de la repetición de una historia que permanece viva y latente. Exteriorizarla sirve como un punto de partida para empezar a recuperarse del trauma del fantasma de la muerte de su padre y de las repercusiones emocionales. Estas incluyen haber vivido sin tener contacto con su hermano y sin conocer a su sobrina Carla, por ejemplo. Narra lo que vivió y ha guardado cuidadosamente para el beneficio de generaciones futuras. Incidentalmente, el documental *Abuelos* sirve como el nuevo archivo que permite que la historia del asesinato cometido en contra de su padre sea conocida por una audiencia mucho más amplia. Funciona como herramienta de denuncia en contra de los que asesinaron a su

padre. La audiencia puede familiarizarse con todos los espacios relacionados con la agresión de las fuerzas castristas de Pinochet: el cuartel militar que sirvió de cárcel y centro de torturas, el cerro junto al mar en donde se lo sepultó en una especie de fosa común junto a otros acusados de subversivos.

Isabel Fraile Murlanch, en su estudio de la narrativa de trauma y resiliencia, resume que la mayoría de los teóricos del trauma lo describen como la interacción entre el pasado y el presente (Murlanch 116). Añade que existe una tensión latente de negación implícita en las características del trauma: “Here is the well-known tension, so characteristic of trauma, between the need to know and the impulse to deny” (Murlanch 121). En una ilustración de esta interacción indicada por Murlanch, la reacción postraumática del padre de Carla Valencia Dávila al asesinato de su padre Juan Valencia habría sido una aparente negación, al alejarse y olvidarse de Chile como respuesta al dolor emocional causado por su ejecución. Recordemos la observación de la directora narrando en off: “De esa muerte nunca se habló. De ese abuelo supe muy poco.” Mas el padre de Carla, en negación traumática, no ha podido prevenir que su hija busque su herencia genealógica y descubra la subversiva y majestuosa figura del abuelo Juan. Carla continúa buscando y encontrando a su abuelo Juan a fin de poder entenderlo y acercarse a ese lado de la familia, cuya existencia su padre le había privado al escoger olvidarse de Chile y empezar de nuevo en su nación adoptada. Carla nos presenta a sus padres por medio de fotos que documentan cuando se conocieron en Moscú y en la que la madre aparece embarazada de la hermana mayor de Carla.

Probablemente el elemento sobresaliente del documental lo constituya el que permita que diferentes generaciones se puedan comunicar. De hecho, Valencia Dávila se encarga meticulosamente de rescatar las voces valiéndose de las tecnologías disponibles, como lo explica Irma Vélez. Asimismo, la versión final del documental sirve como el hilo narrativo que conecta las voces y las historias de sus abuelos, sus tías, sus tíos y sus padres. Viviendo en dos países diferentes, habían permanecido separados por lo no contado, más que por la distancia física. La audiencia percibe otra razón primordial para hacer el documental: darle voz a su abuelo Juan a quien se la arrebataron, tanto al ejecutarlo como al no nombrárselo en la casa de su familia mientras crecía. Carla se convierte en su mediadora y, literalmente, recobra la voz silenciada de Juan Valencia. Encuentra una cinta grabada en un sistema antiguo difícil de localizar, y se lanza a la ardua tarea de localizar un técnico que la digitalice para que lo pueda escuchar en voz propia. Casi al final de la película, se revela el contenido: una grabación de un mensaje enviado al padre de Carla a Moscú por el abuelo Juan desde Chile. La directora une a los tres hermanos Valencia para que escuchen al abuelo y su mensaje

socialista de esperanza para el pueblo de Chile, bajo el mandato de Salvador Allende. Pero los muestra desde sus propios entornos, separados geográficamente. A través de un acertado montaje, la audiencia ve cómo cada hijo escucha y reacciona al oír la voz de su padre desaparecido al inicio de la dictadura de Pinochet. Incidentalmente, éste representa el único momento en el que la audiencia ve al padre de la directora en pantalla. En tomas de plano largo, Valencia Dávila coloca la cámara para que grabe la escena en que ella le revela a su padre la grabación y le hace escuchar la cinta que el abuelo Juan le había enviado cuando él estaba estudiando en Moscú.

El silencio del padre de la directora, al evitar hasta mencionar el nombre del abuelo Juan y las circunstancias en las que desaparece, operan como una especie de trauma. El acto de convertir la historia en una narrativa coherente, o el proceso de descubrir la verdad, serviría como una especie de terapia. Esta situación refleja el comentario de Isabel Fraile Murlanch sobre la narrativa de Janette Turner Hospital, cuyos personajes atraviesan circunstancias similares:

Narrative, then, serves not so much to uncover the truth as to help characters to accept that they do know something, something that they have in fact known all along but which was simply too painful to accept in too straightforward a way. Now that is actually at stake in this decision between accepting or refusing to know the truth is whether trauma or resilience will gain the upper hand. (Marlanch 121)

Marlanch asevera que evitar lidiar con los hechos ocurridos representa estar suspendido en el aire, sin moverse en ninguna dirección: "From this point of view, Trauma means being suspended in the middle of nowhere, it means avoiding" (121). El documental no plantea las circunstancias de los mecanismos para enfrentarse a la pérdida de su padre. La información sobre su padre nos llega filtrada a través de la voz de la directora Carla y, por ende, no podemos sacar conclusiones al respecto. Solo mencionamos que el rehusarse a compartir la historia con su hija representa un trauma del que la narrativa, el relatar lo acontecido, podría ayudarlo a sobrellevar y compartir con sus hijos, por ejemplo.

Abuelos muy deliberadamente emplea una cronología fragmentada en la que los saltos espaciales y temporales nos ayudan a experimentar la sensación de la directora de ir descubriendo la información de esa misma manera. La película hilvana las historias usando una secuencia temporal que le entrega a la audiencia personajes reconstruidos por Valencia Dávila, pero no entregados en el orden cronológico-lineal presente en la narrativa tradicional. Literalmente, cuenta la historia de los abuelos entregados a

la audiencia con lo más cercano a una simultaneidad, como le permite el medio que emplea para presentarla. Si bien evade la cronología, emplea magistralmente las técnicas cinematográficas para delimitarla, mostrarla y enmarcarla.

Por ejemplo, hacia el inicio de la película, cuando se cambia de escenario y la acción se traslada a Chile, la narradora/directora escoge filmar la escena empleando el desierto del Norte de Chile como trasfondo y marco. Hace una toma panorámica, de izquierda y de plano largo, de las montañas y de los valles donde nunca llueve. Cuando empiezan a aparecer las elevaciones monocromáticas en la pantalla, la narradora comparte la historia de su abuelo Juan, que vivía en Iquique, el punto más norte del país, al oeste del desierto de Atacama. Al principio de la dictadura militar, lo colocaron en un campo de concentración para disidentes, y muy poco después murió asesinado, asumimos a manos de fuerzas castrenses.

En conclusión, Carla Valencia Dávila se apodera de la postmemoria de la historia de su abuelo Juan y se sirve de un acto creativo para enfrentarse a las consecuencias del trauma experimentado por su padre y su familia. Su relato del abuelo Juan queda fielmente documentado en este nuevo texto-testigo, *Abuelos*, que contiene entrevistas a testigos recluidos con él, la historia de la tía Lili, documentos de prensa, videos grabados oficial como clandestinamente, cartas, grabaciones. La historia del abuelo Juan, cuidadosamente resguardada por la tía Lily y transmitida a la nieta y sobrina Carla Valencia Dávila, queda almacenada para la posteridad. Logra enfrentarse al trauma de la postmemoria con la producción del documental. Se nota el impacto que ha tenido en ella mismo y en su –hasta recientemente olvidada o escondida– tía Lily, además del resto de la familia. Lo leemos en la descripción que Carla da al compartir el documental en dos ocasiones especiales:

Los dos estrenos más importantes, sin embargo, fueron en Quito y en Iquique (Chile) con la familia presente. En Ecuador, fue en el marco de los EDOC del 2010, estreno en el que los implicados, mi familia, vieron por primera vez el documental del cual me habían escuchado hablar tanto tiempo, con el que me habían apoyado, del que formaban parte pero del que no tenían ninguna idea de cómo era. En Chile, el estreno fue en el Festival de cine de Tarapac. Para este evento invitamos a mi padre a que estuviera presente junto con sus hermanos. Ambas ocasiones fueron momentos de lágrimas que, por suerte, no fueron solo de tristeza sino también de nostalgia y de emoción. Puedo asegurar que después de haber compartido esto con todo ellos, padres, tíos y primos, nuestra relación ha cambiado: ellos creen que les di algo y yo estoy segura de que ellos me lo dieron todo. (“El camino de los abuelos”)

El texto se destaca por la manera en que la directora emplea las técnicas cinematográficas para enfatizar la relación estrecha existente entre contenido y forma. Cada toma, plano, escena, escenografía, cinematografía han sido cuidadosamente seleccionados como marco de la situación narrativa que le atañe. Carla Valencia Dávila entrega una gran historia, en la que la narración y la fotografía se complementan magistralmente.

Obras citadas

- Abraham, Nicolas and Nicholas Rand. "The Shell and the Kernel." *Diacritics*, vol. 9, no. 1, 1979, p. 15.
- Abraham, Nicolas et al. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. University of Chicago Press, 1994.
- "Abuelos' uno de los documentales más premiados del cine ecuatoriano." *Cinesud*, 16 Abr 2013.
- Bayer, Gerd. "History, Dreams, and Shards: On Starting Over in Jenny Diski's *Then Again*." Nadal y Calvo 88-99.
- Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.
- "El Camino de los abuelos." *8cho y medio*, 8cho y medio. www.ochoymedio.net, www.ochoymedio.net/el-camino-de-los-abuelos/
- "Carátula. Valencia.
- Carrillo Espinosa, María Cristina, dir. *La Churona*. Corporación Ecuador para Largo, 2011.
- Caruth, Cathy. "Parting Words: Trauma, Silence and Survival." *Cultural Values*, vol. 5, no. 1, 2001, pp. 7-26.
- Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*. University of Arizona Press, 2013.
- Gamba, Pablo. "Sensible imaginación de la memoria: *Abuelos*, de Carla Valencia Dávila." *El Espectador Imaginario*, vol. 54, 2014, www.elespectadorimaginario.com/sensible-imaginacion-de-la-memoria-abuelos/.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-28.
- Matamoros, Ileana. "'Vivir la muerte.'" *Revista Vistazo*, 2013, vistazo.com.

Murlanch, Isabel Fraile. "Seeing It Twice: Trauma and Resilience in the Narrative of Janette Turner Hospital." *Nadal y Calvo* 116-33.

Nadal, Marita and Mónica Calvo. *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.

"¿Qué Es El Tept?" *PTSD: National Center for PTSD*. U.S. Department of Veterans Affairs www.ptsd.va.gov/public/spanish/what_is_ptsd_spanish.asp. 2018.

Restrepo Atuesta, Maria Fernanda, et al., directors. *Con mi corazón en Yambo*. Verlag Nicht Ermittlbar, 2011.

Rivera, Lisandra I, and Manolo Sarmiento. *La muerte de Jaime Roldos*. Pragda, 2013.

"Trauma." American Psychiatric Association www.apa.org/topics/trauma/.

Roth, Michael S. *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*. Columbia University Press, 2012.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2000.

Valencia Dávila, Carla. *Abuelos*. Directora. Cinesud, 2010.

Vélez, Irma. "Las tecnologías del género y de la información en la construcción memorial documental: el caso de "Abuelos" (2010) De Carla Valencia Dávila " *Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*, edited by Francesc Sánchez Barba José María Caparrós Lera, Magí Crusells, vol. 2, Film Historia Online, 2015, pp. 665-95, issuu.com/filmhistoria/docs/actas-iv-congreso-internacional-de-f67f637db5f5f7.

La filmografía de coproducción de Sebastián Cordero (1999-2013): una mirada desde Colombia

Sandro Boada

Resumen

Este documento presenta un análisis crítico de los cinco primeros largometrajes del cineasta quiteño Sebastián Cordero. Inicio por *Ratas, Ratones, Rateros* (Cordero, 1999) que, junto a *La Tigra* (Luzuriaga, 1990) marcan una nueva etapa en la historia cinematográfica ecuatoriana. Junto a sus cintas posteriores *Crónicas* (Cordero, 2004), *Rabia* (Cordero, 2009), *Pescador* (Cordero, 2011) y *Europa One* (Cordero, 2013) podremos apreciar su participación como director y guionista. Se excluyen del análisis el corto *La Caverna* (Cordero, 2013) y su segmento dirigido en *Short Plays* (Amorim, Cordero et al., 2014). Al final, hallaremos que Cordero se transforma velozmente en un referente para participar en proyectos internacionales ambiciosos, pero asume una dinámica alternativa a las lógicas que el cine de co-producción suele imponer.

Palabras clave: Cine ecuatoriano, Cine de co-producción, Sebastián Cordero, Largometrajes.

Abstract

The paper presents a critical analysis of the first five feature films by the filmmaker Sebastian Cordero of Quito. It starts with *Rats, Mice, Thieves* (Cordero, 1999) which, together with *The Tigra* (Luzuriaga, 1990) mark a new stage in Ecuadorian cinematographic history. Along with his subsequent films *Chronicles* (Cordero, 2004), *Rage* (Cordero, 2009), *Fisherman* (Cordero, 2011) and *Europa One* (Cordero, 2013) one can appreciate his contribution as director and screenwriter. Excluded from the analysis are the short film *The Cavern* (Cordero, 2013) and his segment directed in *Short Plays* (Amorim, Cordero et al., 2014). I will show that Cordero quickly became a benchmark for participating in ambitious international projects, and that he assumed an alternative cinematic approach to that which co-production cinema usually imposes.

Keywords: Ecuadorian Cinema, Co-production Cinema, Sebastian Cordero, Feature Films.

Introducción

Sebastián Cordero, nacido en Quito en 1972, forma parte de una ramificación de la llamada Nueva Ola del Cine Latinoamericano, la cual podría entenderse como “un buen cine comercial en español, . . . un cine de género que produzca estrellas y tenga un nivel técnico elevado, de modo que sea competitivo . . . Se trata de películas promedio de otra industria, excepcionales en la nuestra [latinoamericana], que por la combinación de calidad, formato y soporte en la distribución y exhibición accedieron bien al público” (cit. en Alemán 80).

Su primer largometraje, *Ratas, ratones y rateros*, marcó un antes y después en la historia cinematográfica ecuatoriana, por el tratamiento de los personajes, la ambientación, el manejo de cámara y unos tempos más precipitados y ciudadanos que cohabitan en el *underground* de un país convulso, que se precipitaría a una de sus grandes crisis económicas entre 1999-2000.

A partir de su segunda película, ha venido trabajando con un *casting* cada vez más internacional (John Leguizamo, José María Yazpik, Leonor Watling, Alfred Molina, Gustavo Sánchez Parra, entre otros) y ha logrado conseguir recursos financieros y de apoyo técnico de co-producción con productoras españolas, mexicanas, colombianas, y recientemente, ha sido el director por encargo de una producción estadounidense.

Cordero se graduó de la USC (University of Southern California) en la especialidad de escritura de guion, pero regresó a Ecuador en 1993 y comenzó a filmar *Ratas, ratones y rateros* en 1998; desde entonces hasta ahora, ha filmado seis películas, un cortometraje y participó con un segmento en el film de episodios *Short Plays* producido en 2014 (Alemán 81). Ha ganado y participado en algunos de los más prestigiosos festivales de cine latinoamericanos y del mundo, por cada una de sus realizaciones audiovisuales. Con todo lo anterior, se entiende que Cordero es un caso excepcional dentro de la cinematografía ecuatoriana, al realizarlo en un ambiente plagado por dificultades económicas y mayoritariamente desconocido en el exterior (Alemán 81).

Metodología

El presente texto presenta el desarrollo de una metodología simple, aunque exhaustiva: se hace un barrido de una cantidad importante de bibliografía entre las que se encuentran tesis de maestría, tesis de pregrado, artículos de revistas especializadas, comentarios y críticas de cine disponibles *online* (tanto en español como en inglés), capítulos de libros, entrevistas realizadas al cineasta Sebastián Cordero e incluso un texto sobre la importancia de la coproducción elaborado por el cineasta quiteño aquí examinado.

Por otro lado, se complementa con el análisis de la filmografía desde 1999 hasta 2013 -lo que equivale a sus primeros cinco largometrajes. Al momento de redactar estas líneas Sebastián Cordero ha estrenado seis largometrajes, por lo tanto, solo se excluye un largometraje de este análisis, a saber: *Sin muertos no hay carnaval*. Asimismo, se mencionan algunos largometrajes de otros cineastas que, de uno u otro modo, considero se relacionan con las temáticas abordadas en la presente investigación.

Todo ello para realizar un análisis crítico de su filmografía, tomando como lugar de enunciación y de crítica el lugar de origen del investigador: Colombia. Examinaremos la configuración de estereotipos sobre los (las) colombianos (as) en su cine, la utilización de los espacios y la generación de atmósferas, así como las dinámicas de poder simbólicas desarrolladas en sus largometrajes, con particular atención a los de coproducción, por ser ellos más propensos a reforzar estereotipos y caer en lugares comunes, pues construyen un producto de carácter transnacional que abrirá distintas puertas alrededor del mundo, ya sea apuntando a la población común y desprevenida o a la crítica especializada.

Aclarado ello, inicio el análisis de la segunda cinta cinematográfica realizada por Sebastián Cordero:

Crónicas: de Monstruos, monstruitos y estereotipos que se alejan de la órbita ecuatoriana

El segundo largometraje dirigido por el cineasta quiteño reseñado, el primero realizado bajo la modalidad de coproducción entre México y Ecuador de su filmografía, y su punto de entrada a la gran internacionalización de sus filmes, al contar con productores de la talla de los realizadores mexicanos Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, tiene nombre de separata de diario, *Crónicas*, pero en realidad, se trata de un periodismo de crónica roja protagonizado por el colombo-estadounidense John Leguizamo (interpretando a Manolo Bonilla), los mexicanos Damián Alcázar (en la obra es Vinicio Cepeda) y José María Yazpik -el camarógrafo Iván Suárez, quien va a jugar el rol del elemento "cómico" de la cinta; por ejemplo, en diversas ocasiones se le ve armando un *porro* (dosis de marihuana envuelta en un papel de cigarrillo) y haciendo apuntes de mal gusto. Es el mexicano «video-buitre», como lo llamaría Paula Requeijo Rey (63), que va con cámara en mano recorriendo las calles, los servicios de emergencia, con la esperanza de recoger imágenes escabrosas para venderlas luego al mejor postor de las cadenas televisivas-, además, la experimentada actriz española Leonor Watling (Marisa,

jefe directa de Manolo) y el actor británico Alfred Molina (Víctor Hugo Puente) quien interpreta al presentador del programa de TV, *Una hora con la verdad*.

El largometraje parece estar influido por el cine estadounidense de los 70's y por la filmografía iniciática de Martin Scorsese y Francis Ford Coppola (Vásquez Alvarado 28). Pero permitamos ahora que una tesis de pregrado de la Universidad de Palermo nos introduzca a esta cinta cinematográfica:

Sebastián Cordero decide para crear el *film*, basarse en las historias verídicas de los asesinos y violadores de niños Luis Alfredo Garavito en Colombia, *El Monstruo de los Andes* y Daniel Camargo en Ecuador, creando al *Monstruo de Babahoyo*, más como referencia argumental que personaje principal. La estructura narrativa de la película se empareja por acciones de dos mundos diferentes, administra suspenso y construye la personalidad dividida de Vinicio, *El monstruo de Babahoyo*. (Calderón López 67)

Y continúa: “Cordero plantea una mirada menos simplificadora ya que en lugar de presentar al monstruo de Babahoyo como ese hombre insensible y asesino, lo presenta como el lado oculto del buen ciudadano” (Calderón López 68). De esta manera se puede establecer una comparación entre su ópera prima y su segunda realización:

A pesar de que la mirada de Cordero hacia este nuevo mundo es de marginalidad, violencia y pobreza, crea una distinta mirada que se ve en otras películas ecuatorianas. A diferencia de *Ratas, Ratonos y Rateros, Crónicas* tiene elementos más fuertes y crudos, es la mirada de un pueblo en específico, de un relato del personaje que causó conmoción en Colombia y Ecuador, pero que, al mismo momento por este elemento atrapante, crea ese punto de vista humano hacia el asesino. (69)

Como queda claro, en esta ocasión Sebastián Cordero sale del referente estrictamente localista de *Ratas, ratones y rateros* para “inspirarse” en un monstruo colombiano, en una suerte de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Mamoulian), pero «criollizado» o «latinoamericanizado», si se prefiere. En complemento a ello, elige a un periodista colombiano, Manolo Bonilla, que vive en Miami pero que viaja a donde lo guíe la noticia: “El programa en el que trabaja, *Una hora con la verdad*, es un espacio de telerrealidad que se centra en violencia, accidentes y crímenes. Sus protagonistas atraviesan situaciones límite y ofrece imágenes impactantes, escalofrantes en algunos casos” (Requeijo Rey 60).

Esto va a provocar que Manolo esté manipulando a su equipo de trabajo y, muy especialmente, a su jefa directa a quien, pese a sostener con ella un *affair*, no guarda

respeto alguno a sus opiniones a lo largo de la cinta. Este dato es relevante, pues, contrario a lo que ocurrirá en *Rabia*, la mujer que tiene aquí una situación de subordinación -paradójicamente siendo la jefe- es una española que está ligada sentimentalmente con Víctor Hugo Puente, pero que permite que el rol de liderazgo lo asuma Manolo Bonilla, antes, durante y después del *affair*.

Debe recordarse que este personaje representa un colombiano que deseó ir tras el sueño americano y, al parecer, lo está consiguiendo. Siendo la mujer central española, estos abusos y su rol de sometimiento ante las decisiones del colombo-estadounidense tienen una doble implicación: por una parte, el abuso proveniente de la *viveza* (de la mal llamada “malicia indígena”) del colombiano y, por otra, la *violencia simbólica* de un prepotente y oportunista estadounidense -huelga decir que la cultura española, incluso desde sus formas lingüísticas, se jacta de pregonar un permanente anti-angloamericanismo.

En otras palabras, no solo Vinicio Cepeda (Damián Alcázar que se esfuerza bien en hablar como ecuatoriano) sino también Bonilla representan dos caras de la misma medalla, ambos tienen motivos ocultos y oscuros, y se regodean de placer entre más basura encuentren o provoquen (el uno con los asesinatos, y el otro con la cámara y las preguntas engañosas de este periodismo de crónica roja): “No se aborda el lugar común del violador como ‘hombre malo’. Es un sujeto de extracción sencilla, familiar, amigable con vecinos y extraños. De igual manera el rol del periodista que en un inicio se vende como héroe, termina siendo cuestionable porque escapa de Babahoyo sin denunciar a Vinicio cuando conoce la verdad” (Salazar Luna 70).

Pese a la configuración de estereotipos y los desfavorables juicios que podrían hacerse de los personajes (mas no de sus intérpretes) masculinos y femeninos, esta película le abrió la puerta de múltiples mercados y reconocimiento a nivel internacional. Tanto así que después de *Crónicas*: “Cordero recibió una oferta para dirigir una película con Harrison Ford en Estados Unidos, un proyecto que finalmente se cayó pero que hizo el gesto necesario para inscribirlo junto a los directores latinos que han migrado hacia otras cinematografías” (Alemán 81). Así, el sueño de Sebastián Cordero de realizar una producción estadounidense tendrá que esperar cerca de diez años, hasta *Europa Report*, que se tratará mucho más adelante.

***Rabia*: Silencio, miradas hacia la mujer y dinámicas de poder en un thriller melodramático**

El largometraje que se abordará en este apartado es el primero de los trabajos audiovisuales que el redactor de estas líneas pudo presenciar en una sala de cine, más específicamente, en el marco del festival internacional de cine de Viña del Mar hace ya unos siete años atrás, experiencia que conlleva una carga nostálgica para el investigador y que dio apertura a la presente investigación.

Este apartado iniciará con el establecimiento de ciertos datos útiles para entender la atmósfera que intenta configurar Sebastián Cordero en este, su primer *film*, con un guion que él mismo adapta de la novela del argentino Sergio Bizzio, *Rabia* (2009).

Primero, observemos cómo llega Cordero a este ambicioso proyecto de coproducción entre México, España y Colombia, donde Ecuador aporta el guionista y el director:

Ya habíamos pensado en trabajar juntos [Berta Navarro y él] nuevamente y cuando me pasó la novela, me dijo: piensa en esta novela ambientándola en España y con inmigrantes, porque la acción transcurría en Buenos Aires y no estaba presente el tema de la inmigración. Yo la leí y enseguida conecté con la historia, sentí que era muy cinematográfica, y ella tenía claro cómo conseguir armar el proyecto, después de haber hecho el *Laberinto del Fauno* tenía muy buena relación con Telecinco, así que yo me puse a escribir y ya estaba la producción lista para dos meses más tarde . . . Aunque la película vino desde fuera, la hice mía y la convertí en el proyecto más personal que he hecho. *Rabia* tiene su lado de comentario social, de suspense, de *thriller*, de historia de amor y todo va variando sobre la marcha. (Fotogramas.es)

Este largometraje cuenta con pocos personajes y pocas localidades, lo cual hace que la gran Mansión del País Vasco donde se graba gran parte de la película se torne en un personaje más, como suele serlo en los largometrajes de terror al estilo estadounidense, y en cierta tradición emergente del terror español. Pero, recordemos que este no es un filme de terror sino un *thriller* bastante solvente y con un elemento clave que mencionaré más adelante: el uso del Silencio. Por ello, y de vuelta al tema de los espacios nos dice Cordero:

Me interesaba usar todos los fantasmas de la familia, todas las pequeñas historias que estén presentes en las habitaciones, la vida en los detalles; y fue un reto trabajar ahí porque contar una historia en un solo espacio porque podía hacer que en lugar de crear tensión te cansara y afortunadamente en el desarrollo visual con el director de fotografía y el de arte le dimos suficiente fuerza para darle ese protagonismo. (Fotogramas.es)

Estos escasos (y oscuros) espacios en donde habitan estos pocos personajes (Rosa, José María, el Sr. Torres, su señora y su hijo, Álvaro) intentan configurar una atmósfera opresiva, por eso afirma Cordero:

Siempre me ha interesado el cine oscuro . . . Tan solo quería explorar el lado oscuro de los personajes, pues todos tienen una dualidad muy marcada. Sobre todo, en el personaje de José María, en su decadencia física y mental. Gustavo [Sánchez Parra] sentía que era como un perro callejero, atemorizado por todo, y su manera de defenderse es lanzarse a morder. (Ruiz 1)

Pero el logro de *Rabia*, no solo se encuentra en la construcción de esta atmósfera opresiva con pocos espacios para adentrarse en la conflictividad de los personajes, sino que la adaptación de la novela de Sergio Bizzio la saca del espacio aislado de Buenos Aires para complejizarlo y transnacionalizarlo en un contexto español (presuntamente más desarrollado económicamente) que choca con los anhelos de inmigrantes latinoamericanos en clara condición de dependencia y sumisión (Rosa es colombiana y José María se presume mexicano). Esta condición se reafirma en la relación de los inmigrantes frente al espacio que apreciamos en la pantalla, quienes parecen *ocupar* (mas no habitar) de una forma clandestina o claramente invasora una imponente casa de españoles bien acomodados (Silva Rodríguez 73).

El profesor de la Universidad del Valle, Manuel Silva Rodríguez (72), encuentra en el modo de presentar (encuadrar y configurar los planos y movimientos de la cámara) al personaje de Rosa (interpretado por la colombiana Martina García) un instrumento de la mirada (masculina) al colocarla ante los ojos de varios personajes masculinos en una actitud voyerista y controladora, que contemplan y vigilan constantemente el contoneo del cuerpo de ella.

Por otra parte, Silva Rodríguez cree ver en *Rabia* un largometraje donde “su estructura visual y narrativa . . . [está] pues alrededor de su figura [la de Rosa, sobre la cual] se organiza el texto cinematográfico” (72). En este punto resulta necesario hacer una salvedad, si bien es cierto la figura de Rosa -interpretada en el primer papel protagónico de su trayectoria como actriz, por Martina García- es clave para el concienzudo análisis del profesor de la Universidad del Valle, considero que el papel de los actores masculinos (Gustavo Sánchez Parra, Alex Brendemühl y Xabier Elorriaga) resulta indispensable para entender cierta tensión que provocan sus acciones y los dilemas que desencadenan sus inesperadas reacciones.

Ahora bien, nos parece oportuno resaltar que la configuración externa que se realiza de Rosa -sin entrar en la profundidad psicológica del personaje- la sitúa en un claro lugar de desventaja desde el inicio: “. . . la estructura de una relación económica, definida por la mujer inmigrante de un país pobre y que está necesitada de empleo, sirve de coartada al abuso de poder y al abuso sexual que comete el hombre de un país con una economía más fuerte” (Silva Rodríguez 73).

Si del Sr. Torres (Xabier Elorriaga) puede decirse que trata con indiferencia, e incluso desprecio, a Rosa como su “criada”, de José María (el mexicano Gustavo Sánchez Parra) y su relación con la mujer más joven dentro del filme habría que apuntar que José María: “[mantiene una] violencia contenida, presta a reventar en sus gestos, sus palabras o sus puñetazos, [él] . . . la extiende en silencio sobre Rosa: él la vigila sin tregua, desde las sombras, tras instalarse clandestinamente en el ático de la mansión” (Silva Rodríguez 73).

Para Rosa, el hecho de ser colombiana se convierte en un rasgo importante dentro de la demarcación de la dinámica de poder de este *thriller*:

. . . en el horizonte del personaje no cabe la alternativa de retornar a Colombia. Para Rosa es preferible aquel encierro, estar dentro de otro país que le provee un ingreso, que la opción de regresar a su país de origen. Esta es la cuestión que se pone de manifiesto cuando queda embarazada y dialoga con una paisana: Colombia no es alternativa, ni para ella ni para su futuro hijo. Así, la asunción de ser madre sin haber deseado serlo pone a Rosa en una situación aún más extrema. (Silva Rodríguez 73-74)

Es decir, no solo es vulnerable por venir de un país “subdesarrollado” y por ser una joven con poco nivel educativo (al menos en cuanto a títulos académicos se refiere), sino que *es una mujer* que no encuentra en su país de origen, Colombia, un lugar habitable o que represente mayores oportunidades. Así, lo que se infiere es que la realidad colombiana es tan ardua y tan carente de oportunidades que ella (y el hijo que está por venir) prefieren(n) vivir en esa casa grande y lúgubre, en medio de las sombras y un posible olor a añejo, subordinada ante unos *amos (patrones)* que la tratan como una sirvienta.

Esta posición parece remitirnos a otra película de coproducción, esta vez entre Colombia y Estados Unidos, *Paraíso Travel* de Simón Brand (2008), basada en la novela homónima de Jorge Franco, cuando los protagonistas mantienen esta conversación: “Sabes qué Marlon... Nueva York te quedó grande, mejor te hubieras quedado en Medellín [Colombia] comiendo mierda –dice Reina. // ¡Ah sí claro! ¿O sea que no

estuviéramos llevados del verraco comiendo mierda también? –dice Marlon // Sí, pero mierda gringa que es distinto –remata Reina”. O sea, este discurso revela que es preferible soportar una vida miserable siempre y cuando el ambiente se sitúe en los espacios de poder asignados o conferidos a países de mayor nivel de desarrollo económico.

De esta manera, “hay en el marco de las relaciones [establecidas en el filme] una distribución del poder y la asunción de un lugar que Rosa acepta y conserva” (Silva Rodríguez 75). Y, más aún, desde la dimensión temática, el largometraje “apela a tópicos como el melodrama, la sublimación de la maternidad y la connotación sexual del cuerpo femenino” (75). Sabemos bien que España y México (coproductoras de este *film*) tienen larga experiencia en el melodrama, y la dirección fue del ecuatoriano Sebastián Cordero, pero el único papel identificable y claramente atribuible a la participación en la coproducción colombiana es precisamente la de la protagonista, Rosa (Martina García), quien se presenta como un fruto del deseo con una alta carga de inocencia e ingenuidad pero con una idea que tiene muy clara: prefiere pasar penurias y ser maltratada psicológica, e incluso sexualmente por el hijo de sus patrones, en España, que regresar al país tropical, sub-desarrollado y con pobrísimas oportunidades que representa Colombia.

Entonces, concordando con Silva Rodríguez (76), en *Rabia* se perfila una imagen de las colombianas jóvenes como mujeres sensuales, deseables sexualmente. A dicha lectura, debemos agregar que se presentan con *bastante inocencia e ingenuidad* –lo que equivaldría a decir en lenguaje coloquial que poseen poca “malicia indígena” – y, por tanto, fácilmente manipulables en sus aspectos emocionales y sentimentales.

Por otro lado, señalo un aspecto que ha pasado desapercibido en las distintas críticas y estudios consultados en esta investigación sobre *Rabia* es la importancia del *silencio*, ejecutado con maestría por el guion de Cordero y lo aterriza en pantalla el actor Gustavo Sánchez Parra, quien hace que José María parezca un fantasma viviendo en un ático desprotegido, húmedo y siniestro. De hecho, esta alegoría de salirse (escondarse) del orden social establecido la encuentro íntimamente conectada con la controversial pieza cinematográfica del cineasta serbio Emir Kusturica, *Underground*, donde gran parte de la nación vive refugiada en el subterráneo de una casa gigantesca dominada por un líder al mejor estilo de «El Gran Hermano» y «1984» .

Así, retornando a la idea del silencio puede apreciarse que se potencian las breves apariciones de la voz de José María, cada gemido, cada susurro es valorado más por el espectador y por el entramado narrativo en este *thriller*. Y es la voz, entendiéndola

como lo hiciera el famoso psicoanalista, filósofo y sociólogo esloveno Slavoj Žižek, en *The Pervert's guide to cinema*, la que va a propiciar la alteración al orden (al estado de cosas) que representa la casa y sus "habitantes oficiales": "... Esa dimensión traumática de la voz, la voz que flota libremente, que es una presencia traumática temida, momento máximo u objeto que deforma la realidad . . . Lo que conseguimos con el sonido es interioridad, profundidad, culpa, remordimiento . . ." (Fiennes).

Y, al parecer, es esa sensación de remordimiento y sentido de culpa de José María la que se quiere resaltar, al igual que la película en la que se inspira fuertemente Cordero, *El quimérico inquilino* (Polanski), la cual "... enseña que el horror viene de dentro, del deterioro de uno mismo" (Ruiz 1). Con estas palabras del cineasta ecuatoriano parecen existir proximidades psicológicas con los personajes planteados por cineastas como David Cronenberg o Tim Burton, para mencionar solo un par de directores con narrativas y estéticas dispares.

Pescador: Un viaje por los senderos ecuatorianos que se torna transnacional... por las drogas

El cuarto largometraje de Sebastián Cordero, *Pescador*, "marca una vuelta al Ecuador para filmar con un elenco nacional, usando escenarios ecuatorianos y empleando como base del argumento una historia que tomó lugar en el país andino" (Medina 1). También es su tercer filme construido bajo coproducción, ahora entre Colombia y Ecuador. Asimismo, aparece nuevamente una mujer colombiana, Lorna (María Cecilia Sánchez), pero esta vez se maneja en ciertos corredores *underground* e intenta volver a su país para rearmar su vida familiar y salir de su vida "de puta".

Aclaración importante, aunque no me encuentro cómodo con esta categorización, la coloco entre comillas porque varios autores consultados utilizan esta expresión, incluso cuando no es una prostituta en *stricto sensu*. Decidí dejarla de manera intencional para develar cómo se refuerza permanentemente esa mirada estereotipada y acusadora frente a la mujer colombiana en algunos sectores del cine latinoamericano, para nuestro caso en particular, en las dos películas en que aparecen actrices colombianas en roles protagónicos del cineasta Sebastián Cordero: *Rabia* y *Pescador*. No está de más mencionar que en esta película la palabra "puta" también aparece en varias ocasiones en la película del cineasta quiteño.

Una vez aclarado esto, retomemos la propuesta de Medina sobre el cuarto *film* de Cordero:

Pescador presenta a una mujer colombiana como el objeto de deseo en el que se posa la mirada (*gaze*) del hombre ecuatoriano que la trata como superior a las mujeres autóctonas a causa de lo que percibe como una belleza más aceptada universalmente. Blanquito explica su belleza precisamente al compararla con sus coterráneas cuyo atractivo físico no le queda a su alcance: «Ella es material importado. ¿No la ves? Parece una miss». (2)

De nuevo, el eje central de la aparición de la mujer *colombiana* es su belleza, pero ahora con unas nuevas apuestas de cómo enfrentar su presente y buscar un futuro, esta vez a través de las drogas, claro está sin necesidad de ser una *mula* que pase inadvertida en vuelos de avión, sino que transita entre distintos pueblos y ciudades (El Matal, Manta, Guayaquil y Quito) por medios terrestres, en bus o en automóvil. De esa forma, *Pescador* se configura en una *road movie* (película de carretera) con medios aparentemente austeros que esconden una riqueza tremenda e ilegal: kilos de cocaína.

Volviendo al tema de la mujer, Manuel Medina nos recuerda que “[l]a película la ofrece constantemente empleando una focalización masculina por lo general mostrándola de espaldas. Cuando lleva ropa descotada y sin mangas, la cámara la presenta con tomas frontales. Cuando viajan en el convertible de Fabrizio la audiencia la ve como una deseable mujer atractiva” (Medina 2). De nuevo, se constituye una fuerte mirada masculina que predomina (y estereotipa) a la mujer (¿colombiana?) en el proceso.

No en vano, se lee en una crítica: “Y Lorna (María Sánchez). La colombiana Lorna. El reduccionismo del cliché nos hace ver a Lorna como una puta, peor, como la normal colombiana puta que adorna cualquier producción nacional” (Murillo Ruiz 3). Afirmación que preocupa porque no solo atañe al cine de Cordero sino al cine ecuatoriano, en general.

Es entonces cuando me pregunto por el rol que cumple la ingenuidad, apartada (arrebata) aquí de la mujer, y trasladada al protagonista masculino: Carlos Adrián Solórzano Cedeño, mejor conocido como Blanquito (Andrés Crespo). Carol Murillo Ruiz apunta al respecto:

Cada cosa que conoce y topa lo encandila como a un niño, y en semejante operación vital se muestra la humanidad (madurando) del Blanquito. No es un tonto ni un tipo que quiere triunfar en la gran ciudad, es un hombre que quiere vivir su presente en otro lugar. No quiere el futuro, quiere su presente en otro lugar. No tiene certezas que confirmar, tiene tan solo –y como si fuera poco– una seguridad vital. (2)

Esta parte de la lectura de Carol Murillo Ruiz, la asocio a esa bella metáfora aparecida en *Big Fish* de Tim Burton donde lo que desea, en este caso Blanquito, es cambiar de pecera. Si se muda a una más grande probablemente podrá crecer (expandirse, madurar y triunfar), en cambio, si se queda en la playa El Matal (Manabí, Ecuador), donde inicia el relato y donde consiguen accidentalmente un cargamento de cocaína, seguirá siendo un “pez” pequeño. De hecho, él encarna a una minoría que es tratada con cierto desprecio (por ser Blanco, de ahí el apodo) en un entorno de morenos y mestizos. No en vano, el mismo actor Andrés Crespo sentencia: “El ángulo interno de Blanquito me parecía muy cercano a mí: es una persona que no está cómoda con su situación, que quiere salir, quiere vivir. Yo siempre me he sentido así. Padezco la misma claustrofobia” (cit. en Castro 42).

De vuelta al desplazamiento de la inocencia e ingenuidad hacia el sexo masculino, se debe recordar que, en la película precedente, *Rabia*, gran parte de estas características recaen sobre el personaje de Rosa (Martina García). De hecho, hay toda una controversia al respecto. Señalo a continuación tres posiciones:

- 1) El investigador de la Universidad de Louisville considera que *Pescador*:
... alterna entre esa visión de mujer objeto de deseo y su otro yo, una mujer que resiste la mirada masculina y que se presenta como menos preocupada con su apariencia, que se encuentra atrapada en un mundo en el que ha incursionado a fin de mantener a su hija y madre, a quienes ha dejado en Colombia mientras ella busca maneras de subsistir . . . Habita los espacios lindantes de un amplio número de conceptos tales como su rol de madre, esposa, empleada y demás; (Medina 2-3)
- 2) En cambio, la subdirectora y columnista del diario El Telégrafo es mucho más tajante y cree que esa oscilación y posibles matices se quedan a medio camino y son devorados por los estereotipos, veamos: “Lorna no tiene presente ni futuro. Es una puta más. Y ella lo sabe. Ella no quiere vivir su presente en otro lugar. Está interminablemente atrapada . . . Y es que Lorna, como personaje, sí acumula complejidades múltiples. Pero el estereotipo –no agrietado en la película– las clausura. Un error” (Murillo Ruiz 3-4).

Y, finalmente, 3) La aquí propuesta, que, de cierta forma, recoge las dos anteriores y la radicaliza al concatenarla con un adagio popular: no importa qué tan afeada pueda lucir Lorna (la actriz colombiana María Cecilia Sánchez), ni sus conflictos internos, ante el lente de la cámara se repite el estereotipo de “puta” y de “aventajada” (“avispada” dirían en Colombia) –no olvidemos que sin conocerlo y sin poseer una real ventaja de negociación, Lorna le exige el 50% de las ganancias al “pobre Blanquito” que es

quien tiene en su poder la preciada mercancía ilegal y, fuera de ello, a la postre intenta engañarlo para quedarse con toda la droga— entonces, como reza el conocimiento popular, *‘aunque la mona se vista de seda, mona se queda’*. No importa qué atributos y conflictos quieran atribuirle a Lorna ella sigue siendo una “puta” y “aventajada” colombiana que intenta engañar a los “pobres ecuatorianos”.

Pasando a otro tópico, después de revisar la tesis de Maestría en Estudios de la Cultura de Carlos Castro titulada *La mirada en el Cine de Sebastián Cordero: De Ratas, ratones y rateros* (1999) a *Pescador* (2012) se encuentran apreciaciones sobre personajes, contenido y análisis narrativo de las primeras cuatro películas del cineasta quiteño, pero hallo un punto en el que claramente no concuerdo: la poca relevancia que asigna Castro a los lugares geográficos elegidos por el director de *Crónicas*: “Lo que quiero resaltar es que estos desplazamientos entre ciudades parecen no tener ningún peso dramático en la ficción, es decir, la ciudad de destino parece no tener importancia, bien podría ser Guayaquil, Quito o cualquier otra” (75).

Aunque esta perspectiva de Castro podría conectarse con el carácter *internacional* (*transnacional* si se quiere) que adquiere el producto cinematográfico, en especial, cuando se trata de una coproducción (incluso cuando sea de países vecinos y de desarrollo similar). Lamentablemente creo que se presta a una lectura a-tópica, es decir, que se podría hacer una película muy similar en cualquier parte del globo terráqueo.

Por estas y otras razones opto por privilegiar la perspectiva de Lizardo Herrera cuando plantea que simbólicamente *Pescador* nos presenta un delineamiento de las rutas de lo que él llama una «narcografía contemporánea»:

La droga es blanca al igual que Blanquito, pero a diferencia de este último que es pobre, aquella representa dinero y poder. Una vez que Carlos Adrián entra en contacto con la cocaína se produce una especie de reparación simbólica . . . Si usamos esta imagen en una escala más amplia, la droga funciona como uno de los agentes más importantes de movilidad social, gracias a ella muchos pobres se convierten en nuevos ricos quebrando así las rígidas distinciones sociales . . . por lo que su recorrido [el de Blanquito] se transforma en una metáfora del flujo de la droga. (1-2)

Desde El Matal, un pequeño pueblo que se dedica a la pesca y la agricultura se termina “nutriendo” a las ciudades de un producto ilegal muy codiciado, la droga, y otra mercancía de circulación legal altamente codiciada también: el dinero. Como dice Herrera: “No estamos ante la colonización del campo por la ciudad, sino ante una

migración campesina hacia la urbe, en condiciones excepcionales, pues este campesino pobre no llega a los barrios marginales de Manta, Guayaquil o Quito, por el contrario, se hospeda en los hoteles más lujosos y además entra en contacto directo con la alta burguesía” (2).

Con la droga vendida entre Lorna y Blanquito en Guayaquil se posibilita el viaje de estos hacia Quito –precisamente, las regiones más pobladas de Ecuador. Y el contacto entre una colombiana como Lorna (centro productor mundial de distintas drogas ilícitas) no sólo hace al relato un poco más verosímil sino que lo impregna de un fácil y obvio estereotipo. Así, “[l]a nacionalidad de Lorna, . . . nos saca del ámbito nacional recordándonos que el recorrido de la droga es global y transnacional, hecho que se hace aún más notorio con el logo en la camiseta de Blan New York City” (Herrera 2).

Pero esta *road movie*, está lejos de ser un viaje de ensueño, más bien resulta una pesadilla para el protagonista:

Blanquito se da cuenta de que en Guayaquil el mundo del exceso o la diversión no está exento de violencia y que detrás de la palabra Imperio, no sólo se esconden placeres o riquezas, sino dolor, decepción o la propia sangre que le sale de la cara. En Quito, ve como la imagen de la poderosa Lorna se quiebra cuando es violada por Elías en su mansión de Cumbayá. En otras palabras, Carlos Adrián sufre un doble desengaño, se le cae la imagen de la colombiana y su visión romántica de la vida. (Herrera 3)

Finalmente, en la gran capital, como “pueblerino” original, resulta normal que se transforme en un lugar como ese y que su travesía, por excelencia, deba quedar en un final abierto, como los circuitos internacionales de la droga y de “los sueños”:

En Quito, su personaje se transforma. Cuando llegó a Manta o Guayaquil era un joven deslumbrado por la fantasía o la arquitectura de la ciudad; en la capital ecuatoriana ya no se deslumbra por nada, sino que se desengaña y se da cuenta de que en ninguna de las tres ciudades hay lugar para él. Al final de la película, recorre con una maleta llena de paquetes de cocaína los centros comerciales en el centro de Quito . . . Desde el punto geográfico, el final de *Pescador* es un final abierto que significa el fin del circuito nacional de la droga, pero quizás el comienzo de uno a escala global. (Herrera 4)

Europa Report: Sebastián Cordero como director por encargo

En el año 2013, precisamente hasta donde llega este estudio, Sebastián Cordero estrena su primera película angloparlante, y su primera del género ciencia ficción, con

un casting muy internacional: *Europa Report* (Europa One). Sin embargo, el carácter internacional de la película no se detiene allí, o al menos así lo cree el cineasta quiteño: “. . . El elenco es obviamente muy internacional, el equipo creativo, yo soy de Ecuador, Enrique el Director de Fotografía es también de Ecuador . . . , el diseñador de vestuario es de México, el primer AD es turco, el productor Ben Browning es británico, me encanta eso, creo que la película es y debería ser internacional y cuando un proyecto como este se reúne es muy agradable . . .” (Tehrani 4. Traducción personal).

Ahora bien, quisiera introducir este largometraje con la certera apreciación de Eric Walkuski:

La película nunca es aburrida, toma su tiempo para reparar en los detalles minuciosos del viaje espacial; el clic casi constante de botones, las pequeñas ventanas que proporcionan la vista, las malas comidas. Y lo muy estrecha que es la nave. Un hombre podría volverse loco en tal situación, y otra película predeciblemente tendría a uno, o más, de los miembros de la tripulación perdiendo la cabeza bajo la presión, pero afortunadamente Cordero evita tal melodrama en favor de desafíos más realistas, como partes que funcionan mal y errores humanos. (2. Traducción personal)

Vemos que lo que más se aprecia de este primer –y hasta ahora único– *film* como *director por encargo* en la trayectoria cinematográfica de Sebastián Cordero es haber logrado reparar en detalles ligados a la verosimilitud científica y tecnológica y la sistemática evasión de los clichés sobrevalorados de alienígenas o extraterrestres (aunque sí aparezcan) para centrarse más en los daños internos y externos de la nave *Europa One* y los dilemas que enfrenta la tripulación por sobrevivir y por cumplir satisfactoriamente la misión que le fue encomendada.

En cuanto al manejo de la tensión narrativa, es oportuno citar a Daniel Marín: “La narración está salpicada de suficientes elementos de misterio y tensión para que sea atractiva, pero siempre intentando alejarse de los tópicos de las películas descerebradas de sustos para adolescentes” (Marín 1). Su bajo presupuesto (en el marco de las producciones estadounidenses) de solo 8 millones de dólares hace que no sea perfecta desde el punto de vista científico-técnico, pero cumple con sus propósitos (2).

Lo que muy pocos saben es que las tomas “documentales” que se aprecian en la cinta son nada más y nada menos extraídos del lanzamiento de la sonda Juno en 2011. En la vida real, una misión así requeriría múltiples lanzamientos de cohetes gigantes y un sistema de propulsión avanzado, comenta Daniel Marín (2). Este crítico, especializado en cuestiones científicas y técnicas, remata diciendo que “*Europa Report* es una de las

películas de temática ‘espacial’ más fieles que he visto últimamente, pero está claro que no es para todos los públicos” (7).

Pero veamos ahora cuáles son las apreciaciones del propio Sebastián Cordero en un par de entrevistas concedidas tras el estreno de *Europa Report*:

Cuando yo era un adolescente, aunque no es obvio, era un gran fan de la ciencia ficción, leí un montón de ciencia ficción . . . de Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, todas esas historias realmente me han atraído, así que de alguna manera cuando leí esto [Guion de *Europa Report*] sentí que podría volver a algunas de esas cosas que amé cuando era un adolescente. (Tehrani 2. Traducción personal)

Y

La película que me brindó la mayor inspiración cuando preparaba EUROPA REPORT fue el documental FOR ALL MANKIND, el cual trata sobre las misiones del Apolo. Es una pieza cinematográfica impresionante, y trata sobre cuán lejos la humanidad ha podido ir en el espacio, y lo que está implícito en ello. Tratamos de permear EUROPA REPORT con mucho de ese sentimiento. (Schweiger 3. Traducción personal)

Notamos aquí claramente los motivos de asumir este reto que representaba ser un *director por encargo* y, además, no trabajar sobre su propio guion sino por el realizado por Philip Gelatt. Apreciamos influencias de sus aficiones de adolescente de grandes clásicos de la literatura de ciencia ficción –claramente solo menciona algunos– y a un documental –que no recurre al *found footage* o metraje encontrado, subgénero cinematográfico en que se inscribe *Europa Report*–, sino que tiene aspiraciones más existenciales y profundas que películas de ciencia ficción prefabricadas, predecibles y, hasta cierto punto, inservibles.

En ese orden de ideas, *Europa Report* no solo se inscribirá entre la categoría de cine independiente americano (tengan en mente su escaso presupuesto) sino también en una relectura u homenaje nostálgico a las antiguas películas de ciencia ficción como *Últimatum a la Tierra* (Wise) y *Robinson Crusoe en Marte* (Haskin) (Sachs 1). Asimismo, toma una clara distancia con películas icónicas del metraje encontrado como *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick & Sánchez) en aspectos que van desde lo técnico –las cámaras son las que están situadas al interior de la nave, así que se privilegian planos estáticos y la actuación de los personajes– hasta lo trascendental de la propuesta –cero efectismo y búsqueda de sustos fáciles en el espectador para dar paso a una mayor tensión racional estilo *thriller*.

Financiamiento de una película: La importancia de la coproducción

En un corto pero importante documento elaborado por el cineasta aquí reseñado, Cordero (2012) brinda algunas pistas sobre la importancia de la coproducción en el cine latinoamericano y, muy especialmente, en la filmografía ecuatoriana.

Cordero sentencia que más o menos una película en Ecuador puede costar entre 400 y 600 mil dólares (169). Así, el producto final cinematográfico debe pensarse por fuera de los gustos (exclusivos) de los locales . . . deben buscarse permanentemente otros mercados de distribución, exhibición y, casi que, por corolario, de financiación.

Ahora bien, Cordero (170) pone de relieve una aparente paradoja: los filmes latinoamericanos difícilmente llegan a Ecuador, a menos de que se hayan exhibido previamente en distintos países y hayan rotado en diferentes festivales a nivel mundial. Y esto ocurre porque las superproducciones de Hollywood cubren gran cuota de pantalla en Ecuador.

Con todo ello, algo que concluye Sebastián Cordero es que muchas de las películas que “logran traspasar las fronteras, han tenido algún tipo de coproducción en la que han trabajado varios países en un esfuerzo conjunto para sacar adelante al proyecto cinematográfico” (170). Y se hace más urgente cuando se piensa que los fondos ofrecidos por el Estado, más allá de lo competidos que son, resultan insuficientes para desarrollar una cinta de calidad aceptable.

Tras una experiencia de producción netamente nacional con *Ratas, ratones y rateros*, Cordero advirtió lo difícil que era seguir manejando ese esquema de producción localista y no quería arriesgarse a realizar sus películas en iguales condiciones: “Fue a raíz de haber constatado que con una película exitosa no se cubrían los costos, que me planteé buscar recursos afuera para la segunda película que he realizado entre México y Ecuador” (172). Y, aún más: “Definitivamente, al momento que se tiene una coproducción desde un principio es mucho más fácil llegar a distribuirla en varios de los países latinoamericanos . . . El tema de la coproducción abarca beneficios que solucionan la problemática de financiamiento para lograr hacer cine a mayor escala y tener una mayor distribución regional” (173).

Con esta profunda convicción en la importancia de la coproducción para la cinematografía latinoamericana y, particularmente, para Ecuador no nos sorprende que Sydney J. Levine (65-66) rescate las cintas *Rabia* y *Pescador* y la configuración de

Carnaval Cine (entre Arturo Yépez, Sebastián Cordero y Andrés Crespo) como claros ejemplos a seguir para fortalecer la coproducción con Ecuador.

Considero, entonces, que los elementos destacados por el texto de Cordero son difíciles de rebatir en nuestro contexto latinoamericano. Sin embargo, si se tiene en cuenta que las producciones cinematográficas ecuatorianas han incrementado un 300% en los últimos seis años (Levine 63-64) y el cine se ha convertido en el sector cultural más dinámico de este país sería altamente conveniente que se ampliaran los mecanismos de incentivos para el sector privado y el sector oficial en el financiamiento del séptimo arte. Por solo mencionar otros datos que reafirman esta tendencia de desarrollo creciente en Ecuador: “Los primeros complejos [de cine] se inician en 1996 en Quito, como Multicines, con ocho salas, o Cinemark, con siete. Posteriormente se instalan en Guayaquil y Cuenca . . . Tan solo en el primer año, más de 80 mil personas asisten a las salas múltiples . . .” (Loaiza Ruiz & Gil Blanco 58).

Aunque, como aclara Yalilé Loaiza (624), en el año 2006 se aprueba la Ley de Fomento del Cine Nacional y dicha ley fuera constantemente solicitada por la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador (ASOCINE) desde hacía 30 años atrás, esta Ley aún está por fuera de las expectativas de los realizadores locales.

Finalmente, para redondear este subtema de la financiación y la coproducción cinematográfica en Ecuador rescato la sentencia de Gabriela Alemán relacionada con el Consejo Nacional de Cine (en adelante CNC):

Desde su creación, el CNC maneja un presupuesto aproximado de un millón de dólares anuales . . . las cantidades que entrega en cada convocatoria para las distintas categorías, sin embargo, son mínimas para una empresa tan costosa como la cinematográfica; el Estado no da incentivos fiscales para que la empresa privada invierta en cine. Así, el promedio de tiempo, desde la creación del CNC, para que una película se escriba, produzca, filme, estrene y distribuya bordea los cinco años. Un tiempo prolongado, dadas las frágiles economías mundiales, y riesgoso a la hora de calcular presupuestos para cualquier proyecto cinematográfico. (Alemán 82)

Reflexiones finales

- El cine de Sebastián Cordero ha resultado una apuesta muy valiente dentro del contexto de la realización cinematográfica ecuatoriana. En especial por lo recursivo que ha sido al utilizar la estrategia de coproducción que amplía los lugares de distribución y un potencial mayor *box office*.

- Sin embargo, Cordero, al configurar su cine como un producto de carácter transnacional, ha hecho que sea vulnerable a caer en facilismos, lugares comunes y estereotipos al estilo de cortometrajes como *M.A.M.Ó.N.: Monitor Against Mexicans Over Nationwide* (Damiani) donde para lograr empatía rápida con el público se recurre a mostrar a mexicanos como mariachis, como sucios y malhablados, alusiones al chapulín colorado, Donald Trump y los robots como los enemigos del mundo, etc. Si bien, en Cordero resultan más camuflados (más sutiles), si cualquier lector (audiovisual) ávido se detiene a analizar y a investigar, se percatará de que los estereotipos están allí y juegan un papel importante dentro de su fórmula de construcción cinematográfica.
- El tratamiento de los personajes masculinos y femeninos asociados con Colombia en el cine de Cordero refuerza estereotipos negativos ya sea de aventajados (avispados), delincuentes, prostitutas, “putas”, narcotraficantes, monstruos egoístas y ambiciosos. Asimismo, develan relaciones de poder que nos dejan en una posición de desventaja –curiosamente, se profundiza cuando se refiere a pobladores del mundo desarrollado. Esta conclusión se basa en tres de los cinco largometrajes analizados. En los otros dos no hay presencia de colombianos.
- Teniendo en cuenta que Cordero lleva seis largometrajes estrenados a esta fecha, significaría que el 50% de su filmografía contiene, y ha propagado, una visión negativa frente a los colombianos y colombianas.
- Finalmente, los estereotipos no se anclan solo hacia Colombia, los mexicanos y, en general, los latinoamericanos no salen bien librados frente a las potencias económicas europeas y norteamericanas en el cine de este intrigante y emblemático cineasta ecuatoriano.

Obras citadas

- Alemán, Gabriela. "Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador". *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, no. 118, 2012, pp. 79-85.
- Amorim, Pedro, Sebastián Cordero *et al.*, dirs. *Short Plays*. Perf. Samir, Sami. Cinemateli // GB // Arte Mecánica Producciones // Itaca Films, 2014.
- Brand, Simón, dir. *Paraíso Travel*. Perf. Correa, Aldemar, Angélica Blandón, Ana de la Reguera y Vicky Rueda. Paraíso Pictures // Grand Illusions Entertainment // RCN Cine, 2008.
- Burton, Tim, dir. *Big Fish (El Gran Pez)*. Perf. McGregor, Ewan, Albert Finney, Billy Crudup y Jessica Lange. Columbia Pictures, 2003.
- Calderón López, María de Lourdes. *El Cine Ecuatoriano. El Incesante Proceso de Resurgimiento*. Tesis Universidad de Palermo, 2010. Argentina: Universidad de Palermo, 2010.
- Castro, Carlos. *La mirada en el cine de Sebastián Cordero: de Ratas, ratones y rateros (1999) a Pescador (2012)*. Tesis de maestría Universidad Andina Simón Bolívar, 2012. Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Cordero, Sebastián, dir. *Crónicas*. Perf. Leguizamo, John, Leonor Watling, Damián Alcázar y José María Yazpik. Cabezahueca // Tequila Gang // Esperanto Filmoj // Producciones Anheló, 2004.
- . dir. *Europa Report (Europa One)*. Perf. Copley, Sharlto, Michael Nyqvist, Daniel Wu y Anamaria Marinca. Wayfare Entertainment // Misher Films // Start Motion Pictures, 2013.
- . dir. *La Caverna*. Perf. Arauz, Victor, Andrea Carpio, Andrés Crespo y Vanesa Teran. Arturo Yopez, 2013.
- . "La Coproducción Cinematográfica Como Alternativa Iberoamericana." *Un Debate Acerca de Las Relaciones entre La Región Andina y España*. Coord. Luis Verdesoto Custode. FLACSO, 2012. 169-173.

- . dir. *Pescador*. Perf. Crespo, Andrés, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia y Marcelo Aguirre. Contenido Films // KiloToa Films, 2011.
- . dir. *Rabia*. Perf. García, Martina, Gustavo Sánchez Parra, Concha Velasco e Iciar Bollain. Dynamo // Telecinco Cinema // Think Studio, 2009.
- . dir. *Ratas, ratones, rateros*. Perf. Valencia, Carlos, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama e Irina López. Cabezahueca, 1999.
- . dir. *Sin muertos no hay carnaval*. Perf. Cataño, Diego, Maya Zapata, Andrés Crespo, Erando González. Carnaval Cine // Aktis Film Production // Salamandra Producciones, 2016.
- Damiani, Ale, dir. *M.A.M.O.N.: Monitor Against Mexicans Over Nationwide (M.A.M.O.N. - Latinos VS. Donald Trump)*. Perf. Vargas, Eddy, Guillermo Villegas, Ernesto Álvarez y Héctor Villalobos. Aparato Post, 2016.
- Fiennes, Sophie, dir. *The Pervert's Guide To Cinema (Manual de Cine para Pervertidos)*. Perf. Žižek, Slavoj. Amoeba Film // Kasander Film Company // Lone Star Productions // Mischief Films, 2006.
- Fotogramas.es. "Sebastián Cordero: 'Aunque Es Una Adaptación Es Mi Proyecto Más Personal'". *Fotogramas*, 21 de Abril de 2010, www.fotogramas.es/Festival-de-Malaga/2010/Sebastian-Cordero-Aunque-es-una-adaptacion-es-mi-proyecto-mas-personal. Acceso el 01 de Enero 2017.
- Haskin, Byron, dir. *Robinson Crusoe on Mars (Robinson Crusoe en Marte)*. Perf. Mantee, Paul, Victor Lundin y Adam West. Aubrey Schenck Productions, 1964.
- Herrera, Lizardo. "'Pescador': Una Narcografía Contemporánea". *Kilómetro 8 y Medio*, 16 de Septiembre de 2013, www.kilometro8ymedio.net/2013/09/narcografia-contemporanea-apuntes/. Acceso el 3 de Enero de 2017.
- Kusturica, Emir, dir. *Underground*. Perf. Manojlovic, Miki, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic y Slavko Stimac. CiBy 2000 // Pandora Filmproduktion // Novofilm // Barrandov Studios // Komuna // PTC // ETIC Films // Tchapline Films // Tchapline Films // Eurimages, 1995.
- Levine, Sidney J. *Cine iberoamericano: industria y financiamiento por país*. Guadalajara, México: Editorial de la Universidad de Guadalajara, 2016. Digital.

- Loaiza, Yalilé. "Tras Los Pasos Del Cine en Ecuador: Evolución y Desarrollo de La Producción Nacional Ecuatoriana." *Ficção e Documentário: Memória e Transformação Social*. Orgs. Denis Porto Renó *et al.* Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016. 616-33.
- Loaiza Ruiz, Violeta Yalilé & Emiliano Gil Blanco. "Tras Los Pasos Del Cine en Ecuador: La Producción Nacional y Políticas de Apoyo." *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, vol. 6, 2015, pp. 52-66.
- Luzuriaga, Camilo, dir. *La Tigra*. Perf. Cabrera, Lissette, Verónica García, Rossana Iturralde y Wolframio Sinué, Grupo Cine, 1990.
- Mamoulian, Rouben, dir. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El Hombre y El Monstruo)*. Perf. March, Fredric, Miriam Hopkins, Rose Hobart y Holmes Herbert. Paramount Pictures, 1931.
- Marín, Daniel. "Cine: Europa Report." *El Blog de Daniel Marín*, 15 de agosto de 2013, danielmarin.naukas.com/2013/08/15/cine-europa-report-comments. Acceso el 5 de enero de 2017.
- Medina, Manuel. "Los espacios de la mirada: el conflicto social de *Pescador* de Sebastián Cordero." *El Telégrafo*, 5 de septiembre de 2016, www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/los-espacios-de-la-mirada-el-conflicto-social-de-pescador-de-sebastian-cordero.
- Murillo Ruiz, Carol. "Ángulo 8º: Las pretensiones de 'Pescador'." *Kilómetro 8 y Medio*, 2 de Mayo de 2013, www.kilometro8ymedio.net/2012/05/angulo-8o-las-pretensiones-de-pescador/.
- Myrick, Daniel y Sánchez, Eduardo, dirs. *The Blair Witch Project (El Proyecto de La Bruja de Blair)*. Perf. Donahue, Heather, Michael C. Williams, Joshua Leonard, Patricia DeCou y Sandra Sánchez. Artisan Entertainment // Haxan Films, 1999.
- Polanski, Roman, dir. *Le locataire (El quimérico inquilino)*. Perf. Polanski, Roman, Isabelle Adjani, Melvyn Douglas y Shelley Winters. Marianne Productions, 1976.
- Requeijo Rey, Paula. "La Telerrealidad a Través Del Cine: Crónicas de Sebastián Cordero." *Revista de La SEECI*, vol. XIV, no. 24, 2011, pp. 54-76.

- Ruiz, Paula A. "Sebastián Cordero: 'Algunas Historias de Inmigrantes Pueden Ser Como Una Película de Miedo'". *Fotogramas*, 25 de mayo de 2010, www.fotogramas.es/Peliculas/Rabia2/Sebastian-Cordero-Algunas-historias-de-inmigrantes-pueden-ser-como-una-pelicula-de-miedo. Acceso el 7 de enero de 2017.
- Sachs, Bem. "Sebastian Cordero's *Europa Report*, Nearly Lost in Orbit, Touches Down in Chicago on Friday". *Chicago Reader*, 8 de Julio de 2013, www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2013/08/07/sebastian-corderos-europa-report-nearly-lost-in-orbit-touches-down-in-chicago-on-friday. Acceso el 8 de Enero de 2017.
- Salazar Luna, Pablo Israel. *Análisis narrativo de la película 'Crónicas' de Sebastián Cordero: Los roles de los personajes protagónicos*. Tesis Universidad Central del Ecuador, 2015. Ecuador: Universidad Central del Ecuador, 2015.
- Schweiger, Daniel. "Exclusive Interview: Europa Report Director Sebastian Cordero on His New Sci-Fi Film". *Assignment X*, 29 de junio de 2013, www.assignmentx.com/2013/exclusive-interview-europa-report-director-sebastian-cordero-on-is-new-sci-fi-film/. Acceso el 9 de enero de 2017.
- Silva Rodríguez, Manuel. "Mujeres Colombianas en Dos Películas Transnacionales: La Construcción de Una Imagen de Mujer". *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 21, 2016, pp. 63-77.
- Tehrani, Bijan. "Sebastian Cordero's Europa Report". *Cinema Without Borders*, 18 de Julio de 2013, cinemawithoutborders.com/conversations/3453-sebastian-cordero-europa-report.html. Acceso el 10 de enero de 2017.
- Vásquez Alvarado, Luis Roberto. *Análisis del discurso visual de la película Ratas ratones rateros, del cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero*. Tesis Universidad Central del Ecuador, 2014. Ecuador: Universidad Central del Ecuador, 2014.
- Walkuski, Eric. "Review: Europa Report (Directed by Sebastian Cordero)". *Joblo Movie Network*, 27 de Junio de 2013, www.joblo.com/horror-movies/news/movie-review-europa-report-directed-by-sebastian-cordero. Acceso el 10 de enero de 2017.
- Wise, Robert, dir. *The Day the Earth Stood Still (Ultimátum a La Tierra)*. Perf. Rennie, Michael, Patricia Neal, Hugh Marlowe y Sam Jaffe. 20th Century Fox, 1951.

Descolonizando el texto visual: bases para interpretar cuatro estéticas cinematográficas indigenistas ecuatorianas del siglo XXI

Henry Tarco Carrera

Resumen:

El propósito de este trabajo estriba en dilucidar bases para explorar los elementos descoloniales que renuevan el cine indigenista ecuatoriano producidos a inicios del siglo veintiuno, tal como acontece en *Ayawaska* (2007) de Galo Urbina; *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010) de José Paúl Moreira; *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui; y *Vengo volviendo* (2015) de Gabriel Páez. Para este fin empleamos la teoría descolonial desarrollada por la red Modernidad /Colonialidad conformada por intelectuales latinoamericanos tal como Enrique Dussel, Walter Mignolo y Ramón Grosfoguel. En síntesis, procuramos presentar las diferentes estrategias cinematográficas que recurren los directores indigenistas con el objetivo de descolonizar el cine en Ecuador y para ofrecernos otros argumentos, en donde el universo indígena se lo retrata empoderado.

Abstract

The purpose of this work is to explore the decolonial elements that revitalize the Ecuadorian *indigenista* cinema produced at the beginning of the twenty-first century, such as those found in Galo Urbina's *Ayawaska* (2007), José Paúl Moreira's *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010), Víctor Arregui's *El facilitador* (2013), and Gabriel Páez's *Vengo volviendo* (2015). The analysis of our work is based on a theory of decolonialization developed by the Modernidad/Colonialidad network made up of Latin American intellectuals such as Enrique Dussel, Walter Mignolo and Ramón Grosfoguel. In short, we try to demonstrate the different film strategies used by *indigenista* directors to decolonize cinema in Ecuador and to offer us other arguments, in which the indigenous universe is portrayed as empowered.

Las producciones cinematográficas ecuatorianas, tanto las realizadas a finales del siglo XX como las de inicio del siglo XXI, se han caracterizado por retratar a una sociedad ecuatoriana homogénea occidentalizada, prueba de ello lo demuestran perfectamente los diez largometrajes más taquilleros realizados en Ecuador, sirva de ejemplo dos largometrajes de la lista. El primero exhibido en el siglo XX, *Dos en el camino* (1981) de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo o el filme rodado en el siglo XXI, *Pescador* (2012), de Sebastián Cordero, a pesar de que las películas fueron proyectadas en épocas diferentes,

ambas obras fílmicas (y los restantes largometrajes taquilleros)^{xviii} se han convertido en aparatos emisores de los ideales de la sociedad occidentalizada blanca ecuatoriana, de ahí que todos los sujetos que no encajan en el discurso hegemónico, son excluidos tal como ocurre con los pueblos indígenas y la población afroecuatoriana.

Acaece, no obstante, la emergencia de una poética del cine indigenista en el siglo XXI que se basa en la construcción de distintas imágenes que procuran el empoderamiento y la conservación de las tradiciones y culturas indígenas ecuatorianas. Notamos, además que esta nueva forma de representación cinematográfica indigenista en Ecuador la realiza un director que no es indígena, que su finalidad es apartarse del cine convencional ecuatoriano dado que en las imágenes reivindican las ideologías del universo nativo, tal como ocurre en *Ayawaska* (2007) de Galo Urbina; *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010) de José Paúl Moreira, *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui; y *Vengo volviendo* (2015) de Gabriel Páez. En efecto, los directores fijan un proceso de descolonización en sus propuestas fílmicas en vista de que resaltan, en sus obras cinematográficas, particularidades del universo nativo como epistemes, prácticas culturales, idiomas entre otros elementos que procuran su preservación.

Notemos, además, que hay un proceso en el régimen de los filmes indigenistas que gira en torno a la ideología del *Sumak Kawsay* de modo que mueve una heterogeneidad fílmica, lo que significa la inclusión y representación en un mismo espacio fílmico de otras experiencias socioculturales. En efecto, la ideología referida se circunscribe a la noción ancestral de vida de los pueblos indígenas, conocida en español como el Buen Vivir, paradigma en donde los nativos nos invitan a vivir en armonía con la naturaleza y con los seres humanos. Más aún, el aporte epistémico fue incorporado en la nueva Constitución de la República del Ecuador de 2008. En la carta magna, en el preámbulo se recalca: “decidimos construir una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza, para alcanzar el buen vivir, el Sumak Kawsay” (1). Por lo tanto, la contribución epistémica de convivencia entre todos los pueblos sugiere la reestructuración del Estado homogéneo para la construcción de uno plurinacional e intercultural. Incluso, el *Sumak Kawsay* nos ayuda a repensar en la heterogeneidad en el contexto audiovisual, ya que inferimos la inclusión y representación en un mismo espacio fílmico de otras experiencias socioculturales, que procuran construir colectivamente una nueva forma de vida llevadera.

Notemos, además, que los saberes de los pueblos y nacionalidades indígenas no fueron tomados en cuenta fortuitamente en la constitución, sino que los indígenas y grupos sociales, frente a la inestabilidad política y económica que atravesó Ecuador a inicios

del 2000 y prosiguió hasta el 2006 (periodo en el que existieron tres gobiernos y dos triunviratos), demandaron reformas sociales, políticas y económicas que beneficien a todos los ecuatorianos. Los reclamos no quedaron únicamente en el plano político, sino que repercutieron en las producciones cinematográficas indigenistas del siglo XXI.

Debido a que en este trabajo indagamos la descolonización en los filmes indigenistas ecuatorianos, es importante definir lo que significa colonialidad. Para el crítico Walter Mignolo es una matriz de poder, la cual se cimentó en la idea de la raza y se consolidó en la colonización de Abya Yala (América) y de sus pobladores.^{xix} A esta matriz, el peruano Aníbal Quijano la identifica como colonialidad del poder, estructura que se articuló por medio de supuestas disimilitudes entre los españoles y los pueblos indígenas basándose en la idea de la raza. Como resultado, los invasores consideraban a los nativos carentes de ser, que formaban parte de la naturaleza y que por eso podían ser maltratados, azotados e incluso matados; sus culturas corrieron la misma suerte, simplemente no tenían valor.

Ahora bien, tal estructura continuó a través del tiempo y en el siglo decimonónico, con las independencias de los países latinoamericanos, los criollos manifestaban su descolonización de las administraciones coloniales. Sin embargo, no se había superado la etapa colonial porque no cesaron las relaciones coloniales, las cuales han continuado hasta el presente siglo, afectando en particular a los pueblos indígenas, tal como lo enfatizan los insignes intelectuales, Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel en *El giro decolonial* (2007):

De ahí que una implicación fundamental de la noción de 'colonialidad del poder' es que el mundo no ha sido completamente descolonizado. La primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas [...]) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización —a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad— tendrá que dirigirse a [...] las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. (17)

Asimismo, Mignolo recalcan que la colonialidad es una matriz hegemónica que organiza las poblaciones y los recursos naturales. Entretanto, la decolonialidad da cuenta de los procesos de resistencia a ese patrón subyugador y los habitantes como los nativos procuran desvincularse de esa estructura opresora y trabajan para no ser controlados por ella. Lo cierto es que los directores indigenistas se suman a este proceso, dado que por medio de sus obras cinematográficas buscan apartarse de los dictámenes de la

cultura europea y estadounidense. El resultado es una descolonización del cine, porque se proyectan imágenes de las cosmovisiones empoderadas de los pueblos originarios que el cine occidental ha excluido.

Es necesario recalcar que no hay estudios críticos dedicados a los largometrajes ecuatorianos que analizamos en este breve ensayo por lo tanto deseamos sentar bases para dilucidar la existencia de un nuevo cine indigenista ecuatoriano. Incluso, si revisamos las poquísimas publicaciones dedicadas al cine filmado en Ecuador, advertimos que soslayan las películas de nuestro estudio, tal como ocurre en *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador* (2014) de Norma Gómez. Es un trabajo que nos sirve como punto de partida para esclarecer varios pormenores del cine indigenista.

En primera instancia, debemos aclarar que el trabajo de Gómez gira en torno al cine realizado por directores indígenas. No obstante, la crítica también realiza un lacónico e incompleto análisis del cine indigenista, por ejemplo, argumenta que las películas antedichas representan al nativo bajo una nube de estereotipos que datan de la época colonial. En realidad, la aseveración de Gómez no es novedosa, debido a que indaga obras fílmicas que retratan la heterogeneidad; con respecto al concepto aludido, el crítico Antonio Cornejo Polar nos alertó (a finales de la década de los 70) que el creador indigenista al no ser indígena le resulta difícil representar la interioridad del universo nativo y, si lo hace, distorsiona la experiencia del habitante originario:

El escritor indigenista puede conocer profundamente el mundo indígena y puede sentir por él y sus valores una gran devoción, mas tal no significa que a través de su ejercicio literario (claramente dependiente de un sistema no indígena) lo exprese “desde dentro”, interiormente. En este preciso sentido es que el mundo indígena es *otro*: otro, distinto, ajeno [...] para quien no es indio. Y el escritor indigenista no es indio ni produce su literatura dentro del sistema socio cultural indígena. El concepto de heterogeneidad da razón de estos hechos y no de otros. (120)

Exploremos un poco más la idea de heterogeneidad de Cornejo Polar; en primera instancia, el concepto fue usado para el análisis de la narrativa indigenista. No obstante, la heterogeneidad es aplicable para indagar la retórica visual, teniendo en cuenta que el director que no es indígena también ha intentado representar por medio de imágenes el mundo de los nativos, pero, al igual como en la literatura, el indígena en casi todas las películas indigenistas ha sido representado desde una óptica colonial. De ahí que, la crítica Gómez al obviar el concepto del intelectual peruano, únicamente se

conforma en dilucidar las características de ciertas películas indigenistas que deforman la experiencia de los pueblos nativos, sin ofrecer una lectura crítica distinta acerca de los textos audiovisuales.

Otro aspecto acerca de la heterogeneidad que Gómez pasa por alto y que el intelectual Cornejo Polar detecta, es la perpetua pugna entre la cultura occidental y el universo indígena: “no aparecen yuxtapuestos, sino en contienda” (17). No obstante, en las películas de nuestra investigación, advertimos que los directores de cine superan tal visión, porque observamos una heterogeneidad fílmica, en donde los aportes epistémicos indígenas se despliegan para delinear una convivencia que procura ser armónica con la civilización occidental y con todos los habitantes, en aras de un *Sumak Kawsay* o un Buen Vivir.¹ Por todo esto, también nuestro trabajo contribuye a nueva comprensión de la heterogeneidad, en este caso cinematográfico.

Si bien Gómez comenta acerca de ciertas cintas indigenistas, no aclara si en su estudio abarca los documentales o las películas de ficción. No obstante, nos percatamos que su apreciación gira mayormente alrededor de los documentales que denigran la vida de los pueblos nativos. Además, soslaya a dos grupos más de filmes de corte indigenista: el cine de ficción, que continua la férrea visión simplificada del mundo indígena, y a las recientes realizaciones cinematográficas indigenistas del presente ensayo. Es primordial destacar, por lo menos, algunas cintas que representan al universo indígena desde una percepción exagerada, pero que omite Gómez, por ejemplo, en *Cumandá* (1993) de César Carmigniani (largometraje que se basa en la obra homónima del insigne escritor Juan León Mera), la película toma lugar en la amazonia y se crean imágenes en donde se enaltece la religión católica y se yuxtapone los ritos “salvajes” de los habitantes de este lugar, razón por la cual necesitan ser evangelizados para que se aparten de sus prácticas religiosas. Otra cinta indigenista de ficción es *La punta de la lanza* (2005) de Jim Hanon, en el largometraje observamos a misioneros estadounidense que viajan a la selva ecuatoriana para evangelizar a los nativos de la amazonia. A todas luces, en la cinta se dignifica el heroísmo de los evangelizadores que dan su vida por propagar el

¹ Notemos que en la época que Cornejo Polar acuña el concepto de heterogeneidad, el cineasta boliviano, Jorge Sanjinés, rodó varias películas indigenistas: *El coraje del pueblo* (1971), *Jatum auka* (1973) y ¡Fuera de aquí! (Llocsi caimanta) (1977). Incluso, una década antes estrenó dos películas: *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969). Inferimos que el director Sanjinés supera el dilema de la heterogeneidad al “indigenizar” (concepto de Freya Schiwy) el cine, con la finalidad de no únicamente acercarnos al mundo indígena por medio de imágenes, sino por la necesidad de denunciar los atropellos que enfrentaban los nativos. Incluso, cinematografía indigenista de Sanjinés hubiera podido ser muy incomoda al argumento de la heterogeneidad ya que el cineasta filmó sus películas con la participación activa de los indígenas, practica que el escritor indigenista no podía hacer.

evangelio en zonas de “salvajes”. El argumento sugiere que los habitantes amazónicos necesitan ser convertidos al cristianismo. En *Sueños de Amor* (2009) de Rogelio Gordón, advertimos al indígena de Otavalo cristianizado, despojado de su cosmovisión y en donde se pretende degradar las tradiciones indígenas. En efecto, las películas aludidas agravan a los pueblos nativos por sugerir que su cosmogonía debe ser reemplazada por el metarrelato de la religión cristiana.² Lo dicho hasta aquí, en primera instancia, demuestra la existencia de un cine indigenista de ficción que retrata a los nativos desde una óptica peyorativa, visión, efectivamente, que difiere con el nuevo cine indigenista de nuestra investigación.³

A continuación, planteo cuatro estéticas filmicas que subyacen en las transformaciones del cine indigenista, la primera corresponde a la estética etnográfica, que retrata imágenes de los habitantes kichwa Saraguro en *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010), del director lojano José Paúl Moreira. La segunda estética corresponde a la indigenización del *Road Movie* en *Vengo volviendo* (2015) de los directores Gabriel Páez e Isabel Rodas. La tercera estética gravita en torno a la descolonización del ser, como respuesta a la ideología neoliberal y su relación con la privatización de los espacios de los pobladores nativos que se retrata en *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui. La última estética atañe al drama y a la metáfora de la “enfermedad de la modernidad” y a su respectiva sanidad por medio de una episteme ancestral en el largometraje *Ayawaska* (2007), del director Galo Urbina.

Saraguro: historia con sangre Inka o la estética etnográfica del universo **Saraguro**.

En lo concerniente al filme *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010), del director lojano José Paúl Moreira, observamos imágenes de manifestaciones culturales e históricas del pueblo kichwa saraguro. Notamos que son imágenes descolonizadas en vista de que se proyecta, por ejemplo, la cosmovisión del pueblo indígena. Así también, el personaje principal Manco Quispe descoloniza su deseo de emigrar a Italia al percatarse que tiene todo en su terruño, pero para alcanzar sus objetivos debe, en primera instancia, valorar su cultura. De ahí que, Quispe y su esposa indígena, Toa (al tomar conciencia de la riqueza cultural de su pueblo) negocian con la modernidad y son quienes deciden que

² Nos motiva analizar las películas indigenistas aludidas para analizar, en un futuro trabajo, los diferentes argumentos que los directores emplean en sus largometrajes, para legitimar la evangelización del nativo, tanto en el ocaso del siglo XX como a inicios del siglo XXI.

³ Debemos agregar que Gómez en la selección de películas de su estudio incluye el largometraje rodado en Ecuador, *Llocsy Caimant* (1977) del director boliviano Jorge Sanjinés, filme que contradice la tesis de la autora, puesto que en esta historia se reivindica a los indígenas y se denuncian sus padecimientos por parte de la religión cristiana.

les conviene de las coordenadas de la civilización occidental, tal como la preparación académica, con la finalidad de beneficiar tanto a su poblado como a la gente en general.

Hay que mencionar que en el filme se muestran imágenes que evocan el tiempo circular de los pueblos indígenas, por ejemplo, observamos al globo terráqueo que gira alrededor del sol; estos movimientos de rotación se proyectan cuatro veces en la película. También, por medio de la técnica cinematográfica conocida como la forma abierta, observamos imágenes descolonizadas como el *Inti Raymi* (celebración al Dios Sol). Luego, en el nivel profilmico miramos otras ceremonias, en particular el *Kulla Raymi*, el *Khapac Raymi*, el *Pawkar Raymi*. Del *Inti Raymi* aprendemos que se festeja el 21 de septiembre y el espectador puede avistar que los indígenas se reúnen para celebrar dicha ceremonia que “rinde culto a la fertilidad, tomando energías de la Pacha Mama (Tierra) y a la mujer en sí, porque ella es la encargada de entregar vida al universo” (Alemany 2). En este ritual no se excluye a la mujer indígena como lo hace la religión católica en sus misas, sino que las indígenas forman parte del rito, prueba de ello es una mujer que pide permiso a *Inti* (Sol) para entregar el bastón de mando a otra sucesora. Conjuntamente, se proyectan a los habitantes que viven en armonía con la naturaleza y en sus relaciones con los miembros de su *ayllu* (comunidad) y con los turistas que visitan su poblado. Estas características evocan el *Sumak Kawsay*, por razón que dan cuenta de la noción y praxis de un sistema comunitario de convivencia. Añádase a esto otras celebraciones que difieren de la cultura occidental, pongamos por caso el velorio del *Guagua* (niño) o la justicia y sanidad indígena, entre otras.

Hay que destacar que el personaje principal, Manco Quispe, a pesar de que va a graduarse de ingeniero civil, desea emigrar a Italia, lugar en el que vive su hermano. No quiere quedarse en Ecuador a causa de que no hay fuentes de empleo, aspecto que remite a las ineficientes políticas neoliberales, que de hecho impulsaron a los ecuatorianos a migrar a los Estados Unidos y a la Unión Europea. No obstante, Quispe al emprender un breve periplo toma conciencia de su cultura y descoloniza sus deseos de abandonar su patria y decide quedarse en su pueblo. En su pueblo establece negociaciones con la modernidad y toma lo que le beneficia del mundo occidental, por ejemplo, en un plano entero observamos a Manco Quispe como ingeniero civil dirigiendo la construcción de una calle para beneficio de su pueblo y de toda la gente que use la vía. De igual modo, su esposa Toa, está en un salón de clase, quien emplea la tecnología para educar a la población y para mantenerlos informados.

***Vengo volviendo* o la estética del viaje de carretera y la descolonización de los deseos**

En el filme *Vengo volviendo* (2015) de los directores Gabriel Páez e Isabel Rodas, el argumento estriba en la ruptura de las familias por causa de la emigración y simultáneamente se descoloniza el deseo por emigrar del indígena Ismael Tacuri (Juan Zumba), para ello se emplean recursos de la película de carretera tal como los paisajes y la abundante naturaleza con la finalidad de que el personaje principal valore lo que tiene en su provincia, en particular, la medicina ancestral que se constituye en una fuente de empleo para Ismael Tacuri (Juan Zumba), para su abuela Mariana (Rosario Macas) y para su amiga Luz (Carolina Lozada).

A pesar de que Ismael crece al cuidado de su abuela Mariana y aprende acerca de la preparación de medicamentos tradicionales, el personaje es seducido por las remesas que le mandan sus padres y a sus 22 años desea emigrar, no para reunirse con sus padres sino con la finalidad de vivir en el país, en donde supuestamente tendrá todos los bienes materiales que desea. Es por este deseo que deprecia el conocimiento tradicional que su abuela le ha ensañado, incluso su anhelo le ciega ya que no advierte que de la episteme de larga data puede vivir sin necesidad de emigrar. En este contexto, su amiga Luz (el nombre metafóricamente evoca la luz que necesita su amigo) regresa después de haber vivido ocho años en los Estados Unidos, el encuentro de los dos es crucial para la descolonización de los deseos del indígena, porque Luz le desengaña del país del norte y le anima a que no emigre.

Asimismo, en un plano panorámico se proyecta a Ismael en la casa nueva de sus padres, construida con las remesas que han enviado sus progenitores, pero ellos no disfrutan del inmueble debido a que radican en los Estados Unidos. No es fortuito que se retrate la propiedad sin sus dueños debido a que la escena sugiere que esa situación puede ser el destino de Ismael si decide marcharse a otro país.

Al final, Ismael advierte que no necesita viajar al extranjero para tener una mejor calidad de vida debido a que toma conciencia que puede vivir de la venta de la medicina elaborada a base de plantas, tanto es así que abre una pequeña tienda para comercializarlas con la ayuda de su abuela Mariana y de su amiga Luz. Apréciase que este hecho revela la descolonización de los deseos del personaje dado que valora los recursos naturales que le proveen materia prima para la elaboración de los remedios que vende y en particular la episteme tradicional se perfila simbólicamente como la medicina para contrarrestar los avatares de la modernidad.

***Ayawaska*: estética dramática y la descolonización de Elena o ¿De España?**

El largometraje *Ayawaska* (2007), del director Galo Urbina, toma lugar en España e inicia *in medias res* y gira en torno a la relación de una pareja bicultural. En un plano panorámico y, por medio de una voz en off, se presenta a Elena (Luna Roca), quien es catalana y a Juan Carlos Guamán (Amaruk Caizapanta), inmigrante indígena ecuatoriano. Notemos que el ecuatoriano ha emigrado por muchos problemas políticos en su país, aspecto que da cuenta del impacto negativo del modelo neoliberal que motivó a muchos ecuatorianos a emigrar en búsqueda de mejores condiciones de vida en Europa.

En lo que toca al título del filme, *Ayawaska* (o Ayahuasca), es una palabra *Kichwa* que está compuesta por dos vocablos *Aya* que significa alma, persona o espíritu, mientras que el vocablo *Waska* se refiere a cuerda o liana por lo que su significado en castellano es Bejuco del alma. Es una bebida medicinal de los pueblos indígenas de la amazonia a base de la planta yagé. De acuerdo con el ingeniero agroecólogo Edwin Trujillo, la bebida se ha consumido “desde tiempos ancestrales dentro de un contexto ritual indígena [...] utilizado en la Amazonia de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y la parte oeste de Brasil” (152). No es fortuito el título teniendo en cuenta que anticipa lo que Elena va a buscar en Ecuador para liberarse y sanarse, metafóricamente, del mundo moderno.

En efecto, notamos que Elena se encuentra de vacaciones por el excesivo estrés que le ha causado su trabajo y por su rutina diaria en la ciudad. Su novio indígena, Guamán, le ayuda a sobreponerse, pero ella no logra mejorarse ni con la asistencia psiquiátrica ni con la lectura del tarot. De modo que la española y el indígena van a Ecuador en búsqueda de la *ayawaska*. Es en este lugar, de los pueblos originarios, en donde Elena puede encontrar sentido a su vida, pero de regreso a España, símbolo de la modernidad, ella fallece por un ataque terrorista, evocando los problemas de la modernidad de su patria.

En suma, el filme critica los problemas políticos y la vida moderna, la idea central es la contribución del universo indígena que procura balancear y sanar la vida acelerada de la modernidad en aras de un *Sumak Kawsay* global.

***El facilitador*: la estética del realismo social y la descolonización del ser**

El argumento de *El facilitador* (2013), de Víctor Arregui, gira en torno a la vida de un empresario que es diagnosticado con un cáncer en fase terminal y desea estar junto a su hija Elena. Sin embargo, su primogénita pasa más tiempo fuera del hogar, creándole

problemas y por tal motivo es enviada a pasar una temporada con sus familiares. En la casa de campo, Elena se reencuentra con sus parientes, a quienes en poco tiempo empieza a considerarlos desquiciados y chiflados. Además, en este lugar, Elena vuelve a ver a su amigo Galo. A través de esta relación, se desprende el segundo argumento que estriba en el infortunio que viven los indígenas por responsabilidad de don Miguel y de las políticas de privatización de los recursos naturales. Frente a estos obstáculos, los indígenas organizan una minga (labor comunitaria) para construir un badén para llevar agua a sus comunidades. Luego, los indígenas resuelven realizar una protesta para exigir al gobierno el cese del proyecto neoliberal que busca privatizar sus espacios. Dicho, en otros términos, realizan un *Pachakutik* que busca un cambio radical, “una ruptura, una fuerza capaz de restaurar el orden; es un giro profundo o una transformación destinada a librar al mundo de la injusticia y de la opresión; conlleva el restablecimiento del orden y la igualdad” (Becker 28). En efecto, la transformación emerge debido a que la elite, en la película, se la representa enferma literal y simbólicamente.

Cabe destacar que la protagonista Elena se sana de sus traumas del pasado cuando recibe una limpia de un *Yachac*. Carla Morales Juma expresa que las limpias se realizan con el objetivo de proveer sanidad y agrega los diferentes elementos que emplea el sanador “en la cual primeramente el Yachac solicita [...] licor de caña, agua de colonia y varias plantas medicinales como el marco, la ortiga, el chilco y además claveles de color blanco y rojo que son frotados en todo el cuerpo del paciente” (16). Después de recibir la debida sanación, Elena inicia un cambio radical, una “metamorfosis”, de manera que descoloniza su ser y comienza a solidarizarse y apoyar a los nativos. Por todo esto, la medicina indígena se inscribe en el filme como un conocimiento alterno al conocimiento occidental, es más, se perfila como un complemento a los límites de la medicina moderna.

En resumen, en el largometraje *El facilitador* del director Arregui, las imágenes critican la privatización de la tierra y del agua. Hay que tener en cuenta que estas políticas económicas están implementadas por empresarios que literalmente están enfermos, tal como ocurre con Miguel Aguirre. En cambio, Elena, quien entabla una estrecha relación con el universo indígena, emerge como un nuevo prototipo “criollo” que junto con los nativos establecen un nuevo paradigma de convivencia en diversidad para la construcción de una nueva nación pluricultural.

Los cuatro largometrajes tratados en este ensayo nos permiten no solo entretenernos con sus respectivas historias, sino que nos aleccionan por medio de cuatro estéticas cinematográficas acerca del universo de los pueblos indígenas que, desafortunadamente

en Ecuador es despreciado como en tiempos de la colonia. Sin duda urge la realización de más películas de corte indigenista que promuevan la interculturalidad, la descolonización y la riqueza pluricultural de Ecuador con el propósito de tomar conciencia de la abundancia epistémica que nos brindan nuestros pueblos originarios, de modo que podemos incorporar tanto los conocimientos tradicionales como lo mejor de la modernidad, de manera que podamos delinear e imaginar un *Sumak Kawsay* (Buen Vivir), para la convivencia armónica entre todos los habitantes juntamente con la Madre Tierra.

Obras citadas

Acosta, Alberto. *Buen Vivir-Sumak Kawsay: Una oportunidad para imaginar otros mundos*.

Abya Yala, 2013.

Arregui, Víctor. *El Facilitador*. Pragda, 2014.

Cornejo Polar, Antonio, y Mabel Moraña. *Indigenismo hacia el fin del milenio:*

Homenaje a Antonio Cornejo-Polar. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 1998.

Gómez, Norma. "Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador." Universidad Central del Ecuador, 2014.

Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter. *Estéticas decoloniales, sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca de la colonialidad*. Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

León, Christian. *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.

Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. University of Michigan Press, 2003.

Páez, Gabriel. *Vengo volviendo*. Filmarte, 2015.

Urbina, Galo. *Ayawaska*. Arte Urbina, 2007

Canon ecuatoriano *reloaded*: literatura nacional en el programa de televisión educativa *Siesta Z*

Roberto Ponce Cordero

Resumen: Con el objetivo de acercar clásicos de la literatura nacional a niños, niñas y jóvenes, en el programa televisivo público argentino *Siesta Z* se incluyeron, por medio de mecanismos de cooperación con Educa, la televisión educativa del Ministerio de Educación de Ecuador, cinco episodios en los que se adaptan sendas obras ecuatorianas canónicas: *La emancipada* de Miguel Riofrío (1846), *Cumandá* de Juan León Mera (1877), *A la Costa* de Luis A. Martínez (1904), y *La Tigra* y *Los Sangurimas* de José de la Cuadra (1930 y 1934, respectivamente). En el presente artículo se estudia la adaptación hecha desde el punto de vista de los contenidos, además de que se discute su efectividad para efectos de animación a la lectura. Se concluye que *Siesta Z* da un paso hacia iniciativas más generales y más concertadas de fomento y animación a la lectura entre la población escolar de Ecuador y que se necesitan más pasos como ese, aunque también pasos más inclusivos, abiertos y pertinentes para los contextos reales de la unidad en la diversidad y en la interculturalidad.

Palabras clave: Animación a la lectura, televisión educativa, literatura ecuatoriana, *Siesta Z*.

Abstract: With the explicit goal of bringing literary classics closer to children and youth, the Argentinian public television program, *Siesta Z*, reached an agreement with Educa, the Ecuadorian Ministry of Education's educational channel, to include five episodes in which as many canonical works from that country could be adapted into a kid-friendly, contemporary format: *La emancipada* by Miguel Riofrío (1846), *Cumandá* by Juan León Mera (1877), *A la Costa* by Luis A. Martínez (1904), and *La Tigra* and *Los Sangurimas* by José de la Cuadra (1930 and 1934, respectively). This article studies episodes from the content's point of view, and their effectiveness as tools to stimulate reading among children and youth. It poses that *Siesta Z* take a step toward implementing more measures toward the promotion of reading among Ecuadorian school age children. And we need to take more inclusive, open and related steps to contextualize and synchronize diversity and interculturality.

Key words: Reading promotion, educational television, Ecuadorean literature, *Siesta Z*.

1. INTRODUCCIÓN: NO COUNTRY FOR (ANY) READERS

En el sistema educativo de Ecuador, tradicionalmente se ha intentado promover la lectura, y más específicamente la lectura de literatura nacional, por medio de la inclusión expresa o veladamente obligatoria de obras consideradas fundamentales del canon ecuatoriano en el currículo. Incluso cuando, como en el caso del currículo de Educación General Básica y del Bachillerato General Unificado vigente, no hay textos definidos a rajatabla sino solamente recomendados “con el propósito de que el docente seleccione los textos que considere más adecuados para exponer a los estudiantes a la lectura y al conocimiento de los hitos más relevantes de la literatura (*Curriculo de EGB y BGU – Lengua y Literatura*, 55), el énfasis está puesto siempre en textos escritos y en sus versiones originales o “auténticas” (por ello, en el mismo documento curricular “se recomienda privilegiar textos cortos de modo que se lea versiones completas y no resumidas” [56]). Los resultados obtenidos hacen pensar que esta es, finalmente, una estrategia errada.

Y es que, de acuerdo a la –poca– información disponible, en Ecuador se lee menos y peor que en otros países del subcontinente latinoamericano, por no hablar ya de algunos países de otros continentes. Es frecuente, en entrevistas a autoridades educativas (“Apenas ‘medio libro’”, s.n.) y hasta en documentos oficiales (*Guía de funcionamiento de Bibliotecas Escolares Abiertas*, 4), citar datos de 2012 del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) en los que, supuestamente, se evidencia que en Ecuador se lee 0,5 libros por persona y por año; que en Colombia, en cambio, el número llega a 2,2; en México, a 2,9; en Argentina, a 4,6; y en Chile, a 5,4 (siempre por persona y por año). Un poco sorprendentemente, la cifra atribuida al Ecuador es, en este caso, apócrifa, como se establece en el *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura* del Ministerio de Cultura y Patrimonio del país:

Se sostiene, con frecuencia, que en Ecuador se lee “medio libro por año”, en comparación con otros países de la región, y se señala al Centro Regional de Lectura para América latina [sic] y el Caribe (CERLALC-UNESCO) como el origen de dicha referencia. Sin embargo, este organismo niega haber difundido ese cálculo. (11)

En efecto, el dato sobre el “medio libro al año” parece ser una leyenda urbana de origen reciente pero, sin embargo, desconocido (“Los datos de lectura en el país no son claros”, s/n); así, si bien las cifras citadas más arriba para los otros países de América Latina de la muestra aparecen, efectivamente, en reportes de Cerlalc (*El espacio iberoamericano del libro 2012*, 77), Ecuador, sencillamente, no está... en lo que constituye, de por sí,

una omisión simbólica que, aunque inconsciente e involuntariamente (¿se debe a meras consideraciones logísticas y de viabilidad, total!), reproduce otras constantes ausencias de dicho país en los estudios sociales y culturales de todo tipo, así como en los mismos cánones literarios del subcontinente latinoamericano.

Por su parte, un estudio de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) de 2013 encontró que en Ecuador se leen, en promedio, 3,0 libros por persona y por año, cuando la media latinoamericana es, de acuerdo a este mismo estudio, de 3,6 (*Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013*, 75). Sin embargo, es importante resaltar que ambas investigaciones, la de Cerlalc (que no incluye a Ecuador) y la de la OEI (que sí que lo hace), se contradicen entre sí, sobre todo en el caso de México, que en el estudio de Cerlalc obtiene una media muy por debajo de Argentina y de Chile pero que en las estadísticas de la OEI despunta como el país más lector de todos los de América Latina, con 6,0 libros por persona y por año. Asimismo, Chile, que según las cifras de Cerlalc va a la vanguardia regional en lo que a lectura se refiere, obtiene, en la encuesta de la OEI, un resultado que está... ¡por debajo de Ecuador! (75)

Lo único cierto sobre estos dos estudios, entonces, es que de ellos se desprende que, en América Latina, no tenemos necesariamente datos fiables sobre esta temática para aventurar comparaciones plenamente fundamentadas. Pero tenemos estudios parciales, como los ya nombrados, con metodologías discutibles pero respetables en su celo académico y, además, tenemos indicios basados en experiencias anecdóticas y, también, por qué no decirlo, en el peso de las corazonadas. Así, pues, no nos engañemos: digan lo que digan en sus discursos obligatoriamente optimistas algunas autoridades (gajes del oficio), el Ecuador no es un país lector... y, si hemos de juzgar por las –poquísimas, y siempre sueltas, aunque algunas buenas– acciones emprendidas por el sector público para hacer de este un país al menos medianamente lector, a dichas autoridades tampoco les interesa demasiado que lo sea.

Pero, como en todo, la culpa no es sólo del Estado, y acaso no lo sea ni siquiera principalmente, por lo menos cuando hablamos del Estado en sus versiones actuales y no como ente lequía transhistórica: la falta de gusto por la lectura, en el Ecuador, parece ser uno de esos problemas estructurales que no se pueden cambiar de golpe ni en, digamos, diez años (aunque, vaya, qué bueno hubiera sido intentar empezar a cambiar un poquito, más que sea). Después de todo, ¿cómo incentivar la lectura y convencer a niñas y a niños de que leer es divertido, placentero y *cool* en una sociedad como la ecuatoriana, históricamente suspicaz del ejercicio intelectual y de las letras, si no a

veces –en ciertas regiones, en ciertas coyunturas o en ciertas capas sociales– incluso abiertamente hostil a éste?

2. EL CASO DEL PROGRAMA DE TELEVISIÓN EDUCATIVA *SIESTA Z*

Una de las iniciativas recientes emprendidas desde el Estado ecuatoriano con el objetivo de acercar a niñas, niños y jóvenes a los clásicos de la literatura nacional es el programa televisivo *Siesta Z*, dedicado a adaptaciones de obras canónicas de la literatura universal. Creado por la productora bonaerense El Perro en la Luna, que ya en el pasado se destacó por su tratamiento de temas de la historia argentina para consumo infantil y juvenil por medio del excelente programa *La asombrosa excursión de Zamba* (fácilmente accesible vía Youtube o a través de la página web del canal público argentino Pakapaka), *Siesta Z* se convirtió, entre 2015 y 2016 y por medio de convenios interinstitucionales entre televisiones educativas públicas de varios países de América del Sur (Argentina, Colombia y Ecuador), en un programa multinacional (“Educa realizó el lanzamiento de la serie *Siesta Z*”, s/n).

En el caso de Ecuador, la televisión educativa del Ministerio de Educación, fundada en 2012, se llama Educa (Samudio, Maruri y Real), y consiguió, mediante esta cooperación, que se incluyan cinco episodios en la serie en los que se adapten sendas obras ecuatorianas canónicas, a saber: *La emancipada*, de Miguel Riofrío (1846), famosa por ser la primera novela del país; *Cumandá*, de Juan León Mera (1877), ficción fundacional ecuatoriana por antonomasia, para tomar prestado el término de Doris Sommer; *A la Costa*, de Luis A. Martínez (1904), que inaugura narrativamente el siglo XX de Ecuador; y *La Tigra y Los Sangurimas*, de José de la Cuadra (1930 y 1934, respectivamente), que forman parte de lo más sagrado del panteón literario ecuatoriano por su realismo social vanguardista, por sus atisbos de realismo mágico y por su testimonio de la llegada de la modernidad a todo el territorio nacional.

En *Siesta Z* tenemos un programa de animación dirigido a un *target* de niñas y niños de entre 8 y 12 años de edad y en el que la protagonista, Siesta, es una niña aficionada a la lectura que padece, sin embargo, de narcolepsia, por lo que, cuando empieza a leer, se queda dormida y empieza a soñar sus propias versiones o adaptaciones de los libros que está leyendo pero en clave de videojuego y con un rol propio muy activo y prominente. Así, en *Cumandá*, por ejemplo, Siesta intenta ayudar a la heroína homónima a superar las dificultades inevitablemente puestas a su amor de pasión por la familia de su amado y por su propia familia... se trata de una novela romántica absolutamente convencional

del siglo XIX, al fin y al cabo. De igual manera, en *La Emancipada*, Siesta se convierte en la mejor amiga y confidente de Rosaura... sin por ello poder evitar su trágico final.

Lo interesante es que Siesta, en efecto, nunca interviene propiamente en la historia, de manera que los finales trágicos de las obras son igualmente trágicos en sus adaptaciones televisivas. De hecho, al final de cada episodio, y aún dentro de su sueño, Siesta conversa con el autor, quien aparece tras el desenlace, y le pregunta por qué escribió lo que escribió de la forma como lo hizo... ante lo cual las respuestas suelen ser un poco frustrantes, si lo que se busca es una discusión teórica de alto nivel, pero probablemente comprensibles y hasta interesantes para televidentes de corta edad que, según lo que se espera, adquieren un pequeño saborcito por la literatura a través de *Siesta Z* y luego, en el mejor de los casos, pasan a leer las obras originales u otras similares.

Este proyecto es loable en todo sentido y los productos resultantes son de gran calidad técnica; asimismo, es refrescante que, pese a tratarse de adaptaciones infantiles, no se edulcore el carácter trágico de muchas de las obras escogidas y, por ejemplo, se mate sin mayor piedad a los personajes que haya que matar, tal cual como en el original. Significativamente, las representaciones sexuales son más difíciles de manejar: tanto en *La Tigra* como en *Los Sangurimas*, por poner el caso, se opta por sublimar un poco burdamente el fuerte componente sexual latente hasta decir basta en las narrativas escritas por De la Cuadra. Así, La Tigra y su hermana Juliana, que comparten amantes en el texto literario, son felinas que acarician perros en la adaptación televisiva, y la condena de Sarita a tener que morir virgen se convierte, para los menores de edad, en una condena a estar encerrada. En *Los Sangurimas*, por su parte, los creadores del programa optan por representar la violación y el asesinato de una de las tres Marías por parte de los Rugeles por medio de una un poco tonta narrativa de bichos que se quieren comer a otros bichos. Aquí, en otras palabras, se notan las claras limitaciones del concepto mismo de adaptar obras literarias de contenido claramente adulto al mundo infantil y juvenil; se trata de limitaciones no necesariamente insalvables, pero sin duda difíciles de salvar.

3. LA ADAPTACIÓN DE CUMANDÁ EN SIESTA Z: DEL BLANQUEAMIENTO A LA DESAPARICIÓN RADICAL

Hay limitaciones aún más preocupantes, no obstante. En *Cumandá*, por ejemplo, un “romance fundacional” en toda regla que pretende generar un sentido de patriotismo y de identidad nacional por medio de la unión heterosexual entre dos sujetos de distintas “razas” que, *pars pro toto*, representan a la nación misma en vías de construcción

(Sommer, 5), la protagonista homónima es famosamente indígena... aunque, de hecho, y como sabe todo quien conoce la novela, es realmente blanca pero criada entre los indígenas. Aquí recae, de hecho, toda la inmensa importancia de esta novela de Juan León Mera como documento histórico de las mentalidades ecuatorianas de la república naciente y, más concretamente, del afán de blanqueamiento que subyace a dichas mentalidades y que determina tanto sus reflexiones sobre el otro como sus autorreflexiones y autopercepciones (Whitten, 58-59).

Efectivamente, Cumandá es, según Sommer, atractiva para su pretendiente Carlos (realmente, para su hermano) por ser española, en última instancia, aunque también por ser indígena, exótica, aquello que él, literalmente, anhela conquistar (247-248). Lo cierto es, en todo caso, que es española y que, desde el principio de la novela, se la describe como tal, ya sea porque se menciona su piel blanca, su especial nobleza, su pelo ondulado (que no lacio), el carácter inocente y virginal del amor que por ella profesa Carlos, etc. En otras palabras, en la novela fundacional por excelencia de un país que lleva por nombre el de una línea imaginaria, es decir en *Cumandá*, que pretende ser, de acuerdo a su propio subtítulo, “un drama entre salvajes”, la unión de dos “razas” que debe constituir la nación incipiente debe darse por medio de la relación heterosexual entre un blanco y una indígena cuando, nación trunca, de repente resulta que la indígena no sólo no es indígena sino que es blanca, con lo que los “salvajes” quedan relegados a la historia y al afuera de la nación, sino que además, para colmo de males, la indígena no sólo es blanca sino que es la hermana de su pretendiente blanco, con lo que la unión queda condenada al fracaso y, de hecho, a la imposibilidad.

Se trata, por descontado, de un giro narrativo justamente célebre en la historia literaria y cultural del Ecuador, ya que significa, de entrada, la inviabilidad de la nación, basada en dos pilares que no son tales y en donde el único pilar existente, la “raza” blanca o española, al final, no tiene más que vivir resignándose a la soledad provocada por su propia posición de poder en un sistema excluyente y en el que el otro, para existir, meramente, debe abandonar cualquier atisbo de cultura propia y, en términos aterradoramente reales, blanquearse. En ese sentido, *Cumandá* representa el proceso de blanqueamiento, que ha sido una constante cultural ecuatoriana sin visos de ser superado, de forma especialmente prístina, con una visibilización inicial de lo indígena en líneas proto-turísticas (recuérdense las descripciones que hace Mera de los paisajes amazónicos, así como de las costumbres de las poblaciones ancestrales) pero una invisibilización radical del sujeto indígena mismo a la hora de formar parte de la nación.

¿Qué pasa, sin embargo, cuando, en 2015, la productora El Perro en la Luna y el Ministerio de Educación de Ecuador, por intermedio de Educa, emprenden la difícil tarea de adaptar esta obra literaria al formato televisivo y encima para un público infantil? Pues ocurre que, en un arrebato de corrección política un poco inexplicable, los productores de *Siesta Z* optan por no mencionar la temática indígena (indianista, realmente) de la novela sino por presentar a Cumandá y a su familia como... ¡espectros!

En efecto, el episodio “Siesta Z – Cumandá” empieza con la protagonista de la serie, Siesta, en su encuentro con Cumandá, una joven que vive en un cementerio y que, aunque no es un espectro, pertenece a una familia y a una comunidad de seres que sí lo son. Como espectros y habitantes de un cementerio, los miembros de esta comunidad sólo pueden salir por las noches, que es cuando el Carlos de la serie, un ser humano (NO un espectro) que está enamorado de Cumandá, aprovecha para visitarla. Tal y como sucede en la novela, los protagonistas van a una fiesta en la que hay un intento de envenenar a Carlos por parte de la familia de su amada, así como se enfrentan al problema de que el padre de Cumandá, Tongana, insiste en que se case con un líder indígena que, en el caso de la serie, es algo así como el espectro mayor. En ambas versiones del texto, el final es trágico: por un lado, los protagonistas, Carlos y Cumandá, se enteran de que son hermanos y de que, por lo tanto, su amor es imposible y, aún más, anti-natura; por otro lado, los protagonistas mueren, en clara alusión a la inviabilidad última de la unión entre “civilización” y “barbarie”. En *Siesta Z*, eso sí, al final aparece el autor, Juan León Mera, en el sueño de Siesta, quien le pregunta por qué se decidió por un final tan triste. Como la respuesta no es satisfactoria (casi increíblemente, el autor le contesta que “no se le ocurrió” nada más), Siesta opta por... convertirlo en espectro, luego de lo cual acaba convirtiéndose en espectro también.

A todas éstas, en todo el episodio no se menciona ni de paso que los famosos espectros podrían ser indígenas. Por decirlo de otro modo: no estamos ante una denuncia de las condiciones de vida en las que la cultura y la lengua de las poblaciones ancestrales del Ecuador están amenazadas de desaparecer como resultado del blanqueamiento ni ante una reflexión histórica postcolonial sobre el relato occidental con pretensiones de universal según el que lo indígena pertenece, inevitablemente, al pasado, sino más bien ante un ejemplo mismo del blanqueamiento *in extremis*, ante un ejemplo mismo del tipo de narrativas que reducen lo indígena, para todos los efectos, a lo pasado y a lo muerto. La selva vibrante de Mera es, ahora, un cementerio; los indígenas, o, en el vocabulario decimonónico, los salvajes, no son ahora ni siquiera personas, sino seres absolutamente diferentes, ¡espectros! El amor imposible que iba a fundar una nación truncada *a priori* es, aquí, un mero romance sin contexto.

Por supuesto, los productores de *Siesta Z* no invisibilizaron radicalmente lo indígena, en este episodio, por una decisión consciente. No hay necesidad de suponer un mecanismo racista voluntario y consciente detrás de esta adaptación malograda; tomando en cuenta las otras producciones de El Perro en la Luna y, sobre todo, tomando en cuenta el resto de la programación del canal Paka Paka –por ya no hablar de Educa, televisión educativa absolutamente comprometida con la interculturalidad y el Buen Vivir (Samudio, Maruri y Real)–, es mucho más plausible suponer un escenario en el que, por mejor hacer, se prefirió omitir el tema indígena para no herir susceptibilidades y para no meterse en problemas, así como para evitar reproducir, así sea por descuido o por error, patrones históricos de discriminación y de opresión que se quiere superar y no movilizar, máxime que *Siesta Z* es un programa para niñas y niños y, consecuentemente, se podría temer que a través de él se inculque, hasta de rebote o subliminalmente, una serie de valores cruciales. Es decir, la omisión radical se da, en el orden de las intenciones, para evitar la narrativa del blanqueamiento, pero, en un contexto como el ecuatoriano, en el que las luchas de los movimientos indígenas y de otros actores sociales han logrado el reconocimiento de la plurinacionalidad e interculturalidad del Estado en los documentos normativos supremos del país, dicha omisión radical constituye precisamente el peor ejemplo de blanqueamiento posible, no obstante las buenas intenciones. Así, este episodio de *Siesta Z* obtura, en cierta medida, las potenciales discusiones que la novela *Cumandá*, de calidad más bien dudosa y probablemente incapaz de causar placer estético a jóvenes (no a lectores profesionales) contemporáneos, podría todavía, teóricamente, suscitar.

El camino al infierno está empedrado de buenas intenciones.

4. EXCURSO: SOBRE EL USO DE “SIESTA Z – CUMANDÁ” EN EL AULA DE CLASES INTERCULTURAL CONTEMPORÁNEA

Pero, ¿las obtura realmente? ¿Obtura esta versión de desaparición radical de lo indígena de *Cumandá* las discusiones posibles sobre la ecuatorianidad, las culturas nacionales, la interculturalidad?

Pese a las críticas elaboradas en los párrafos anteriores, creo que este programa televisivo puede ser usado en el aula de clases (acaso no de Educación General Básica sino, más bien, de Bachillerato) y destinado a la reflexión y discusión sobre la identidad ecuatoriana, como elemento motivador de discusiones sobre este concepto y, de hecho, sobre su inviabilidad: ¿cómo hablar de una única identidad en un país megadiverso? ¿A quién excluye el “ser ecuatoriano” y cómo podemos volver a incluir a dichos sujetos

excluidos, en concordancia con el Plan Nacional del Buen Vivir, entre otros documentos normativos de nuestro país, así como en concordancia con la ética más elemental? ¿Por qué es relevante estudiar aún la literatura del siglo XIX en el XX, siendo que todo ha cambiado? ¿Será que, como demuestran los programas de dibujos animados de *Siesta Z*, así como los desarrollos políticos recientes (las alusiones inevitables a la Revolución Liberal, por ejemplo, o los ciclos recurrentes de endiosamiento y demonización de líderes políticos), las continuidades son mayores que las rupturas, o al menos iguales? ¿Qué peso tiene esto para el rol de nuestros aprendices como futuros ciudadanos y futuras ciudadanas de un país en estas condiciones?

Después de empezar con programas como *Siesta Z*, pensamos necesario avanzar a la visualización de películas de cine ecuatoriano basadas en obras literarias o en hechos históricos, tales como *La Tigra* (1990) o *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), para una discusión más profunda sobre la adaptación cinematográfica de textos escritos, sobre la relevancia del arte para la identidad nacional y, más crucialmente, sobre lo dañino de un concepto unívoco de identidad que no permita flexibilidades e identidades alternativas y diversas.

La ventaja del uso de este material, más allá de su atractivo para generaciones acostumbradas a los videojuegos y a los videos de Youtube, está en que se puede aplicar el modelo de clase inversa y trasladar toda o la mayor parte de la carga horaria destinada a la visualización de las películas o de los programas, a la lectura de los textos literarios canónicos, a la investigación sobre contextos históricos y culturales o sobre biografías de autores, y a la contestación de preguntas de comprensión y de declaración de gustos e impresiones afuera del aula. Así, el tiempo de clase como tal puede ser usado para discusiones guiadas por el docente con objetivos claros; recomendamos que el docente escriba las preguntas a ser contestadas en la discusión en el pizarrón, antes de la clase, de modo que, al final de ésta, los estudiantes puedan ver, realmente, cuánto han aprendido en el proceso de debate y de aprendizaje cooperativo. En el aula, entonces, el docente sólo debe recurrir a videos cortos, si acaso, y más bien debe fomentar el trabajo en grupos, la redacción de narrativas académicas breves y en diversos registros, la creatividad por medio de recreaciones de escenas con variaciones imaginadas por los mismos estudiantes, etc.

En otras palabras, pienso que tanto la lectura de Cumandá, con su ejemplo canónico de blanqueamiento, como la visualización de y reflexión sobre “*Siesta Z – Cumandá*”, con su ejemplo inaudito de involuntaria desaparición radical de lo indígena, son de utilidad y, de hecho, de gran valor en clases de Lengua y Literatura para ciudadanas y ciudadanos en ciernes.

5. ÚLTIMAS PREGUNTAS: ¿EL CANON DE QUIÉN Y PARA QUÉ?

Más allá de todo esto, por supuesto, tenemos la pregunta fundamental: ¿quién decide qué obras son canónicas y por qué? Cuando no lee libros ecuatorianos, Siesta lee *Moby Dick*, *Romeo y Julieta*, *Fausto*, *Los viajes de Gulliver*... conspicuamente, no lee a autoras ni tampoco textos contemporáneos o escritos por autores miembros de minorías o que sean de otros continentes aparte de Europa y de América (con la excepción de la epopeya de Gilgamesh). ¿Leería *Cumandá*, realmente, una Siesta de carne y hueso? ¿Queremos realmente que nuestras niñas y nuestros niños sigan leyendo *Cumandá*? Por supuesto que queremos, supongo, aunque sería obtuso intentar que la lectura de *Cumandá* fuera obligatoria o creer que dicha lectura es suficiente. *Siesta Z* da un paso hacia iniciativas más generales y más concertadas de fomento y animación a la lectura entre la población escolar de Ecuador, pero si algo queda claro es que se necesitan más pasos como ese, aunque también pasos más inclusivos, abiertos y pertinentes para los contextos reales de la unidad en la diversidad y en la interculturalidad.

Obras citadas

- “Apenas ‘medio libro’ por año leen los ecuatorianos”. *El Telégrafo*, 26 de abril de 2012, www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/apenas-medio-libro-por-ano-leen-los-ecuatorianos.
- Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc). *El espacio iberoamericano del libro 2012*. Cerlalc, 2012.
- “Los datos de lectura en el país no son claros”. *El Telégrafo*, 30 de abril de 2018, www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/datos-inec-habitos-lectura-ecuador
- De la Cuadra, José. *Los Sangurimas*. 1934.
- . “La Tigra”. En *Horno*, 2da. Edición. 1940.
- “Educa realizó el lanzamiento de la serie Siesta Z”. Página web del Ministerio de Educación de Ecuador, 14 de noviembre de 2016, educacion.gob.ec/educarealiza-el-lanzamiento-de-la-serie-siesta-z/.
- Mera, Juan León. *Cumandá*. 1877.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador. *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura*. Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2017.
- Ministerio de Educación de Ecuador. *Currículo de EGB y BGU – Lengua y Literatura*. Ministerio de Educación, 2016.
- . *Guía de funcionamiento de Bibliotecas Escolares Abiertas*. Ministerio de Educación, 2017.
- Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). *Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013*. OEI, 2014.
- El Perro en la Luna, creadores. *Siesta Z*. El Perro en la Luna/Educa/Señal, 2015-2016.
- Riofrío, Miguel. *La emancipada*. 1846.
- Samudio, Marcela; Maruri, Mónica; y Real, Lucía. “Imágenes de la diversidad. El caso de Educa y la televisión pública ecuatoriana como constructoras de identidad

nacional". En *Actas del Congreso Internacional "Comunicación e integración latinoamericana desde y para el Sur"*. CIESPAL, 2015, 129-148.

"Siesta Z – Cumandá". *Siesta Z*. El Perro en la Luna/Educa/Señal, 2016.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, University of California Press, 1991.

Whitten, Norman. "Los paradigmas mentales de la conquista y el nacionalismo: La formación de los conceptos de las 'razas' y las transformaciones del racismo." En *Ecuador racista: Imágenes e identidades*, Cervone, Emma y Rivera, Fredy (eds.). FLACSO, 1999, 45-70.

El Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) de la Universidad París Nanterre: miradas cruzadas sobre la producción cultural ecuatoriana desde hace 45 años

David Macías Barrés y Emmanuelle Sinardet

Resumen

Fundado en 1972 en la Universidad París Nanterre, el Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) es el centro de investigación europeo más antiguo en dedicarse exclusivamente a investigar la producción cultural ecuatoriana desde la perspectiva de los estudios culturales. No se trata aquí de describir ni de enumerar los proyectos organizados por el CEE sino más bien de entender las miradas que suscitaron. En efecto, el CEE no es una mera iniciativa francesa sino el resultado de una colaboración mutua. En esta contribución intentamos mostrar cómo la reflexión colectiva del CEE, en 45 años, ha permitido rastrear la emergencia de nuevos actores y nuevas preocupaciones en la producción cultural ecuatoriana. Ponemos de realce las reformulaciones de la ecuatorianidad a la luz de la interculturalidad, la voluntad de preservar el patrimonio cultural, los esfuerzos por democratizarlo y difundirlo dentro y fuera del país, así como el desarrollo de una reflexión transdisciplinaria para entender lo ecuatoriano.

Palabras clave: Ecuador, cultura, investigación, Nanterre, Francia, Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE)

Abstract

Founded in 1972 at the University Paris Nanterre, the Center for Ecuadorian Studies (in French, *Centre d'Études Équatoriennes* or CEE) is the oldest European research center dedicated exclusively to the study of Ecuadorian cultural productions from the perspective of the discipline of Cultural Studies. This paper seeks not describe all the projects organized by the CEE, but rather aims to understand the intersecting views they have fostered. Indeed, the CEE is not a mere French initiative but the result of mutual collaboration between French and Ecuadorian scholars. This paper shows how the overlapping perspectives of the CEE, for 45 years, have led to the emergence of new actors and new concerns expressed through Ecuadorian cultural productions. It emphasizes the reformulation of Ecuadorianess (*ecuatorianidad*) through interculturality, efforts to preserve cultural heritage and to democratize it and make

it known inside and outside the country. Finally, it seeks to develop interdisciplinary approaches to understanding Ecuadorian culture(s).

Key words: Ecuador, culture, research, Nanterre, France, Center for Ecuadorian Studies (CEE)

El Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) de la Universidad París Nanterre:

Miradas cruzadas sobre la producción cultural ecuatoriana desde hace 45 años

David Macías Barrés y Emmanuelle Sinardet

Équateur, Équateur, j'ai pensé bien du mal de toi. Toutefois, quand on est près de s'en aller... et revenant à cheval à l'hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir (ici les nuits sont toujours claires, sans chaleur, bonnes pour le voyage) avec le Cotopaxi dans le dos, qui est rose à six heures et demie et seulement une masse sombre à cette heure... mais il y a des mois que je ne le regarde plus... Équateur, tu es tout de même un sacré pays, et puis qu'est-ce que je deviendrai, moi ?

Henri Michaux, *Ecuador; Journal de voyage*, éditions Gallimard, Paris, 1929, pp. 118-119.^{xx}

Introducción

A final de los años 60 se firmaron varios convenios entre Francia y Ecuador. En 1966 ambos gobiernos firmaron un acuerdo cultural, publicado en el registro oficial n° 149 en el Ecuador y en el decreto 66-852 en Francia, cuyo objetivo era poner en marcha los medios necesarios para un mejor conocimiento recíproco y la enseñanza de sus respectivas lenguas, literaturas y civilizaciones (Macías Barrés, «La cooperación lingüística francesa y la enseñanza del francés en la educación secundaria ecuatoriana»; Cortier; Touscoz). Dentro de este marco se fundó el Centro de Estudios Ecuatorianos (en adelante CEE) en 1972 en la Universidad de París Nanterre. Se trata del centro de investigación europeo más antiguo en dedicarse exclusivamente a las producciones culturales ecuatorianas desde la perspectiva de los estudios culturales. No se trata en esta contribución de enumerar los proyectos y eventos organizados por el CEE sino, más bien, de entender las miradas que los suscitaron. En efecto, desde su creación, el CEE ha privilegiado miradas dobles y complementarias sobre cultura ecuatoriana. Las miradas francesas y ecuatorianas, conjuntamente, se han esforzado por dialogar con el fin de evitar lecturas unilaterales y reductoras desde Francia sobre el Ecuador.

El CEE no es, pues, una mera iniciativa francesa sino el resultado de una colaboración mutua entre ambos países. Dicha colaboración se dio con actores ecuatorianos, en particular gracias al notable protagonismo de Darío Lara (para un resumen biográfico cf. Lara y Lara), cofundador del centro, con la participación de otros investigadores e intelectuales ecuatorianos, así como el apoyo de las instituciones ecuatorianas en Francia. En la presente contribución intentaremos mostrar cómo, en sus 45 años de existencia, la reflexión colectiva del CEE procuró entender las modalidades de la emergencia de nuevos actores y de nuevas preocupaciones en la producción cultural ecuatoriana, gracias a las miradas cruzadas de ecuatorianistas,^{xxi} en particular franceses y ecuatorianos, que participaron en las actividades del Centro, exponiendo sus respectivos análisis y aportando sus herramientas conceptuales.

1. La fundación del CEE en 1972: promover una mirada doble sobre cultura ecuatoriana

Poco después de la creación de la Universidad de Nanterre (entonces llamada París X) en 1964 (Romaniello), se funda el Centro de Estudios Ecuatorianos (*Centre d'études équatoriennes* en francés) que celebra en 2017 sus 45 años. Se trata de uno de los centros de estudios más antiguos de dicha universidad. Pionera en muchos campos de las ciencias humanas y de los estudios culturales, la joven Universidad de Nanterre aspiraba a desarrollar nuevos enfoques en los estudios hispánicos en Francia, tradicionalmente centrados en la península ibérica antes que en temáticas latinoamericanas. De esa preocupación nació en 1972 el Centro de Estudios Ecuatorianos (o CEE), el cual inscribió la cultura ecuatoriana en los programas de enseñanza de licenciatura. Pero su intención no era promover los estudios ecuatorianos desde una perspectiva francesa unilateral y parcial sino abrir espacios de reflexión mediante un diálogo con miradas ecuatorianas.

En este aspecto jugó un papel determinante Darío Lara, quien había sido profesor de estudios latinoamericanos en la Universidad Católica de París desde 1949, ocupando incluso el cargo de director del Instituto des Estudios Hispanoamericanos de dicha universidad. Como tal, Darío Lara había promovido la participación de los embajadores, agregados culturales e intelectuales latinoamericanos en las actividades docentes de la Universidad Católica de París, con el objetivo de ampliar y diversificar los enfoques sobre América Latina, por cierto demasiado francofranceses, i.e. bajo una óptica muy francesa y poco contrastada con otras. Creó un sistema original de módulos de enseñanza sobre los diferentes países latinoamericanos, analizados tanto desde la literatura como las artes y la historia, mediante cátedras rotativas en las que

intervenía un especialista oriundo de cada uno de los países estudiados (Lara C., «Le Centre d'études équatoriennes de Paris Ouest Nanterre: un regard équatorien»).^{xxii} Con la creación del Centro de Estudios Ecuatorianos, Darío Lara en realidad prolongó esta concepción del diálogo intelectual entre y desde varios espacios culturales, centrándolo esta vez en temáticas culturales ecuatorianas y convirtiendo de hecho la Universidad de Nanterre en la pionera de los estudios ecuatorianos en Francia.

Como resultado de esta sostenida colaboración, el 15 de noviembre de 1972 se iniciaron las actividades del CEE en el seno del Instituto Hispanoamericano de la Facultad de Letras de Nanterre. La inauguración oficial contó con la presencia de Filoteo Samaniego (Academia Ecuatoriana de la Lengua; Universidad Central del Ecuador, et al.), miembro de la Academia de la Lengua Ecuatoriana, que intervino como intelectual y poeta con una conferencia sobre historia cultural ecuatoriana. En una primera etapa, se desarrollaron actividades docentes para formar a los estudiantes franceses a la cultura ecuatoriana. En una entrevista al periódico *El Tiempo de Quito*, en julio de 1974, Joëlle Griffon du Bellay, catedrática quien fuera una de las fundadoras del Centro, destacó la necesidad de dar previamente unas clases generales acerca del Ecuador, entonces poco estudiado en Francia, subrayando el interés y la curiosidad de los estudiantes («Mis impresiones sobre los estudios ecuatorianos en la Universidad de París»). Una *unité de valeur*, i.e. un módulo de enseñanza, de licenciatura fue dedicada al Ecuador; su literatura, sus artes, su historia y sus pensadores, con cuatro horas semanales de clase (Lara C., «Le Centre d'études équatoriennes de Paris Ouest Nanterre: un regard équatorien»). Además, una clase magistral (o CM) se impartió en el anfiteatro para todos los estudiantes del instituto. El primer año, los periodos conservador y liberal fueron analizados desde una perspectiva histórica, completada por el estudio de dos clásicos como ilustración de las ideologías analizadas, i.e. *Cumandá* de Juan León Mera y *A la Costa* de Luis A. Martínez. Al año siguiente, se estudió la historia del Ecuador de 1925 a 1950, ilustrada de nuevo por otros clásicos correspondientes al periodo, entre los cuales *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas. Otras obras fueron el objeto de clases de literatura impartidas por cuatro profesores franceses y un profesor ecuatoriano: *Plata y Bronce* de Chaves, *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara, *Nuestro pan* de Gil Gilbert, *Huasipungo* de Icaza, *Las tres ratas* de Pareja Diezcanseco, entre otras.

2. La institucionalización del CEE en 1974: la producción cultural ecuatoriana, objeto de investigación

Si bien la enseñanza representó una etapa imprescindible dado los escasos conocimientos de los franceses sobre el Ecuador, el propósito de los docentes de

Nanterre era suscitar vocaciones ecuatorianistas a largo plazo. El catedrático Charles Minguet esperaba prolongar los estudios de licenciatura con maestrías y doctorados sobre la lengua, la literatura y la cultura ecuatorianas. Así se formalizó la existencia del CEE como centro de investigación en 1974, bajo la forma de lo que el derecho francés llama una «Asociación Ley 1901», oficialmente publicada el 20 de febrero de 1975, en el *Journal Officiel* de la República francesa (Lara C., «Le Centre d'études équatoriennes de Paris Ouest Nanterre: un regard équatorien»). Sus metas, que ya se venían realizando desde 1972, no han cambiado hasta hoy: por un lado, facilitar y desarrollar los estudios sobre la República del Ecuador en Francia; por otro lado, estrechar los lazos culturales y científicos entre ambos países, promoviendo los intercambios entre estudiantes e investigadores ecuatorianos y franceses.^{xxiii}

A partir de 1974, el CEE se proyecta como una red de ecuatorianistas en Francia, quienes son escasos si los comparamos con investigadores sobre otros países latinoamericanos, por lo que el Centro se ha dedicado, específicamente para ellos, a organizar encuentros científicos sobre cultura ecuatoriana como espacios de reunión y de debate –además de seguir promoviendo la enseñanza de los estudios ecuatorianos y la formación de ecuatorianistas en la universidad–. Conserva de su primera fundación en 1972 aquel espíritu de diálogo basado en el entrecruce de visiones sobre la cultura ecuatoriana, desde Francia y desde el Ecuador. En la década del setenta dictaron conferencias a los estudiantes y profesores del Centro prestigiosos intelectuales ecuatorianos (Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador), tales como:

- Antonio José Lucio Paredes (para un resumen biográfico cf. Paredes; Ayala Lasso),
- Filoteo Samaniego (ídem cf. Academia Ecuatoriana de la Lengua),
- Adalberto Ortiz (ídem cf. Alemán; Arteta),
- Francisco Tobar García (ídem cf. Universidad Técnica Particular de Loja; Universidad Central del Ecuador et al., «Francisco Tobar García»),
- Manuel de J. Real (ídem cf. *Se recuerda la génesis de Guayaquil y a Manuel de J. Real*; Avilés Pino y Universidad Católica Santiago de Guayaquil) y
- Oswaldo Guayasamín (ídem cf. Fundación Guayasamín, *Guayasamín*; Fundación Guayasamín, «Biografía»).

Para prolongar esta reflexión desde y/o sobre el Ecuador, el CEE también se dotó de una biblioteca constituida de obras ecuatorianas exclusivamente, entre ellas muchos ensayos de intelectuales ecuatorianos, cuya adquisición y acceso no era sencillo para los lectores franceses. A la creación de esta biblioteca y al enriquecimiento de sus fondos contribuyeron activamente las instituciones ecuatorianas con generosas donaciones de libros que no se conseguían fácilmente en Francia.

Consideremos los primeros frutos de las investigaciones suscitadas por el CEE. Es imposible citarlas todas aquí, pero, a partir de 1974, se multiplicaron las maestrías sobre literatura e historia ecuatoriana, e.g.:

- sobre la obra del Padre Juan de Velasco y la polémica en torno a su historia del Reino de Quito (Geneviève Teitgen, 1975),
- sobre el Ecuador de García Moreno y sus relaciones con Francia (Sybille Debidour, 1976),
- sobre la figura del campesino en la novela ecuatoriana del siglo XX (Éliane Bolnet, 1977),
- sobre la presencia francesa durante el periodo independentista a través de los escritos de Rattiter de Sauvigan (Bertrand Fauquenoy, 1982),
- sobre *La Beldaca* de Alfredo Pareja Diezcanseco (Laurence Madinier, 1982).

Lo vemos, muchos trabajos profundizan el tema de las relaciones entre Francia y el Ecuador, consolidando a su vez los lazos culturales que ambiciona promover el CEE entre ambos países. Pero son también numerosas las investigaciones que tratan de temas propios del Ecuador, basándose en el pensamiento crítico de los intelectuales ecuatorianos desde el Ecuador, prueba del dinamismo del diálogo establecido con el Ecuador desde Francia.

Ya en la década del setenta, se defendieron varias tesis de doctorado. El mismo Darío Lara presentó una tesis sobre Gabriel Lafond de Lurcy, viajero y testigo de la historia ecuatoriana (1820-1830), en junio de 1977. Por su parte, en 1975, Gabriel Judde defendió su tesis dedicada a la mirada de los diplomáticos franceses sobre el Ecuador en el siglo XIX, tema profundizado en un brillante doctorado de Estado (*Doctorat en France — Wikipédia*)^{xxiv} en 1992, reeditado en 2010 por la reconocida editorial Abya Yala con título *El Ecuador en el siglo XIX, historia y naturaleza, desde la visión de los*

diplomáticos y viajeros franceses (Judde). Son investigaciones realizadas durante largas estadias en el Ecuador que les permitieron a los doctorandos franceses establecer lazos estrechos con la comunidad científica ecuatoriana. Gracias al apoyo de ésta, trabajaron temas poco –cuando nunca– estudiados en Francia, e.g., el periodo garciano, objeto de la tesis de doctorado de Michèle Olsina en 1978. Como consecuencia, se formó una generación de ecuatorianistas franceses no sólo conocedora del Ecuador sino también de su producción intelectual, de sus herramientas conceptuales y de la reflexión de sus investigadores.

A partir de mediados de la década del ochenta, el CEE promovió eventos científicos donde evaluar e intercambiar los resultados y frutos de tales investigaciones. De nuevo, estas actividades se elaboraron en colaboración con y gracias a las instituciones ecuatorianas en Francia, i.e. la Embajada del Ecuador, su servicio cultural, la delegación ecuatoriana en la UNESCO y, más tarde, el recién creado Ministerio de Cultura. Estos encuentros reunieron a ecuatorianistas franceses así como intelectuales y científicos venidos del Ecuador, los cuales transmitieron su visión de los temas estudiados y difundieron nuevas ideas forjadas en el Ecuador por ecuatorianos. El primer coloquio tuvo lugar en 1985 en el emblemático Museo de Historia Natural de París y en el campus de Nanterre para celebrar los 250 años de la expedición científica de La Condamine. El propósito fue el de reactualizar las investigaciones acerca de las relaciones científicas entre Francia y el Ecuador gracias a los aportes de dos intelectuales ecuatorianos que participaron en el evento, i.e.

- Jorge Salvador Lara (para un resumen biográfico cf. «Hoy falleció en Quito Jorge Salvador Lara»; «Falleció el historiador Jorge Salvador Lara») y
- Plutarco Naranjo (ídem cf. Escobar et al.; «Plutarco Naranjo, una vida dedicada al debate científico»).

Asimismo, en marzo de 1995, el coloquio «El Ecuador de ayer a hoy, homenaje a Eugenio Espejo» conmemoró el bicentenario de la muerte de Eugenio Espejo (Potelet), procurando actualizar los conocimientos sobre su producción y su labor intelectual a través de esas dobles miradas francesas y ecuatorianas.

3. Partir de las preocupaciones culturales ecuatorianas para orientar la reflexión del CEE

Después de la jubilación de varios profesores responsables, el CEE marcó una pausa en la organización de eventos científicos, pero en 2008 el Embajador del Ecuador y

los responsables del CRIIA (Centro de Investigaciones Ibéricas e Iberoamericanas), integrante del equipo/laboratorio 369 en Estudios Románicos de la Universidad de Nanterre, se reunieron para promover nuevos eventos científicos. Efectivamente, el CEE entre tanto había pasado a ser uno de los grupos de investigación del CRIIA, evaluado con una A, la más alta calificación, por las instancias científicas francesas.

En noviembre de 2009, el CEE organizó, con el auspicio del Servicio Cultural de la Embajada del Ecuador en París, el coloquio internacional «La ecuatorianidad en cuestion(es)», que conmemoró el bicentenario del ‘Primer grito de Independencia’ (Sinardet, «L'équatorianité en question(s)»). En esta ocasión, jóvenes ecuatorianistas presentaron las primeras conclusiones de sus investigaciones, enriqueciendo una reflexión común con investigadores confirmados ecuatorianos y franceses. Dicha reflexión se hizo con respecto a la cuestión de la identidad nacional, tal y como se estaba reformulando en el Ecuador, a raíz de las transformaciones sociales ocurridas desde finales del siglo XX y la afirmación de nuevos paradigmas culturales. En otras palabras, sin abandonar el estudio de los clásicos, el CEE trató de partir de la realidad entonces vivida y pensada por los ecuatorianos para definir nuevas pistas de análisis y, en el caso de ese coloquio, para observar las reelaboraciones de los conceptos de nación y de nacionalidad, poco trabajadas en Francia.

Paralelamente, el CEE invitó a intelectuales y escritores ecuatorianos para que expusieran su visión sobre una producción cultural nacional en plena mutación. En noviembre de 2010, el Centro organizó un encuentro literario con escritores ecuatorianos de la hoy llamada «diáspora», que escriben y piensan desde y entre Ecuador y Francia:

- Rocío Durán-Barba (cf. Service Culturel de l'Ambassade de l'Équateur en France; Durán-Barba y Editorial El Conejo; «Ecuador como escenario del libro de la escritora Rocío Durán-Barba»),
- Telmo Herrera (cf. Service Culturel de l'Ambassade de l'Équateur en France; Bayot Cevallos y Gómez Valdez; Cortés),
- Alfredo Noriega (cf. Service Culturel de l'Ambassade de l'Équateur en France; Fruchon-Toussaint; «La poesía de Alfredo Noriega en un libro») y
- Ramiro Oviedo (cf. Service Culturel de l'Ambassade de France; Fruchon-Toussaint).

En esta ocasión la Embajada del Ecuador donó, a la biblioteca del Centro, libros que contribuyeron a actualizar sus fondos y dar acceso a los estudiosos franceses a la producción más reciente. En marzo de 2013, gracias al apoyo de la Embajada y del Ministerio de Cultura, el Centro tuvo el honor de recibir a dos escritores,

- Javier Vásconez (cf. Flores; «Javier Vásconez presenta su nueva obra, el cuento 'Orfila'») y
- Jorge Dávila Vázquez («Todas las artes en la madre de Jorge Dávila Vázquez»; Universidad Técnica Particular de Loja, *Biblioteca básica de autores ecuatorianos - Jorge Dávila Vásquez*).

Los mismos estuvieron presentes en la prestigiosa Feria del Libro de París (*Salon du livre* en francés) y presentaron su propia producción y reflexionaron sobre la evolución de la literatura ecuatoriana contemporánea.

Para profundizar estos fructíferos intercambios, el CEE dedicó su coloquio internacional de diciembre de 2011 al tema «Francia-Ecuador: miradas cruzadas» (Sinardet, «France-Équateur: Regards Croisés»). Si bien los debates hicieron hincapié en los fuertes vínculos culturales, diplomáticos y científicos que unen históricamente el Ecuador y Francia –objetos ya de numerosos estudios, como mencionamos previamente al evocar las actividades del CEE en las décadas del setenta y del ochenta–, ese coloquio procuró renovar en Francia la reflexión en torno a tales vínculos, gracias a los aportes de los ecuatorianos participantes, los cuales insistieron en las evoluciones recientes y en la emergencia de nuevas preocupaciones culturales. Los participantes también cuestionaron la noción misma de *mirada* para darle un significado más dinámico, i.e., no sólo se trata de contrastar las diferentes visiones sino a la vez de hacerlas interactuar al momento de estudiar los vínculos entre ambos países. Así, los estudios sobre el protagonismo e influencia de Charles-Marie de la Condamine, de Paul Rivet, de las instituciones francesas de cooperación cultural en el Ecuador, sobre las visitas de los jefes de Estado, Charles de Gaulle en el Ecuador y Rafael Correa en Francia, mostraron cómo se instauraron intercambios que contribuyeron a modificar la imagen del Ecuador entre los franceses y, a la inversa, la de Francia entre los ecuatorianos. Asimismo, varios estudios comparativos observaron cómo los conceptos intelectuales elaborados desde un país permiten aprehender las realidades del otro, sin reproducirlos sino más bien reformulándolos, pues el enfoque comparatista no sirvió para definir o evaluar obras y realizaciones, sino, al contrario, para entender los ecos múltiples, variados y a veces disonantes que fueron construyendo una historia que puede ser

pensada como común. Desde perspectivas literarias, se observó la densidad y calidad del diálogo entre escritores de ambos países que reelaboraron, en el caso ecuatoriano, herencias francesas: no existieron modelos como tales, transferibles y aplicables, sino reformulaciones inéditas y reapropiación original para hacer de dichas herencias factores de posicionamientos intelectuales y marcadores estéticos. Por fin, se analizaron a autores entonces poco conocidos en Francia tales como César Dávila Andrade (cf. Áviles Pino; Donoso Pareja y UNAM), Javier Vásconez, Alfredo Noriega, entre otros. Por ejemplo, para evocar el exergo de nuestro artículo y remitir al epígrafe de Michaux, uno de los ensayos, «Ecuador vs Ecuador: el derecho de réplica de Rocío Durán-Barba a Henri Michaux» (Lalisse), confrontó dos perspectivas sobre Ecuador, analizando cómo la ficción remodela y redefine el diálogo cultural entre ambos países. A su vez, el estudio «París, mito poético ecuatoriano: *Desde la capital de los MalGenioS* (2000) de Telmo Herrera» (Sinardet, «Paris, mythe poétique équatorien: *Desde la capital de los MalGenioS* (2000) de Telmo Herrera») analizó cómo el poeta reconstruye un París íntimo, ecuatorianizándolo y sublimándolo desde una óptica andina.

Con ocasión del coloquio «Francia-Ecuador: miradas cruzadas», el CEE también celebró sus cuarenta años de existencia, contando con los apoyos institucionales del CRIIA, de la Escuela doctoral 138 *Langue, Lettres et Spectacles* (Letras, Idiomas y Espectáculos en español), de la Facultad de Idiomas y Culturas Extranjeras de la Universidad de Nanterre, de la asociación de historiadores americanistas ALEPH, así como la colaboración de la Embajada del Ecuador y de la Delegación Ecuatoriana en la UNESCO. Esta celebración se prolongó hasta marzo de 2012, con una jornada científica exclusivamente dedicada a los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y de José Vasconcelos («Vida y obras de Vasconcelos y Carrión analizadas en París»), la que contribuyó al debate entre científicos ecuatorianos y mexicanos acerca de la cuestión de las políticas culturales como instrumentos de consolidación de una cultura nacional (Grijalva y Handelsman). El CEE colaboró con el Instituto Cultural de México en París para acoger a destacados investigadores especialistas de Carrión y de Vasconcelos, gracias al apoyo, de nuevo, de la Embajada del Ecuador y además de la Embajada de México. A pesar de los ricos vínculos intelectuales entre México y Ecuador, no se había estudiado todavía el legado del pensamiento y gestión cultural de Carrión desde sus resonancias y confluencias con respecto a Vasconcelos y su visión nacionalista de lo mestizo. Así, esta jornada científica procuró situar a Carrión en un escenario de reflexión interdisciplinaria, transnacional e intercultural. En específico, el estudio del proyecto de construcción nacionalista de una cultura e identidad mestiza moderna intentó abrir un espacio de reflexión que lograra

entender los nuevos paradigmas y procesos sociales desde los cuales las identidades culturales ecuatoriana y mexicana están siendo reformuladas hoy en día.

4. Procurar entender las innovaciones culturales en el Ecuador

Estas recientes reformulaciones nutren hoy las reflexiones del CEE, como lo ilustra el coloquio internacional organizado en Nanterre por el Centro en 2014, titulado «Patrimonio(s) en el Ecuador: políticas culturales y políticas de conservación» (Macías Barrés, Medina y Sinardet). Además de la colaboración con las instituciones ecuatorianas y francesas que mencionamos previamente, el centro también recibió el apoyo del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

Partiendo de la hipótesis de que existiría un «antes» y un «después» de la Constitución de 2008 en cuanto a definición de los patrimonios culturales ecuatorianos y a elaboración de las políticas de conservación, los participantes europeos y ecuatorianos procuraron entender las evoluciones de las relaciones al patrimonio en el Ecuador desde la independencia hasta la Constitución de 2008, la cual opera en la actualidad una suerte de «revolución patrimonial» al abarcar significados inéditos y al articularlos con el *sumak kawsay* o «buen vivir» presentes todos en el nuevo proyecto de construcción nacional y en las políticas culturales que de él derivan (Macías Barrés, Medina y Sinardet, «Introduction au dossier thématique « Patrimoine(s) en Équateur»). Los ensayos estudiaron la maleabilidad de las definiciones de patrimonio desde el siglo XIX, definiciones reformuladas para dibujar contornos de una identidad transcendente, de un genio nacional esencializado, a partir de los cuales proyectar un porvenir común, pero también legitimar los proyectos políticos de nuevas elites. En la continuidad de la jornada científica de 2012 dedicada a los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y de José Vasconcelos, otras investigaciones analizaron las diferentes políticas culturales en el Ecuador desde el siglo XX y el significado de la creación de nuevas instituciones o de nuevos instrumentos jurídicos, e.g. la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944, la Dirección de Patrimonio Artístico en 1945, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) en 1978, la Ley de Patrimonio Cultural en 1979, la Constitución de 1998, la reforma del Código Penal en 2000, la Ley de Patrimonio Cultural en 2004 y la Constitución de 2008.

También se puso de relieve la noción de «urgencia patrimonial» decretada en 2009 para la provincia de Manabí y la valoración del elemento montubio como componente de la cultura nacional. Otros ensayos mostraron cómo la literatura ecuatoriana se convierte hoy en espacio de recuperación de tradiciones populares y de herencias ancestrales,

contribuyendo a la reformulación de la ecuatorianidad. Otros pusieron énfasis en la revitalización de prácticas ancestrales, observando que no sólo preservan legados hasta entonces poco valorados sino que promueven valores y modelos culturales alternativos, factores de una redinamización lejos de todo folclor y museización. Por cierto, subrayaron las tensiones que nacen de la voluntad de preservar los elementos naturales del patrimonio nacional, que crea dinámicas antagónicas a las lógicas económicas y extractivistas. Gracias al análisis desde el Ecuador, se pudo aprehender el proyecto de «ciudadanización» de los patrimonios, que considera a los ciudadanos como los destinatarios finales de toda acción cultural. Los participantes constataron que la concepción heredada de Carrión resulta hoy obsoleta por su excesiva valoración de los elementos mestizos, su academicismo y su elitismo, y que las políticas culturales actuales se orientan tanto hacia nuevas prácticas como hacia una democratización que admite que el patrimonio no sea sólo tangible y natural, sino también simbólico, aceptando interpretaciones, significados y representaciones de diferentes colectivos, pueblos y nacionalidades. De esta forma, observaron el giro que se ha dado en las políticas patrimoniales y culturales, las cuales ya no se conciben como simples guardianas de la cultura sino que ambicionan ser las mediadoras de unas culturas plurales, accesibles a todos los ecuatorianos. Desde luego, la reflexión abarcó los proyectos de revitalización urbana llevados a cabo en varias ciudades, evocando también sus límites y planteando la cuestión del derecho de los sectores populares a vivir en los barrios revitalizados.

Conclusión

Las actividades del CEE han contribuido a promover los estudios ecuatorianos en Francia. Como lo pudimos observar, el Centro ha pretendido fomentar miradas cruzadas entre investigadores de distintas nacionalidades, en particular ecuatorianos y franceses, brindando espacios de diálogo a través de encuentros literarios, jornadas de estudio y coloquios. A la vez no descuida la formación, a nivel de maestría y de doctorado, de futuros científicos y académicos expertos en temas relacionados con el Ecuador, los que realizan estancias de investigación en dicho país. Se asegura así una generación de ecuatorianistas, formados en Francia, no sólo conocedora del Ecuador sino también de su producción intelectual, de sus herramientas conceptuales y de la reflexión local. En la actualidad se desarrollan en el centro nuevas investigaciones tanto en literatura como en estudios culturales e históricos. Una nueva generación de ecuatorianistas, la mayoría franceses, garantiza el porvenir del CEE y la continuidad de esas miradas cruzadas que alimentan el diálogo entre ambos países. Precisamente, a raíz del coloquio de 2014, los debates apuntaron a la cuestión del patrimonio lingüístico como elemento decisivo en la elaboración de nuevas políticas culturales (e.g. Macías

Barrés, «Patrimonio cultural y lingüístico: El montubio y el amorfino»), lo cual suscitó mucha curiosidad en Francia. Del interés por las múltiples innovaciones ecuatorianas con respecto a las lenguas, surgió la idea de desarrollar una nueva pista de reflexión para el CEE. Tradicionalmente, el Centro ha trabajado producciones culturales en –y a partir del– castellano, desde la perspectiva de los estudios culturales, pero la producción cultural ecuatoriana y las políticas que eventualmente la acompañan hoy se caracterizan por –y vienen de– una gran diversidad lingüística, con enfoques netamente pluridisciplinarios. Así, el CEE proyecta explorar estas pistas asociándose con un grupo de investigación que trabaja problemáticas lingüísticas, i.e., el Centro de Estudios Lingüísticos (o CEL) de la Universidad Jean Moulin (Lyon 3). Una vez oficializada esta asociación, el Centro, cuya sede histórica se conservará en Nanterre, se prolongará en Lyon donde incluso piensa organizarse su próximo encuentro científico «La memoria en el habla».

Obras citadas

- Academia Ecuatoriana de la Lengua. «Dr. Filoteo Samaniego Salazar». *Academia Ecuatoriana de la Lengua. Corresponsiente de la Real Española*, 2017. www.academiaecuatorianadelalengua.org/dr-filoteo-samaniego-salazar/.
- Alemán, Álvaro. «Cien años de Adalberto Ortiz». *Planeta - Ideas - El Comercio*, 26 de mayo de 2016. especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/18-mayo-2014/adalberto-ortiz-literatura.
- Arteta, Germán. «Los cien años de Adalberto Ortiz, padre de la novela 'Juyungo'». *El Universo*, 19 de febrero de 2014. www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/02/19/nota/2204386/cien-anos-padre-novela-juyungo.
- Asociación de Academias de la Lengua Española, y Real Academia Española. «ecuatoriano, na». *Diccionario de la lengua española*, dle.rae.es/?id=EMlPbqI.
- Avilés Pino, Efrén, y Universidad Católica Santiago de Guayaquil. «Real Dr. Manuel de J.» *Enciclopedia del Ecuador*. www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/dr-manuel-j-real/.
- . «César Dávila Andrade». *Enciclopedia del Ecuador*. www.encyclopediadel.ecuador.com/personajes-historicos/cesar-davila-andrade/.

Ayala Lasso, José. «Ilustre Embajador». *El Comercio*. www.elcomercio.com/opinion/joseayalalasso-opinion-columnista-ilustre-embajador.html.

Bayot Cevallos, Roberto, y Luis Gómez Valdez. «Telmo Herrera y el flujo de la memoria». *Revista Aullido. Literatura y poesía*, 18 de mayo de 2017. aullidolit.com/telmo-herrera-flujo-memoria/.

Cortés, Carmen. «Telmo Herrera se adelantó a la migración». *El Universo*, 2 de marzo de 2003. www.eluniverso.com/2003/03/02/0001/261/05A8A7BE037346C7B2A0983A8BABD16F.html.

Cortier, Claude. «Relations avec la France, politiques éducatives et enseignement-diffusion du français en Équateur (XVIIIe, XIXe et XXe siècles)». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*. 26 (junio de 2001): 9-44. journals.openedition.org/dhfles/2055.

«Doctorat en France». *Wikipédia*, fr.wikipedia.org/wiki/Doctorat_en_France.

Donoso Pareja, Miguel, y Universidad Nacional Autónoma de México. «César Dávila Andrade». *Cultura UNAM. Literatura UNAM*. www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/54-022-cesar-davila-andrade?showall=&start=1.

Durán-Barba, Rocío, y Editorial El Conejo. «Nota biográfica». *Rocío Durán-Barba*. www.rocioduranbarba.editorialelconejo.com/notabiografica.html.

«Ecuador como escenario de libro de la escritora Rocío Durán-Barba». *El Universo*, 4 de junio de 2017. www.eluniverso.com/entretenimiento/2017/06/04/nota/6213040/ecuador-como-escenario-libro.

Escobar, Nicolas, et al. «OPS/OMS Ecuador - Falleció en Ecuador el Dr. Plutarco Naranjo, reconocido médico, historiador científico ecuatoriano | OPS/OMS». *Pan American Health Organization / World Health Organization*. www.paho.org/ecu/index.php?option=com_content&view=article&id=601:fallecio-ecuador-plutarco-naranjo-reconocido-medico-historiador-cientifico-ecuatoriano-&Itemid=360.

- «Falleció el historiador Jorge Salvador Lara». *El Universo*, 9 de febrero de 2012. www.eluniverso.com/2012/02/09/1/1380/fallecio-historiador-jorge-salvador-lara.html.
- Flores, Gabriel. «'Orfila' el regreso de Vásconez al mundo de las carreras de caballos». *El Comercio*, 27 de septiembre de 2017. www.elcomercio.com/tendencias/javiervasconez-literatura-cuento-presentacion-quito.html.
- Fruchon-Toussaint, Catherine. «"Mourir, la belle affaire" un roman de l'écrivain équatorien Alfredo Noriega». *RFI*, 17 de febrero de 2014. www.rfi.fr/culture/20140217-mourir-belle-affaire-roman-ecrivain-equatorien-alfredo-noriega.
- Fundación Guayasamín. «Biografía». *Guayasamín*. www.guayasamin.org/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia.
- . *Guayasamín*. Ambrosía Digital, 2000. *YouTube*. www.youtube.com/watch?v=4oat8kJJxE.
- Grijalva, Juan Carlos, y Michael Handelsman, editores. *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Pittsburgh- Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana-Museo de la Ciudad, 2014.
- «Hoy falleció en Quito Jorge Salvador Lara». *El Comercio*, 8 de febrero de 2012. www.elcomercio.com/tendencias/cultura/hoy-fallecio-quito-jorge-salvador.html.
- Judde, Gabriel. *El Ecuador en el siglo XIX: Historia y naturaleza desde la visión de los diplomáticos y viajeros franceses*. Abya-Yala, 2015.
- «Javier Vásconez presenta su nueva obra, el cuento 'Orfila'». *El Universo*, 23 de septiembre de 2017. www.eluniverso.com/entretenimiento/2017/09/23/nota/6395158/javier-vasconez-presenta-su-nueva-obra-cuento-orfila.
- «La poesía de Alfredo Noriega en un libro». *El Universo*, 31 de enero de 2014. www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/01/31/nota/2108576/poesia-alfredo-noriega-libro.
- Lalisse, Nathalie. «Ecuador vs Ecuador: droit de réponse de Rocío Durán-Barba à Henri-Michaux». *Crisol*. 17 (2012): 297-306.

Lara, Claude. «Le Centre d'études équatoriennes de Paris ouest Nanterre, le regard de monsieur A. Darío Lara son fondateur équatorien». *Apuntes. Ecuador: arqueología y diplomacia*, 4 de julio de 2012. arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2012/07/le-centre-detudes-equatoriennes-de.html.

---. «Le Centre d'études équatoriennes de Paris Ouest Nanterre: un regard équatorien». *Crisol*. 17 (2012): 18-19.

Lara, Claude, y Catherine Lara. «Darío Lara». *Apuntes. Ecuador: arqueología y diplomacia*, 26 de abril de 2010. arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2010/04/dario-lara.html.

Lara, Darío. «Inauguración del Centro de Estudios Ecuatorianos en la Universidad de París X». *El Tiempo de Quito*, 24 de diciembre de 1972.

Macías Barrés, David. «La cooperación lingüística francesa y la enseñanza del francés en la educación secundaria ecuatoriana». *Crisol*. 17 (2012): 117-128. hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01395532/document.

---. «Patrimonio cultural y lingüístico: El montubio y el amorfino». *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*. 10 (2014): 1-15. www.hisal.org/revue/article/Macias2014.

Macías Barrés, David, Alexis Medina y Emmanuelle Sinardet. «Patrimoine(s) en Équateur : politiques culturelles et politiques de conservation». *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 1-43 (mayo de 2014): 181-86. journals.openedition.org/bifea/4419.

Macías Barrés, David, Alexis Medina y Emmanuelle Sinardet, editores. «Patrimoine(s) en Équateur : politiques culturelles et politiques de conservation». *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*. 10 (2014). www.hisal.org/revue/article/MaciasMedinaSinardet2014.

Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador. «Centro de Estudios en París». *Carta de Noticias*, 107 (11 de septiembre de 1979): 16-17.

«Mis impresiones sobre los estudios ecuatorianos en la Universidad de París». *El Tiempo de Quito*, 14 de julio de 1974.

Paredes, Pablo Lucio. «Se fue un ejemplo». *El Universo*, 28 de octubre de 2017. www.eluniverso.com/opinion/2017/10/28/nota/6453478/se-fue-ejemplo.

«Plutarco Naranjo, una vida dedicada al debate científico». *El Comercio*, 29 de abril de 2012. www.elcomercio.com/actualidad/politica/plutarco-naranjo-vida-dedicada-al.html.

Potelet, Jeanine, editor. *Equateur d'hier à aujourd'hui: Hommage à Eugenio Espejo*. Nanterre : Université Paris X, 1996.

Real Academia Española. *Diccionario esencial de la lengua española*. Espasa Calpe, 2006.

Romaniello, Elsa. «Université - Historique de l'université». *Université Paris Nanterre*. www.parisnanterre.fr/presentation/historique-de-l-universite-480914.kjsp?RH=1297681702851.

Se recuerda la génesis de Guayaquil y a Manuel de J. Real. 15 de agosto de 2004. www.eluniverso.com/2004/08/15/0001/18/33A0F2EE06324C24B349314F610C316A.html.

Service Culturel de l'Ambassade de l'Équateur en France. «Écrivains». *Blog culturel de l'Équateur en France*. equateurculture.wixsite.com/ecuadorenfrancia/ecrivains.

Sinardet, Emmanuelle, editor. «France - Équateur: Regards Croisés». *Crisol*, 17 (2012).

---, editor. «L'équatorianité en question(s): volume thématique à l'occasion du bicentenaire du " Primer grito de Independencia " du 10 août 1809». *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*. 4 (2010). [www.hisal.org/?journal=revue&page=article&op=view&path\[\]=85](http://www.hisal.org/?journal=revue&page=article&op=view&path[]=85).

---. «Paris, mythe poétique équatorien: Desde la capital de los MalGenioS (2000) de Telmo Herrera». *Crisol*. 17 (2012): 307-26.

«Todas las artes en la madre de Jorge Dávila Vázquez». *El Telégrafo*, 29 de agosto de 2016. tinyurl.com/zpcl4j8.

Touscoz, Jean. «Les conventions internationales conclues par la France et publiées au Journal officiel de la République française en 1966». *Annuaire Français de Droit International*. 12-1 (1966): 832-41. www.persee.fr/doc/afdi_0066-3085_1966_num_12_1_1910.

Universidad Central del Ecuador, et al. «Filoteo Samaniego». *Literatura ecuatoriana*, 2002. www.literaturaecuadoriana.com/htmls/literatura-ecuatoriana-poesia/filoteo-samaniego.htm.

---. «Francisco Tobar García». *Literatura ecuatoriana*, 2002. www.literaturaecuadoriana.com/htmls/literatura-ecuatoriana-teatro/francisco-tobar-garcia.htm.

Universidad Técnica Particular de Loja. *Biblioteca básica de autores ecuatorianos - Francisco Tobar García*. 14 de diciembre de 2015. autoresecuatorianos.utpl.edu.ec/autores_ecuatorianos/francisco-tobar-garcia/.

---. *Biblioteca básica de autores ecuatorianos - Jorge Dávila Vásquez*. 19 de abril de 2016. autoresecuatorianos.utpl.edu.ec/autores_ecuatorianos/jorge-davila-vasquez/.

«Vida y obras de Vasconcelos y Carrión analizadas en París». *El Telégrafo*, 12 de marzo de 2012. tinyurl.com/ycakh6hl.

Cada lector tiene su propia lectura

Galo Guerrero-Jiménez

Resumen

Esta ponencia se ubica en el campo de la reflexión como un modesto intento ensayístico en el que se pretende aseverar que desde el campo de la axiología y antropología de la lectura, cada lector tiene su propia lectura porque leer es llegar a un lugar nuevo; las novedades que un lector encuentra en un texto no son las mismas para otro lector; hay una manera muy íntima de compenetración lectora con el texto. Es el lector el que, al haber asumido el control de lo que de buena gana quiere leer, adquiere una experiencia personal muy especial, muy propia, tan propia que no lee para aprender, ni para adquirir información para llenarse de conocimientos, sino esencialmente para, desde el disfrute del espíritu, llenarse de vida, de entusiasmo y de un gozo interno a partir del cual se vuelve protagonista de su propia vida. Cada lector sabe lo que puede leer, lo que quiere leer. Su ser íntimo es el que se congratula, el que elige los temas, los títulos, los autores y sobre todo el tipo de historia cuando de la literatura se trata.

Palabras clave: lector, texto, acto de amor, práctica, lectura, imaginar, crear.

Abstract:

This paper is located in the field of reflection as a modest attempt essay in which it is intended to assert that from the field of axiology and anthropology of reading, each reader has his own reading because reading is to reach a new place; the novelties that a reader finds in a text are not the same for another reader; there is a very intimate way of reading comprehension with the text. It is the reader who, having taken control of what he willingly wants to read, acquires a very special personal experience, very own, so unique that he does not read to learn, nor to acquire information to be filled with knowledge, but essentially, from the enjoyment of the spirit, to be filled with life, enthusiasm and an inner joy from which he becomes the protagonist of his own life. Each reader knows what he can read, what he wants to read. His intimate being is the one that congratulates, the one that chooses the themes, the titles, the authors and especially the kind of history when it comes to literature.

Keywords: reader, text, act of love, practice, reading, imagine, create.

Cada lector tiene su propia lectura

Los libros, por lo regular, siempre nos salen al paso, aunque alguien de vez en cuando, es decir, un buen mediador, nos lleve de la mano para adentrarnos en la lectura de ese texto, no al estilo de quien nos sugiere su lectura, sino a nuestro propio estilo. Por lo tanto, cada lector tiene su propia lectura; es imposible llegar a apropiarnos de la lectura de otro lector por más que nos encamine con la más expresiva prudencia. En el fondo, nadie nos puede “dar leyendo”, y si alguien lo hace, esa será su propia lectura, pero nunca la nuestra, porque leer es llegar a un lugar nuevo, caminando al andar por cuenta propia, y sobre todo de manera inesperada, porque un texto, cualquier texto, por pobre que sea, siempre nos sorprende con alguna novedad.

Y las novedades que un lector encuentra en un texto no son las mismas para otro lector; cada lector descubre sus propias novedades, su propio jardín de ensoñaciones, de magia, de bondad, e incluso de tropiezos inesperados que son el producto de su razón y de su emoción. Al texto acudimos de manera individual; pues esa es la “característica o atributo de la lectura, que permite al lector apropiarse de un texto no solo siguiendo con atención las palabras sino volviéndolas parte de sí mismo” (Manguel 103), maravillándose y sorprendiéndose a su manera, descubriendo caminos que quizá nunca se imaginó.

Hay, por lo tanto, una manera muy íntima de compenetración lectora con el texto; se trata de una intimidad placentera, de gozo supremo, de suspenso que nace como fruto de la compenetración, de la concentración al más alto nivel intelectual y emocional al que nos puede encaminar un texto querido, y sobre todo valorado personalmente en la medida en que, como sostiene un santo del siglo VI, cuando leía la Biblia, san Isaac de Siria, citado por Alberto Manguel: “Practico el silencio, para que los versículos de mis lecturas y oraciones me llenen de gozo. Y cuando el placer de entenderlos silencia mi lengua, entonces, como en un sueño, entro en un estado en el que mis sentidos y pensamientos se concentran” (88) de un modo muy especial para reflexionar, para pensar, para meditar desde la más profunda soledad, pero como producto del acompañamiento del espíritu del autor que es el que le habla al lector desde la otra orilla de su realidad, aunque con la novedad de que su texto ya no es su texto, es mi texto, es mi lectura, es mi silencio y, sobre todo, son mis sentidos que en ese estado de contemplación laica, en que mi humanidad se extasia de un gozo individual, propio, y al calor de esa conversación textual que el lector logra distinguir entre el diálogo del autor y su propio diálogo, para arribar a una nueva dimensión de interpretación textual quizá

como producto de lo que señala san Isidoro, citado por Manguel: “Las letras tienen el poder de transmitirnos en silencio los dichos de quienes están ausentes” (89).

Por lo tanto, la lectura profundamente sentida siempre será una delicia pero también un riesgo, sobre todo porque leer “no es un proceso automático que consiste en captar un texto como un papel fotosensible fija la luz, sino un proceso de reconstrucción desconcertante, laberíntico, común a todos los lectores y al mismo tiempo personal” (Manguel 71).

La maravilla de las imprevistas maravillas

Cuando la lectura de un texto determinado se convierte en atracción, en deseo personal, y sobre todo en una búsqueda amorosa por la vida es porque, a más de pasar a ser un hecho eminentemente natural, “la lectura ha dejado de ser pura recreación, para convertirse en una experiencia personal, bajo control del propio lector y sujeta a unos intereses y relaciones mucho más concretos” (Quintana 64).

Así, la lectura no es tormento, no es obligación, no es una tarea impuesta, sino un hecho humano tan natural como bañarse, caminar, dormir o comer. Es el lector el que, al haber asumido el control de lo que de buena gana quiere leer, adquiere una experiencia personal muy especial, muy propia, tan propia que no lee para aprender, ni para adquirir información ni para llenarse de conocimientos, sino esencialmente para, desde el disfrute del espíritu, llenarse de vida, de entusiasmo y de un gozo interno a partir del cual se vuelve protagonista de su propia vida.

Escuchar otras voces, saborear otras realidades, adentrarse en un mundo de pluralidades, fascinarse con las historias leídas, encantarse con los personajes, identificarse con ellos, rechazarlos, criticarlos, ponerse de parte de ellos, son circunstancias personales del lector gracias a la atención y al encantamiento que le provoca la lectura de un libro que con anhelo, y sobre todo con alegría, el lector lo disfruta dentro de un marco de credulidad que su comportamiento lector le permite asumir desde su más genuina intimidad.

Cada lector sabe lo que puede leer, lo que quiere leer. Su ser íntimo es el que se congratula, el que elige los temas, los títulos, los autores y sobre todo el tipo de historia cuando de la literatura se trata. Así, si un lector ha escogido el género de la narrativa, en el caso de haber seleccionado la narrativa corta, es decir los cuentos, sabe que en ellos

están presentes todos los grandes temas que afectan a la condición humana: la pregunta por el bien y el mal, por el dolor y la dicha, por el amor y la pérdida. Los cuentos tratan de todo esto y lo hacen intentando transmitir el sentimiento de que la vida, a pesar de todas sus locuras, merece la pena y el mundo es un lugar tan extravagante como lleno de imprevistas maravillas. (Martín 42)

La maravilla de las imprevistas maravillas es tan diversa en el mundo de la literatura, y con una calidad de pensamiento tan profundo que el lector se alimenta de esas voces, de esas historias con sabor a lo desconocido, a lo desconcertante y a lo más vívidamente humano por el bien nutrido talante humano que en cada página leída se respira hasta hacer de ese mundo fantástico, imaginario, un mundo de posibilidades reales.

Por eso, los lectores y las lecturas son diversos, y en especial la de los niños que con entusiasmo saben adentrarse en infinidad de posibilidades:

Comics (que los devoran), lo mismo que todo tipo de narraciones con las que enriquecer sus conocimientos: los cuentos de carácter mágico y creativo, que estimulan su afición, la literatura fantástico-realista, que se acomoda muy bien a sus exigencias, los cuentos fantásticos y de aventuras, la vida de animales, las ficciones legendarias (de manera especial si tienen un fondo histórico, porque así comprenden mejor los hechos), las biografías y las historias de gestas destacadas, exploraciones de países y pueblos y todo lo relacionado con los juegos y los deportes, experimentos científicos, mecánica y construcciones, como fundamento de una posible realización del sueño personal. (Quintanal 58)

Leer es un acto de amor

El buen lector es promotor de ideas limpias. Es portador de un buen libro en todo momento que le es posible aprovechar para leer. Como un buen amante que cuida de su amada, el buen lector cuida y busca el tiempo, la tranquilidad, la soledad para no estar solo y el silencio para velar por su amada: la lectura, y por su amado: el libro, que siempre está dispuesto a cualquier hora que el lector quiera tomarlo para emprender en ese galanteo intelectual tan hermoso de encuentro, de diálogo profundo, ameno, interesante, en el que la imaginación, el poder de concentración y abstracción afloran en un trance de comunión voluntario entre el libro y el lector hasta llegar a conjugar un acto de amor muy humano y muy asequible para esta pareja de enamorados que, luego, logran engendrar un pensamiento lector inteligente.

Eduardo Robles señala que:

cuando lees, todos tus pensamientos afloran: ríes, lloras, te enterneces, te sorprendes, te preocupas, te asustas (...), te enamoras, te alegras, descubres y exploras. Cuando lees recapacitas, corriges, emprendes, aceptas, perdonas y creces. Leer es quererte, mimarte, darte un tiempo en solitario, para estar contigo solamente. Cuando así se lee, se lee plenamente. (47)

Y por supuesto que no es difícil llegar a este estado. El ascenso de enamoramiento del libro es como la pareja de novios que poco a poco se van compenetrando de la riqueza humana que cada cual posee hasta ponerla a disposición de ambos, de manera que puedan avanzar sanamente en ese crecimiento que día tras día los robustece para quererse más. Desde esta querencia funciona la relación de comunión plena entre el libro y el lector.

Desde el acto lector de enamoramiento, puede explayarse libremente este lector que lee no para ser aplicado, sabelotodo, ni estudioso, ni memorístico, y quizá ni siquiera analista, sino más bien: soñador, curioso, pensante, amante de la vida, de lo humano, de lo noble, de lo que sirve para crecer opinando y actuando libremente y con el más pleno placer de gozo y de entusiasmo, tal como el que se reservan los amantes para disfrutar juntos los espacios que les son posibles asumir para que se realicen.

¿En qué momento se ven los amantes? A la hora que pueden, porque siempre será un buen instante para el encuentro. Así sucede con el libro: todo momento y cualquier sitio son adecuados, porque es la voluntad, la libertad, la pasión, lo noble y el buen talante lo que permite que un lector atento se mueva con soltura y donaire a la hora de leer.

Eduardo Robles se pregunta y responde:

¿La mejor hora para leer?: por la noche. Generalmente así ocurre. Cuando ya no queda nada por hacer más que dormir, una cómoda cama, una mullida almohada, una luz baja y un silencio absoluto a nuestro alrededor, son buenos aliados de la lectura antes de dormir. No hay quien nos moleste ni interrumpa y nos permite, de paso, olvidarnos de problemas cotidianos, de preocupaciones y responsabilidades que tendremos que atender al día siguiente. (45-46)

¿No es este, por lo tanto, un verdadero acto de amor? Desde el amor se habla bien, se respeta y se admira lo que se ama. Desde la lectura, con amor, se aprende a hablar bien

y a ser productivo, gracias a los libros que, poco a poco y con constancia, el lector va leyendo.

Las letras son nuestras primeras luces

Así como el amor exige un cuidado especial de todos los días, las habilidades letradas de la lectura y de la escritura también son de cuidado diario, de prácticas constantes; de lo contrario, la habilidad se debilita y puede languidecer tal como desaparece paulatinamente un amor que no florece. La lectura no es una habilidad pasiva o estática: la actividad mental se pone al máximo nivel de construcción y reconstrucción de elementos lingüísticos, sociales y culturales que cada individuo posee según sea su interacción con el mundo de la lectura para entender, interpretar y valorar un texto escrito.

Las prácticas de lectura, por lo tanto, deben ser constantes, persistentes, profundamente reflexivas en torno no solo a lo que dice el texto en sí sino al punto de vista que asume el autor en todo el discurso escrito. La habilidad del lector está en descubrir cuál es la ideología con la que el autor se identifica en ese discurso. Tanto el autor como el lector perviven en una determinada comunidad social, cultural, educativa, política y religiosa, y por ende, lo quieran o no, adquieren una determinada manera, muy personal, para ver el mundo, para analizarlo y para actuar en él con esa concepción ideológica, con ese punto de vista muy exclusivo, subjetivo. Por lo tanto, el lector no es aquel que se contenta con saber unos contenidos, sino que se interrelaciona con ellos para cuestionarse cómo fueron construidos, con qué mirada ideológica se llevaron a cabo. El momento en que el lector aprende a descubrir el punto de vista del autor, su experiencia personal se enriquece porque entran en juego dos ideologías: la del autor y la del lector, y esa interacción es la que nos construye, nos forma como lectores porque estaremos en condiciones no solo de comprender, sino de inferir y de llegar a juzgar el texto leído. Así, poco a poco, según sean las prácticas lectoras, irá surgiendo un lector con capacidad analítica y crítica, de manera que ese punto de vista sea un referente para formarse y participar como ciudadano, listo y dispuesto para influir con una relevancia muy singular en el colectivo humano al cual puede llegar. Pues, como señala Cassany, “al margen de que puedan existir unas destrezas cognitivas generales empleadas por todos los usuarios en cualquier contexto, que no negamos, practicar la lectura y la escritura implica también aprender las convenciones culturales propias de cada entorno” (112).

Por consiguiente, para todo ciudadano alfabetizado, “la lectura y la escritura son herramientas fundamentales en sus prácticas profesionales, que están en constante

cambio y evolución; son instrumentos esenciales para aprender a lo largo de la vida, para constituirse como un miembro activo y participativo en sus respectivas comunidades” (Cassany 128). Por lo tanto, la lectura y la escritura que, en su gran mayoría, se practica en soledad y en silencio, se convierten en una fortaleza, dada la “fuerza inaudita, intensa, penetrante” (Cassany 133) que el lector y el escritor llegan a adquirir con el transcurso de los años, es decir, con la práctica constante de todos los días, para atribuir un significado muy especial al discurso escrito, a la vida y al colectivo humano al cual pertenecen.

Bajo esta perspectiva, la escritura y la lectura construyen un mundo. Por eso, qué difícil que es vivir al margen de ese mundo. Como señala Ángela Pradelli:

Si no leemos, ¿cómo vamos a descifrnos, a saber de nosotros, a comprendernos? Somos eso: mujeres y hombres hechos de lecturas. Algunas noches nos aturden el vacío, la oscuridad. No obstante, cuando empieza a amanecer, las letras siempre terminan acomodándose en el plano y nos orientan, hacen más liviana nuestra desazón. Son las primeras luces que nos señalan rumbos posibles. Y este es el punto: abrírnos para poder leer esa cosmogonía. (22)

Leer es crear e imaginar

Si escribir es una creación, leer lo es también. Por supuesto, no hay creación si solo nos dedicamos a pasar la vista por las letras y las palabras. El ejercicio de la comprensión y de la expresión son quizá dos de las habilidades lingüísticas básicas para leer no el texto escrito sino el mundo. En efecto, cuando se lee se construye el mundo, se recrea el mundo; la realidad aparece comprensiva, imaginaria, subjetiva y creativamente interrelacionada entre la ideología del autor y la del lector para interpretar y significar el mundo del texto con el mundo de la vida que corre y evoluciona a diario bajo un cúmulo de expresiones y de hechos que no son solo el producto de la lectura del texto, sino de la lectura de la vida. Pues, desde la lectura de un texto se lee a las personas, se lee a la naturaleza, se lee todo: un movimiento, un gesto, un sonido, una sonrisa, una pena, los colores, los sabores, los olores, lo bueno y lo malo.

Ponerle fe a la lectura, a lo que leemos, es ponerle fe a la vida, es darle un sentido más allá de lo meramente común. El asombro, lo inaudito, un secreto, un misterio, un suspiro, el amor, en fin, todo un cúmulo de signos van y vienen en cada línea, en cada párrafo que el lector interpreta; a la par que disfruta, se recrea, crea su mundo y se enseñoera como humano: pensante, creador y comprometido con la vida.

El lector asiduo, preocupado por la vida sabe que

vivimos en un mundo cifrado en el que también somos un signo que los otros leen a diario. Poder diferenciar las grafías en clave de los garabatos mudos nos ayuda a hacer nuestras lecturas y a encontrar los sentidos, no solo en la lengua y en los enunciados, sino también en los silencios y los secretos. Cada día un misterio espera su turno para abordarnos en las calles que caminamos mientras vamos a nuestros trabajos, a comprar un poco de pan fresco o mientras recorremos la feria buscando las frutas y verduras de estación. Hay que atravesar ese misterio. Desarmarlo en una lectura que lo preserve sin embargo inalterable. Hay que ejercer ese arte de leer el misterio hasta hacernos uno con él en el desciframiento. (Pradeli 22-23)

Leer, entonces, no porque es una costumbre o un hábito, peor una obligación; leer, sí, para disfrutar, para conocer, para actuar con sobriedad, para pensar, para descifrar misterios, para plantearnos preguntas y, sobre todo, para crecer no tanto en sabiduría sino en humanismo. Leer, en definitiva, para ver más nítidamente la realidad, mi realidad, la realidad de los demás; leer, en resumen, para ser feliz. Con agudeza, Juan Domingo Argüelles expresa: “Para leer, con gusto, es necesaria una libre disposición. Para decirlo con Horacio, ‘sin amor y sin alegría nada es placentero’” (22).

Así es, el placer en la lectura con amor y alegría producen felicidad. “No hay otra forma de leer, y de inventar el mundo, si no es con algo de imaginación y con la más alta disposición para ello” (Argüelles 29).

En todo caso, las palabras de un libro, de un escrito, nos esperan siempre allí, tal como nos espera la palabra sincera, amable, sentida y altamente valorada de un ser querido. Quizá, para meternos en la vida de un texto haga falta pensar en lo que señala Ángela Pradelli: “La lectura permite a alguien conectarse con el otro, pero es en sí mismo donde el lector encontrará las herramientas para ese abordaje” (53).

La lectura debe ser una experiencia afortunada

La lectura es el soporte esencial sobre el cual la educación formal se afina, se afirma, sostiene y contribuye a la formación integral del educando para que pueda incorporarse a la sociedad, a la familia, al trabajo, a la cultura... con todo su bagaje de conocimientos, de capacidades, de destrezas, y sobre todo con todo el componente humanístico y científico que debe caracterizarle al escolar, de manera que cuando sea profesional, esté preparado para asumir la vida desde su mejor expresión intelectual, con un aporte creativo, investigativo, solidario, comunitario, para que desde su formación esté en

condiciones de solucionar con pertinencia y moral cívica los problemas que a diario el ser humano los vivencia.

La lectura es, por lo tanto, el condimento intelectual que nutre la mejor expresión de la vida humana. Por eso se necesita –fundamentalmente– docentes que sean maestros en el arte de la lectura, no para transmitir conocimientos, sino para que sean mediadores ante sus alumnos al estilo de lo que sostiene Thomas Pavel: “Leer tiene que ver con la libertad de ir y venir, con la posibilidad de entrar a voluntad en otro mundo y salir de él” (citado por Petit 91) nutridos de esperanza, de confianza, de ideas creativas y ante todo con unas ganas infinitas para contribuir al desarrollo armónico, pacífico y de bien vivir con el que debe aprender a coexistir nuestra naturaleza humana.

En este orden, la lectura no tiene que ser un adorno o un pasatiempo inútil o de mero cumplimiento de la educación formal; es la viva esencia de la formación, de la salvación intelectual y formal de cada individuo letrado, es decir, del maestro y del alumno que aprende a formarse como sujeto humano desde un mediador y promotor lector que sabe que su bagaje de conocimientos pedagógicos, científicos y humanísticos encaminan a su pupilo a apropiarse del texto, de la lectura, de su letras, de sus símbolos, de sus imágenes, en un medio para manifestar no lo que contiene el texto, sino para aprender a salir del caos, de las desilusiones y de los avatares de la vida.

Desde esta óptica, la lectura nos enseña a instalarnos como personas robustas de buenos sentimientos, de buenas emociones, de buenas acciones; y, sobre todo, para que nuestro ser no se quede muerto en vida, sino con ganas y deseos enormes, ahora sí, de hacer bien, por ejemplo, una tarea educativa no por cumplimiento sino porque se me ha dado una oportunidad para demostrar lo más granado de mi condición humano-intelectual.

La lectura, por consiguiente, debe ser una experiencia afortunada, incluso, “sea cual sea el medio en que vivimos y la cultura que nos vio nacer, necesitamos mediadores, representaciones, figuraciones simbólicas” (Petit 114) para que ese mundo de letras leídas desde la motivación más profunda nos permita asumir nuestras prácticas culturales desde la búsqueda y construcción de nuestro propio camino, en el cual nos demos cuenta que, desde esta actitud, nos sentimos a gusto y que, por ende, nuestros proyectos de vida bien pueden ser asumidos para la validación de nuestra historia con estos seres –los libros– que están muy cerca de uno, atentos, listos para su contribución en la realización de nuestra vida interior.

Los niños necesitan leche, afecto y literatura

Aunque la lectura es un hecho individual y muy personal porque se lee desde el silencio y desde la concentración más profunda para comprender lo que linealmente aparece en el código alfabético de cada párrafo, solo llega a tener sentido cuando se convierte en una práctica social y cultural; es decir, cuando desde ese esfuerzo personal, el lector llega a concebir a la lectura como un medio de comunicación, de aprendizaje y de placer, de manera que la calidad humana de ese lector pueda robustecerse paulatinamente para que el mundo tenga también un rostro humano. Y esta triada lectora: personal, social y cultural empieza en la niñez gracias a la promoción y a la mediación que pueden ejercer los padres de familia y los profesores, de manera que ese lector novel, incipiente, ingenuo, naciente, aprendiz e inexperto ante los problemas de la vida, comience, desde niño, a robustecer su personalidad desde este tipo de formación que desde el código alfabético le es posible crear para presentarse ante el mundo con seguridad, con firmeza y con la libre decisión de poder aportar ética, racional, emocional y espiritualmente desde lo más excelso de su pensamiento y de su accionar humano.

Por lo tanto, entre tantas posibilidades humanas, es urgente que el mundo de los mayores nos preocupemos para acompañar a los niños y jóvenes a convertirse en lectores. Atentos, padres de familia y señores profesores: si de tantas cosas materiales nos preocupamos para obtener un bienestar humano adecuado, que me parece bien porque todos necesitamos vivir en condiciones materiales adecuadas, es verdad; pero también es cierto que, para vivir materialmente bien, hay que espiritualizar la vida material, y uno de esos bienes, al alcance de nuestras manos, y sobre todo de nuestra inteligencia, está en la lectura.

La lectura es una buena actividad de realización humana. Es una rica y enorme oportunidad para crecer lleno de muchas valoraciones humanas, sobre todo desde la óptica de la lectura de la literatura, quizá porque esta “nutre al niño y alimenta muchos aspectos de su vida y de su desarrollo. La literatura, expresada en canciones de cuna, arrullos, nanas, cuentos, libros de imágenes, historias cotidianas, tiene efectos en las emociones, la psique, la imaginación y el inconsciente de los niños” (Robledo 49).

Como dice Evelio Cabrejo, citado por Robledo: “Los niños necesitan leche, afecto y literatura” (49). Quizá nos hemos preocupado de los dos primeros aspectos, ¿y por qué no del tercero? Pues la literatura es el mundo representado desde la palabra poética, inmensamente rica y variada, y sobre todo, nutrida de muchas experiencias humanas que desde el poder de la palabra mágica, bien expresada, que la literatura aporta, puede

lograr en el lector; a más del placer de aprender a disfrutar leyendo, la preservación de la salud emocional, que es la que ayuda al niño y joven lector “a configurar un tiempo y un espacio imaginarios, más allá del tiempo y el espacio concretos, porque abre la posibilidad de crear mundos posibles, lo que le permite al niño sentir que el mundo en el que vive puede ser diferente y que él es el artífice de esa transformación” (Robledo 50).

Leer literatura

La literatura es ficción, por lo tanto, solo existe como construcción verbal. Ninguna de las historias narradas existe objetivamente. Sin embargo, se trata de una ficción con un profundo contenido humano que dice mucho de la realidad mundana a través de diferentes elementos que el autor emplea para construir la ficción: personajes, lugares, objetos, situaciones, tiempo, que no son reales ni son una copia de la realidad. Se trata de un adecuado uso del lenguaje por parte del autor que es el que le da la forma artística, poética y emotiva a cada historia narrada, hasta que el texto llega a tener un sentido literario y humano desde la creación subjetiva, inventada, hermosamente imaginada, es decir fingida.

Por lo tanto, cuando el lector está frente a una obra literaria, debe saber con qué tipo de texto se encuentra para que pueda compenetrarse en su lectura en forma adecuada. La primera ubicación del lector es saber que se trata de

una realidad inventada. Un mundo imaginario que necesita de un receptor adecuado –un lector– que lo habilite y crea en él. Ese mundo está hecho de palabras. Es una construcción verbal. Pero esas palabras van más allá de sus puros significados básicos. El lenguaje literario está hecho de resonancias, de ecos, de sentidos supuestos. Ese mundo puede ser visto de diversas maneras. Toda literatura es polisémica. (Ubidia 42)

Esta pluralidad de significados es la que cada lector descubre para darle su propia connotación.

Se trata de un lector que se piensa a sí mismo, desde esa “realidad” de la obra leída que lo conmueve, que lo emociona, que lo exalta, que lo obliga a plantearse una serie de interrogantes porque se da cuenta que esa ficción es la ciencia de la vida, y que por ende vale la pena recrearse en esa creación literaria “que está hecha de valores éticos y estéticos que trascienden –y quizá cuestionan– los postulados puramente economicistas” (Ubidia 78), utilitaristas y de arrogancia a la que se está acostumbrando

una sociedad, que si no reflexiona en el papel altamente humanista que debe caracterizarle, sucumbirá no sin antes haber pagado un alto precio traducido en dolor, en desolación, en tensiones y en conflictos que el ser humano elabora desde su angustia existencial mal direccionada axiológica y antropológicamente.

Por consiguiente, desde la lectura de la literatura, el lector no solo se prepara para el ejercicio de la libertad lectora y del goce artístico que le produce la obra literaria, sino, fundamentalmente, para su desempeño como humano, es decir, para pensar sobre el valor de la vida.

Por supuesto, para leer literatura hay que estar preparado. “Es una actividad que tiene ciertas necesidades de comportamiento. Tenemos que preparar bien nuestra mente, concentrarnos en el libro de modo que seamos arrastrados a su interior y podamos darle nuestra atención” (Chambers 43) intelectual y emocional, y sobre todo desde nuestra condición personal de elección, conscientemente asumida para leer lo que creamos que es necesario leer. “Todos disfrutamos de la libertad de elección y cuando tenemos libertad, nuestra disposición mental, nuestra actitud, tiende a ser optimista y positiva” (Chambers 49). Aparecerá así, una conciencia despierta y atenta a todo lo que humanamente es posible valorar desde el disfrute de la lectura literaria.

Narratividad

La lectura de la literatura nos pone de pie; acudo a ella porque tengo el deseo de leer. Hay una historia que me espera; siento el deleite a flor de piel; me urge estar en contacto con el libro; se trata de una llamada como la del amigo, como la de alguien que quiere conversar y nos acercamos para la plática. Así es la lectura: texto y lector juntos: el deseo está viviente; me adentro en la historia, en su contenido, y desde ahí, desde dentro navego, me muevo; la plática con el texto discurre en la medida en que el otro, es decir el texto, me cuenta lo que contiene, lo que le ocurre. La conversación avanza: alegrías, penas, dolores, la vida con sus circunstancias. Hay una historia específica, especial, muy propia que me llega porque estoy atento. Las letras aparecen y aparecen, las sigo con la vista tal como el oído sigue el sonido de las palabras. Me llegan al cerebro, al corazón, al entendimiento, a los sentidos; y desde ahí me conmuevo, gozo, sufro, en fin, me he metido en la historia de esa narración tal como me meto en la historia de una conversación amena.

El espacio de la lectura es un espacio propio, no invadido por nadie que no sea el texto y el lector. Es un lugar en donde la comodidad, es decir la disposición mental y corporal

se adecua con facilidad para empezar el coqueteo con el texto. Todo cuanto el lector trae en su mente queda a un lado cuando empieza el diálogo con el texto: se trata de un nuevo encuentro, el cual lo asumo con plena disposición mental para escuchar desde el más profundo de los silencios lo que la historia a voz en cuello me dice. Sin miedo, sin temor, sin sobresaltos, la historia me invade, recorre mi humanidad.

Si como lector he logrado meterme en la historia, es porque puedo “encontrar vida en las palabras” (Petit 43) del texto; una vida en cuya relación aparece lo afectivo, lo emotivo, lo sensorial, y no solo lo cognitivo. La literatura, por lo tanto, desde esta óptica tiene que hacer mucho por el bienestar humano de ese lector que, ávido, se ha metido en esa historia ajena, pero que una vez leída, queda incorporada a su vida: nuestra subjetividad queda afectada; se han incorporado infinidad de elementos simbólicos, representaciones y estados emocionales como aquel que puntualiza, por ejemplo, Michèle Petit: “La lectura, en particular de obras literarias, contribuye a la elaboración de la ‘posición depresiva,’ en la que se hace posible atravesar la tristeza, se toma en cuenta el carácter ineludible de la separación humana” (117-118).

La literatura así leída, contada, escuchada, es una necesidad antropológica; está en uno como lo está la palabra oral, el aire para respirar, la alimentación para vivir. El escritor, en el relato, en la novela, en la poesía, en la dramática nos trae vida, nos permite reconstruirnos, y sobre todo nos enseña a construir sentidos. Por eso,

lo importante que es, desde la más tierna edad, proponer a los bebés alimentos culturales, contarles historias y leérselas, dejando que se muevan y desplacen libremente en el espacio. Para crecer, para empezar un día a formular su propia historia, necesitan literatura. Necesitan también aprender a contar y este aprendizaje se produce en el encuentro, en la interacción, con un adulto que sienta placer por la narración. (Petit 161)

Pues solo el placer, en efecto, nos acarrea hermosas experiencias narratológicas estético-antropológicas y de carácter profundamente subjetivo.

Obras citadas

- Argüelles, Juan. *Escribir y leer con los niños, los adolescentes y los jóvenes. Breve antimanual para padres, maestros y demás adultos*. Océano expresS, 2014.
- Cassany, Daniel –Compilador–. *Para ser letrados. Voces y miradas sobre la lectura*. Paidós, 2009.
- Chambers, Aidan. *Dime*. Fondo de Cultura Económica: Espacios para la Palabra, 2007.
- Manguel, Alberto. *Lecturas sobre la lectura*. Traducción de Juan Elías Tovar. Océano Travesía, 2011.
- Martín, Gustavo. *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*. Océano Travesía, 2013.
- Petit, Michèle. *El arte de la lectura en tiempo de crisis*. Traducción de Diana Luz Sánchez. Océano, 2009.
- Pradelli, Ángela. *El sentido de la lectura*. Paidós, 2013.
- Quintanal Díaz, José. *La animación lectora en el aula. Técnicas, estrategias y recursos*. Editorial CCS, 2005.
- Robledo, Beatriz. *El arte de la mediación. Espacios y estrategias para la promoción de la lectura*. Grupo Editorial Norma, Catalejo, 2010.
- Robles, Eduardo. *Si no leo, me-a-burro. Método para convertir la lectura en un placer*. Debolsillo, 2006.
- Ubidia, Abdón. *Lectores, credo y confesiones*. Campaña de Lectura Eugenio Espejo: Colección Luna de Papel Ensayo, 2006.

Producciones narrativas, tesis culturales y ficciones: una historia del presente del Sumak Kawsay

Gioconda Coello

Resumen

Este ensayo parte de las preguntas ¿cómo fue que el *sumak kawsay* (SK) se volvió algo que puede ser pensado y reconocido a pesar de la vaguedad de sus definiciones y sin prácticas ni rituales concretos para esclarecer su significado? ¿Cómo se volvió parte del ‘sentido común’? Aquí arguyo que lo que volvió al *sumak kawsay* posible de ser pensado es la articulación de tesis culturales propuestas históricamente desde una particular aproximación al conocimiento que produjo al indígena/ indio como categoría. Estos ‘ojos expertos’, especialmente profesionales indigenistas y políticos, fabricarían así ideas sobre quién es un indígena y cuál es su estilo de vida que se entrelazan en narrativas que parecen continuar vivas dentro de las definiciones gubernamentales del SK.

Palabras clave: Sumak Kawsay, tesis culturales, ficciones y tipos humanos, genealogía.

Abstract

The essay explores how *sumak kawsay* (SK) became recognized despite the vagueness of its definitions and its lack of practices or rituals for understanding its meaning. How did it become part of the ‘common sense’ of society? Here I argue that what brought *sumak kawsay* into public thought was the articulation of cultural theses historically proposed from a particular approach to knowledge that produced the category *indígena / indio*. The ‘expert eyes’, especially those of *indigenistas* and politicians, fabricated ideas about who is an *indígena* and what is an *indígena* lifestyle, which are alive today and are woven into narratives that underpin the governmental definition of SK.

Key words: Sumak Kawsay, cultural thesis, fictions and human kinds, genealogy

INTRODUCCIÓN

Durante la década pasada, desde el gobierno ecuatoriano, el *sumak kawsay* fue presentado como una alternativa inspirada en la cosmovisión y estilo de vida de las comunidades indígenas andinas capaz de arribar a un buen vivir para todos. Buen vivir (BV) y *sumak kawsay* (SK) tienen varias transformaciones y resignificaciones en los años 2000, particularmente a partir del 2008, en el que el término fue incluido en la

Constitución. Sin embargo, una vez que el SK fue adoptado, traducido y burocratizado por el gobierno, la presencia del concepto se propagó en el discurso y espacio público. Este ensayo parte de las preguntas ¿cómo fue que el SK se volvió algo que puede ser pensado y reconocido a pesar de la vaguedad de sus definiciones y sin prácticas ni rituales concretos que den una guía performática de su significado? ¿Cómo se volvió parte del ‘sentido común’? El SK, como parte de un proyecto gubernamental para construir un emblema de cambio, fue representado como el escalamiento de demandas políticas históricas para valorizar lo indígena o indio y su estilo de vida armonioso entre seres humanos y con el ambiente. Pero, claro está, esta representación evade las preguntas ¿quién es un indio/a? ¿Cuál es su estilo de vida y cómo distinguirlo? En este ensayo arguyo que lo que volvió al *sumak kawsay* posible de ser pensado es la articulación de las tesis culturales propuestas históricamente por una particular aproximación al conocimiento que produjo al indígena o indio como lo otro. Estos ‘ojos expertos’, especialmente profesionales indigenistas y políticos, fabricarían así ideas sobre quién es un indígena y cuál es su estilo de vida que se entrelazan en narrativas que parecen continuar vivas dentro de las definiciones gubernamentales del SK. En este sentido, este ensayo trata al SK como una producción cultural que hace de este concepto una noción nebulosa pero inteligible por la sociedad (posible de volverse parte de su lenguaje y sentido común). Para ejemplificar el proceso de producción, este proyecto historiza a manera genealógica las categorías sobre las cuales se ha construido la noción del SK y las analiza a través de las ideas sobre la fabricación de “tipos humanos” y “tesis culturales” de Ian Hackings y Thomas Popkewitz^{xxv} respectivamente.

El ensayo está dividido en tres partes: la primera presenta las teorías usadas para el análisis de categorías, la segunda expone muy sucintamente algunas de las posturas ante el SK a manera de un ejercicio de memoria y la tercera propone una posible historia del presente como medio para hacer visible cómo el SK entreje ficciones y crea una narrativa familiar.

1. LA PRODUCCIÓN DE TIPOS HUMANOS, FICCIONES Y TESIS CULTURALES

Si adoptamos una mirada histórica, la concepción de la vida indígena como bella y buena (*sumak*) depende de una apreciación romántica de la vida indígena, particularmente, si ponemos atención en la zona andina, porque no toma en cuenta la violencia con la que la idea misma del indígena como un tipo de persona fue creada. Estos tipos particulares de personas, diría Popkewitz (439-440), son ficciones. Como las propone el autor, las ficciones “proveen formas de hablar sobre las cosas que suceden en el mundo óptico e

interpretarlas” (Popkewitz 440). De esta forma, ‘indígena’ es una categoría para hablar sobre ciertas personas interpretadas de una particular manera. Las ficciones se tejen en la razón de comunidades y pueblos y consituyen las tesis culturales. Es decir, estas tesis se refieren a las ideas generalizadas en un pueblo sobre lo que existe en el mundo, muchas veces fundamentadas en asunciones.

En el lenguaje de Hackings, las ficciones son llamadas ‘tipos humanos.’ Para Hackings (1995, 1987), los tipos humanos existen solamente en relación con un sujeto tácito que inscribe la condición de ‘otro’ o ‘diferente’ al indígena. El sujeto tácito normalmente corresponde a otra categoría, frecuentemente la dominante en términos de poder, que pertenece a aquel ‘nosotros’ que desea aprender de, y especialmente aprender sobre, ‘ellos’ con propósitos diversos como por ejemplo para ‘gobernarlos,’ ‘ayudarlos,’ o incluso para inspirarse en ‘ellos.’ Por esta razón y en el contexto de la historia de las ciencias, que es el campo de estudio de Hackings, el autor afirma que ese ‘nosotros’ que desea saber sobre ‘ellos’ suelen ser ‘expertos’ en la “búsqueda de tipos humanos que siguen las leyes psicológicas y sociales” (Hackings, “looping effects” 360) con objetivos de predicción de comportamiento y reforma. En términos de lo indio y de nuevo en una perspectiva histórica, estos expertos han sido frecuentemente sacerdotes, profesionales indigenistas y políticos, tratando de entender o resolver ‘el problema indio’ de su respectivo tiempo.

Los tipos humanos, entonces, son productos de una particular mirada de lo humano producida por el conocimiento y la historia que se desarrollan en conjunto con aquel conocimiento e historia que los produce y crea descripciones, generalizaciones y expectativas sobre ‘ellos.’ Como ha sido dicho en el párrafo anterior, Hackings se enfoca en las narrativas que la ciencia crea para hablar, clasificar y ‘conocer’ grupos considerados diferentes. Por supuesto, cuando un tipo humano es creado, los miembros del grupo sobre el cual el tipo es proyectado o bien encarnan el tipo o lo resisten. De cualquier manera, con el pasar del tiempo el grupo eventualmente internaliza la categoría que le ha sido dada al menos parcialmente y al mismo tiempo la modifica. Esto a su vez cambia el conocimiento sobre el tipo humano haciendo disponibles más narrativas sobre formas de ser y medios o accesos para internalizar aquellas categorías.

En este ensayo, uso las ideas sobre tipos humanos de Hackings porque, aunque fuera del campo de la historia de la ciencia, los criterios que el autor utiliza para identificarlos se ajustan a la categoría indígena: es relevante en el presente, expandir el conocimiento sobre el tipo es algo deseado, el tipo es proyectado sobre las personas y las caracteriza. Dentro del discurso del SK, lo indígena es proyectado sobre un grupo humano que se

convierte en la fuente de ‘valores ancestrales’ que son de interés para el desarrollo de la nación.

Al hablar de lo indio como una ficción, es preciso aclarar que la intención es el deconstruir la idea de lo indio como categoría humana de alteridad. Ambos conceptos, a saber, tipos humanos y ficciones, son usados para entender cómo aquel personaje que ha sido marcado por la diferencia y discriminado, se vuelve el recurso para una vida hermosa y buena para todos.

2. (DES)ENTENDIMIENTOS SOBRE EL BUEN VIVIR Y EL SUMAK KAWSAY

—El Buen Vivir recoge el pensamiento y la sabiduría de muchos pueblos ancestrales de América. En los países andinos, el término se usa tanto entre los pueblos kichwa, quienes hablan del Sumak Kawsay (...) En su significado original, Sumak hace referencia a la realización ideal y hermosa del planeta, mientras que Kawsay significa una vida digna y en plenitud. En esta concepción, la vida es el centro de las cosas y se debe mantener una relación de armonía entre el ser humano y la naturaleza.

(Secretaría del Buen Vivir, 5)

—¿Cómo era usada la frase *sumak kawsay* en las comunidades antes de que *sumak kawsay* se volviera una cuestión política?

No se usaba.

¡Éle! ¿Me está diciendo que SK es completamente inventado?

Completamente.

¿Y todo lo que se dice que viene de la cosmología andina? ¿Que buen vivir es vivir en armonía entre humanos y naturaleza?

Eso está en los cuentos pero nadie llama a eso *sumak kawsay*.

(Armando Muyolema, comunicación personal noviembre, 2016)

Estas dos citas resumen brevemente la diversidad de entendimientos y posturas políticas alrededor del SK. La primera, tomada de la Secretaría del Buen Vivir cuando ésta todavía se encontraba en función, resume cómo el gobierno ecuatoriano en la década pasada representaba al buen vivir: un concepto basado en el legado ancestral de las comunidades indígenas andinas. Durante este período escuchamos también a los académicos que encontraban en el *sumak kawsay* y el buen vivir, no un sistema de pensamiento estable y sólidamente formado, pero sí un campo fértil que brinda la posibilidad de aprender de la cosmología de los pueblos andinos así como de

sus instituciones sociales, para encontrar alternativas al desarrollo propuesto principalmente por naciones europeas y norteamericanas (Acosta, “imaginar otros mundos”, “camino al desarrollo”; Gudynas). Luego surgió el desencantamiento del SK como alternativas al desarrollo y la crítica al proyecto gubernamental del SK como instrumento extractivista y/o regulador (Radcliffe). En análisis más recientes, y tomando en cuenta las múltiples transformaciones del SK, éste es interpretado como una tradición inventada (Dominguez et al). La hipótesis del presente ensayo se alinea más bien con esta última postura, pero sugiere que el SK, a diferencia de las tradiciones inventadas, no consiguió generar un simbolismo social que ofreciera un sentido profundo de comunidad, no fue ecompletamente exitoso en legitimar relaciones de autoridad, ni tampoco en inculcar creencias o valores. Lo que sí logró fue aprovechar las históricas interpretaciones románticas, romantizaciones de lo indígena, que hicieron que el SK se torne en algo familiar y posible de ser pensado como cercano a un cierto sentido de identidad. La siguiente sección traza ciertos eventos históricos que hacen visible cómo ciertas categorías y tesis culturales fundamentan el SK y facilitan su familiaridad e inteligibilidad.

3. HISTORICIZANDO AL TIPO HUMANO INDIO/A

—Sumak Kawsay al final significa que tenemos una forma de vivir diferente, un modo de habitar un lugar, de hacer sociedad, de conectar con el ambiente.

Tengo una duda, si es que en diferentes momentos históricos hubo un intento de reivindicar esa forma de vivir diferente y sentido de identidad que ha ido cambiando, de indio a campesino, a indígena, nacionalidad, ¿usted diría que el indio ha estado ahí dentro de todos esos cambios?

El indio está allí de facto, empíricamente allí como el que es descrito.

(Armando Muyolema, comunicación personal noviembre, 2016).

Esta sección trata de resaltar descripciones clave para la constitución de la ficción del indio y su vida, en términos de eventos que contribuyen a la construcción de la noción de buen vivir. Descripciones y eventos serán analizados desde el punto de vista del conocimiento que permite su surgir. El análisis comienza con la primera aparición de la idea de lo indio. Luego de 1532, con la conquista española de las Américas, el establecimiento de la sociedad colonial fragua al ‘indio’ como un tipo administrativo. Hackings describe a este tipo como parte de un “imperativo burocrático para distinguir, enumerar, controlar y mejorar a aquellos que se desvían de la norma” (“looping effect”, 380). Bien se sabe que bajo el control colonial lo humano fue reestructurado y una nueva jerarquía de raza, tecnología y creencias religiosas fue establecida. En el

primer encuentro, ‘diferente’ e ‘incivilizado’ eran parte de la definición implícita de ‘indio’. En los diccionarios españoles de la época la palabra indio tenía asociaciones con bárbarico, antropófago y perteneciente a las Indias. Sin embargo, mientras la colonización avanza y establece modos de vida para la población, ‘indio’ se transforma en un tipo administrativo en tanto que asume una función económica e ideológica dentro de la sociedad; es decir, que la palabra indio deja de nombrar eminentemente el encuentro de lo diferente, puesto que pasa a nombrar el rol que la persona clasificada de ‘indio’ juega dentro del sistema económico y social (Reissner 19; Whitthen 10-12). Podemos ver en el tiempo de las encomiendas, por ejemplo, cómo el ‘indio’ se vuelve un ser ‘naturalmente’ ligado a la tierra. Al ser las tierras divididas y entregadas a los encomenderos en conjunto con quienes las habitaran, los españoles organizaron la vida humana de manera tal que inscribieron un sentido de inseparabilidad del ‘indio’ y la tierra. Esas vidas se convirtieron en haberes enumerables y manejables bajo particulares regímenes de ley y sobre todo bajo una lógica de propiedad e incluso responsabilidad. Al fin y al cabo, los encomenderos, no infrecuentemente curas, debían ser guardianes de la labor, el cuerpo y también la espiritualidad del indio (a través de la cristianización). Este tipo de manejo socioeconómico de la vida, sin desvirtuar las resistencias internas que surgieran en estos procesos, finalmente fueron heredadas a la república y perduró así por siglos la idea y manejo del ‘indio’ como trabajador de la tierra.

En el Ecuador, en los años 1920s, la ficción del indio como aquel que trabaja la tierra se fortaleció cuando los indigenistas (en su mayoría antropólogos, médicos y sociólogos), que construyeron al indio como campesino pobre a través de narrativas biológicas y psicológicas. Los indigenistas aparecen como un grupo que, en su esfuerzo por redimir al indio, acentuó su diferencia y reforzó la discriminación de aquellas personas categorizadas como indios/as (Clark 123). Las características atribuidas al indio dirían que ellos son pasivos, tan estrechamente relacionados con el ambiente natural que olvidaron cómo relacionarse en sociedad y se volvieron “vegetativos” (Clark 115). Su psicología no es individual sino colectiva debido a su cultura y biología. Algunos indigenistas incluso afirmaban que el indio se había ajustado tan bien a su trabajo en los campos, que desarrollaron una intensa energía y fuerza, pero a costa de su intelecto (Clark 121). Por esta razón, ellos necesitaban de la ayuda de los indigenistas para ser representados en la sociedad y así recibir un trato más justo. En contraste, otro grupo de indigenistas justificó la necesidad de ayudar al indio debido a la marginalización y la vida miserable que sufría, lo que le llevaban a tal ignorancia y pobreza que le incapacitaba para la autorrepresentación (Quiroga 130). Este grupo de indigenistas veían al indio biológica y genéticamente diferente al blanco y mientras que sus características no eran consideradas abyectas, sí eran vistas como causales de su marginación. En ese contexto,

la “caída del indio” fue una de las formas en las que los indigenistas embebieron en el mismo tipo o ficción tanto la gloriosa imagen del indio del pasado como la imagen de miseria en el presente a causa de opresión y explotación. De esta manera, el tipo indio continuaba siendo constituido discursivamente como inferior y como naturalmente campesino, ya no simplemente por ser diferente e incivilizado sino por una adaptación para la supervivencia a siglos de violencia.

Dentro del mismo período hay además un giro del significado de ‘indio’, cuando el ser campesino e indio implica una clase social e identidad como pobre. Entre los profesionales y políticos indigenistas comprometidos con “el problema indio” en el Ecuador, aquellos asociados a la izquierda y particularmente al partido comunista, se preocuparon de la organización para la resistencia y rebelión contra la injusticia dentro de las haciendas así como de hacer crecer su partido con un ala campesina. Esta preocupación hizo que acercaran la ideología marxista y comunista a la gente clasificada como ‘indios’, lo cual facilitó una organización con intención de acción política dentro de las haciendas, particularmente en la forma de sindicatos y grupos de resistencia. Los líderes ‘indios’ de estas organizaciones de resistencia promoverían a su vez contra-conductas al poder dominante, con proyectos como, por ejemplo, la creación de las escuelas clandestinas en la lengua madre para salir de la ignorancia y la miseria a la que ésta conllevara (Muyolema). Aquí vemos ejemplificados los dos procesos que hacen tipos humanos de acuerdo a Hackings. Por un lado, los indigenistas crean las circunstancias y narrativas que habilitan leer al ‘indio’ como clase trabajadora y más específicamente como campesino pobre y, por otro, la gente interpreta su realidad a través de estas narrativas y las usa para interpretarse a sí mismo y a sus problemas. La creación de escuelas, por ejemplo, es una iniciativa propia para resistir tanto la caracterización como ignorante, pobre e incapaz, como la violencia que estas caracterizaciones permiten al volverse excusas para la exclusión y explotación.

A partir de los finales de los años 1930 hasta los años 1940, hubo un fortalecimiento del tipo humano indio entendido como campesino pobre. Un sentido de pertenencia a la clase popular de la nación toma lugar haciendo de estas décadas un tiempo de gran actividad política y de empoderamiento campesino (Becker, “federación de indios”). Durante este período varios movimientos de reforma social aparecieron y cambiaron el clima político a pesar de no haber logrado consolidarse (Gómez). Uno de los movimientos más fuertes fue justamente el de la federación de campesinos que se formó a partir de los sindicatos provenientes de las haciendas y que se convirtió en lo que fue entendido como el brazo campesino del partido comunista (Muyolema). En 1933, dicho partido demandó el reconocimiento legal de los sindicatos y la federación.

El gobierno de turno denegó los reclamos y en cambio emitió la “Ley de Comunidades y Cooperativas” para tratar de ganar el control sobre los grupos campesinos y para romper la articulación que éstos tenían con el partido comunista. La ley dictó que todo grupo campesino que quisiese hacer reclamos al estado debía seguir el modelo dado por éste, lo que implicaba la conformación de comunidades y cooperativas encabezadas por un líder o un grupo de líderes quienes serían los encargados de pasar los reclamos y hacer las respectivas negociaciones con el gobierno (Becker, “comunas”; Gómez; Muyolema). Considerando que al momento las personas consideradas indios no eran ciudadanos y no tenían una vía formal de reclamos, la ley ofrecía importantes beneficios. Muchos grupos campesinos se organizaron de acuerdo a la ley e incluso un proceso de etnogénesis comenzó. Frente a las restricciones legales del momento y viendo una oportunidad para ser reconocidos, estos grupos se reinventaron, encontraron denominaciones para sí mismos, nombraron a sus líderes y fraguaron una estructura administrativa para que sus líderes hicieran llegar sus reclamos al estado (Becker “comunas”; Muyolema). Esta nueva ley promovía la diferenciación entre grupos, lo cual tuvo impacto en el proceso de génesis de las comunidades quienes decidieron recurrir a una identidad pre-incaica resaltando una historia y language propio. De esta manera, las comunidades se volvieron no solamente aquella unidad administrativa que buscaba la ley, sino también una fuente de identidad y pertenencia que afianzó la definición del indio como un ser intrínsecamente comunitario. Así vemos que la conformación de comunidades ayudó a reforzar lo indio como una identidad y entretejió la vida campesina con el tipo humano indio.

Las descripciones que hasta ese momento caracterizaban al tipo humano indio eran discursos entrelazados que, o bien discriminaban al grupo de gente sobre el cual el tipo indio fue proyectado, o describían situaciones de vida —no necesariamente recibidas de forma voluntaria—, y relaciones con el resto de la sociedad (muchas veces en condiciones de exclusión). Por ejemplo, estos discursos hicieron posible pensar en el indio de forma discriminatoria como ignorante e incapaz de representarse a sí mismo efectivamente. También naturalizaron relaciones y situaciones de vida: el indio es pobre, campesino, comunitario, uno con la tierra. Por supuesto, la descripción y categorización siempre encuentran respuestas y resistencias. En cuanto a los discursos del indio como tipo humano administrativo, biológico y psicológico, la respuesta es la apropiación del indio como identidad. Esa apropiación es a lo que Hackings llama el tipo auto-atribuido: quienes han sido objetivo de descripciones y mediciones que generan tipos humanos acaban por identificarse a sí mismos con esos tipos para modificarlos (Hackings, “looping effects” 380-381). Así vemos a comunidades y organizaciones que

se apropiaron de lo indio para resistir injusticias y redefinir lo indio. La Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) así como los levantamientos y demandas que de ella nacieran, son de las primeras instancias creadas justamente para promover este tipo de resistencias. Por ejemplo, en 1944, la FEI convoca a una reunión en la cual se escribe una lista de demandas al estado que incluían: autonomía en la organización y regulación de las comunidades, abolición del trabajo forzado dentro de haciendas y educación para adultos y niños. Luego, en los años 1960 y 1970, la FEI y sus aliados organizan más de un levantamiento para demandar liberación completa de las haciendas. El uso del lenguaje cultural disponible entonces no solo reifica tesis culturales sobre identidades, sino que también da lugar a la expansión de aquellas tesis y cambios sobre las consecuencias materiales que ellas tienen en la sociedad.

Por supuesto, el éxito sobre demandas, propuestas y resistencias normalmente encajan dentro de los bordes de esas tesis culturales que empiezan a ser modificadas. Los cambios de significado y características de un tipo humano por aquellas personas sobre las cuales el tipo es proyectado, no son ni rápidos ni sencillos. Luego de la disolución de las haciendas, la participación e integración en la sociedad y economía ecuatoriana implicó la intensificación de la discriminación hacia los 'indios' y, en consecuencia, el sentido de comunidad se volvió más fuerte. Parafraseando al sociólogo Alejandro Moreano (23), las comunidades se volvieron el lugar para procesar la diferencia. De la misma manera a nivel nacional las organizaciones indígenas pusieron énfasis en conseguir reconocimiento y respeto a lo indio como diferente. En 1973, la ECUARUNARI fue fundada como la primera organización nacional indígena, su agenda en aquel momento y hasta el presente fue luchar en contra del racismo y expandir la autonomía política y los derechos de los indios/as. El discurso que los líderes usaban era el del "despertar del indio", es decir un valorizar la cultura propia, sus lazos comunitarios, y ver su estilo de vida como diferente y como una alternativa al capitalismo (Ayala 166-168).

Hemos sido marginalizados porque nos han dicho que no tenemos la capacidad de analizar los problemas del país. Nuestra cultura es más antigua. Hemos preservado nuestras formas. Nuestra marginalización es la razón por la cual los problemas nacionales no han sido resueltos. Tenemos nuestras propias formas culturales y organizativas (ECUARUNARI 1978 citado en Pallares, 167-168).

Ascrpción

[Este es] un encuentro nacional de indígenas para tomar consciencia de la gran fuerza social que representan y a valorar la raza y a la gente de comunidad, contrario a los principios del capitalismo (ECUARUNARI, 1972 citado en Pallares, 169).

La primera cita muestra una crítica al control paternalista, al racismo y a la desestimación de los sistemas de conocimiento locales. Al mismo tiempo, es una aseveración de tener un conocimiento más profundo (en contraste con “los no-indios”) y de ser capaces de gobernarse a sí mismos. Es justamente el tipo autoadscrito puesto en marcha: aquellos clasificados como indios transforman el tipo en algo propio, definido y conocido íntimamente por ellos mismos. La segunda cita ejemplifica el proceso de adeñarse de la historia que crea al tipo indio para reordenarla y convertirla en un espacio de poder. Además, ambas citas sugieren un reconocimiento de los límites que el yo tácito contrapuesto al indio ha dibujado para el indio. Este reconocimiento es por tanto un desafío al orden, la epistemología y formas de desarrollo impuestos desde la razón de ese yo tácito o normalizado. Las dificultades de integración a la sociedad debida al racismo, motivaron la reivindicación del tipo indio y su reordenamiento de manera tal que se eliminaran las características negativas del indio y prevalecieran las positivas; es decir, lo indio como tipo autoatribuido se volvió un espacio de poder y de sabiduría. Esto alimentó las tesis culturales de quién es un indio, por un lado, generó la tesis de una identidad sabia y ancestral y de un estilo de vida alternativo, bello y bueno, dando pie a lo que la secretaria del BV llama “armonía entre humanos y de ellos con el ambiente.” Por otro lado, despertó el temor de la fragmentación de la nación y de una ruptura con las estructuras de poder tal y como se entendían hasta entonces, lo que mantiene vivo el afán de resolver “el problema indio.”

Como Popkewitz (441) afirma, las tesis culturales positivas y negativas de lo que un tipo humano es y cómo es su vida, mantienen semejanzas con lo lógico y razonable para una sociedad en un momento dado. Esa razón normaliza un particular sentido común sobre la identidad de los tipos humanos y de sus formas de ser y vivir. Por tanto, para entender el *sumak kawsay* uno debe preguntarse cómo se hizo posible pensar y hablar del mismo. En esta sección del ensayo he propuesto que el *sumak kawsay* es posible ser pensado dentro de la historia, eventos y prácticas que produjeron al indio/a. Es por esto que proponer un buen vivir o *sumak kawsay* para todos/as necesariamente implica una interpretación y traducción de la historia que borra tanto el sufrimiento de la gente como las luchas que hicieron posible pensar en la vida del ‘indio’ como algo bueno y bello. Esta pérdida de memoria es peligrosa porque hablar del *sumak kawsay* como una filosofía basada en el estilo de vida ancestral de las comunidades indígenas no solo es un proceso altamente imaginativo y parcial, sino que también implica arrebatar el esfuerzo de resignificación de esa vida como algo bueno y bello. Al mismo tiempo, el *sumak kawsay* se torna en una filosofía en construcción que fácilmente vuelve a colocar al ‘indio’ como referencia externa y no como su autor.

Así, el *sumak kawsay* puede leerse como una forma más de tratar “el problema indio”. Es decir, una nueva forma de lidiar con la alteridad, y si bien el *sumak kawsay* discursivamente elimina la diferencia al ser descrita como una vida buena y bella para todos, en la práctica sitúa al indio como lo diferente, aquel que posee algo que ‘nosotros’ no: sabiduría, mística, capacidad de relacionarse armónicamente con la naturaleza. Ese ‘nosotros’ vuelve a crear al indio como un ‘ellos’ y además como aquellos de quienes podemos obtener algo. El *sumak kawsay* como filosofía en construcción y como instrumento de gobierno cae justamente en ese problema: “‘Nosotros,’ inspirados en el saber ancestral —proveniente del pasado— indio proponemos para el futuro...” Desde el campo de la educación es posible ejemplificar este problema, aunque no sea algo muy nuevo en la literatura acerca del *sumak kawsay*. Si nos dirigimos a la definición que el Ministerio de Educación hace entre buen vivir y educación, vemos que el *sumak kawsay* fácilmente reorganiza y reterritorializa, como diría Deleuze, ideas ‘occidentales’ colocando a saberes alternos literalmente al marco de la propuesta de vivir bien:

La educación y el Buen Vivir interactúan de dos modos. Por una parte, el derecho a la educación es un componente esencial del Buen Vivir, ya que permite el desarrollo de las potencialidades humanas, y como tal, garantiza la igualdad de oportunidades para todas las personas. Por otra parte, el Buen Vivir es un eje esencial de la educación, en la medida en que el proceso educativo debe contemplar la preparación de futuros ciudadanos, con valores y conocimientos para fomentar el desarrollo del país (Ministerio de Educación, educacion.gob.ec).

El *sumak kawsay* o Buen Vivir (BV), usado por el ministerio como un “eje” en la educación, sigue la racionalidad del progreso, es decir “la asunción de un continuo cambio lento, gradual— acumulativo, deliberado, y auto conducido” (Nisbet 33). Tal como Nisbet arguye, a pesar de que muchas civilizaciones manejan un ideal mejoramiento a través del tiempo, es peculiar del pensamiento ‘occidental’ el asumir que la humanidad está constantemente mejorándose a sí misma, etapa por etapa, e imaginando al futuro como un lugar más cerca a la perfección que el pasado. El uso del buen vivir o el *sumak kawsay* en la educación, más que fomentar valores ‘ancestrales’ de armonía, parece fomentar ideas de un vivir bien que se alinea con el pensamiento históricamente euroamericano y sus ideas de progreso. Las dos partes de la definición del BV en la educación son más bien una reterritorialización del ‘enfoque basado en las capacidades’ del que habla Amartya Sen.^{xxvi} Este es un discurso sobre el desarrollo y progreso con el objetivo de “desarrollar las potencialidades humanas” que expanden las “libertades y capacidades” para lograr “aquello que es considerado valioso para la vida.” La sociedad del BV, propuesta a través de la educación, encarna particulares ideas

de lo que significa tener educación y una buena vida que son más cercanas a lo que se pueden considerar ideas modernas ‘occidentales’ de buena vida y bienestar. Con este ejemplo vemos el riesgo de discursivamente crear al SK como un concepto o sistema de pensamiento basado en lo ancestral que recrea al tipo indio, lo usa como la ‘inspiración’ proveniente del pasado y coloca su historia e identidad fuera de la discusión del buen vivir necesario en el futuro.

4. CONCLUSIÓN

Este ensayo ha propuesto que el *sumak kawsay* puede ser entendido como la producción narrativa de una historia sobre una nueva sociedad de armonía y contento que se basa en tesis culturales románticas sobre quién es el indio y cómo es su vida. Es una producción cultural en tanto que entreteteje ficciones sobre identidades e historias parciales que son inteligibles a la razón, en este caso, de la sociedad ecuatoriana. Es decir que por más vago y flexible que este concepto sea, guarda resonancias con la historia, razón y deseos que lo vuelven de alguna manera familiar. Al mismo tiempo ha sugerido que la forma en la que el gobierno, durante la década pasada, movilizó el *sumak kawsay* como una guía para la construcción de la ‘sociedad del buen vivir’ puede ser peligrosa dado que usa esas resonancias de manera selectiva, borra las referencias de sufrimiento y de lucha en la historia y restablece tanto categorías de alteridad como una dicotomía entre un ‘nosotros’ tácito y normalizado y lo indio como lo otro.

Obras citadas

- Acosta, Alberto. "El buen vivir como alternativa al desarrollo. algunas reflexiones económicas y no tan económicas". *Política y Sociedad*, vol. 52, no. 2, July 2015, pp. 299-330. doi:10.5209/rev_poso.2015.v52.n2.45203
- Acosta, Alberto. *Buen vivir: una oportunidad para imaginar otros mundos*. Abya-Yala, 2012.
- Acosta, Alberto, y Esperanza Martínez. "Presentación". *Buen Vivir: un camino hacia el desarrollo*, Abya-Yala, 2009, pp. 7–30.
- Ayala-Mora, Enrique. "Hacia el capitalismo del siglo XXI". *Conferencia Ecuatoriana de Religiosos/As*, Abril, 2016 www.vidadelacer.org/index.php/nosotros/51-semana-teologica/1619-hacia-el-capitalismo-del-siglo-xxi-enrique-ayala-mora.
- Becker, Marc. "Comunas and Indigenous Protest In Cayambe, Ecuador". *The Americas*, vol. 55, no. 04, 1999, pp. 531–59., doi:10.2307/1008320.
- Becker, Marc. "Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano". *Íconos - Revista De Ciencias Sociales*, no. 27, 2013, pp. 135., doi:10.17141/iconos.27.2007.193.
- Clark, Kim. "La medida de la diferencia las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920-1940)". *Ecuador Racista: imágenes e Identidades*, editado por Emma Cervone y Fredy Rivera, FLACSO, Sede Ecuador, 1999, pp. 111–26.
- Domínguez, Rafael, et al. "Buen Vivir: Praise, Instrumentalization, and Reproductive Pathways of Good Living in Ecuador". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 12, no. 2, Apr. 2017, pp. 133–54., doi:10.1080/17442222.2017.1325099.
- Hackings, Ian. "The Looping Effect of Human Kinds". *Causal Cognition: a Multi-Disciplinary Debate*, editado por Dan Sperber, David Premack, y Ann Hames Premack. New York: Oxford University Press, 1995, pp. 351-83.
- Hackings, Ian. "Making Up People". *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and The Self in Western Thought*, editado por T.C. Heller, M. Sosna, & D.E. Wellbery. Stanford CA: Stanford University Press, 1987, pp. 222-36, 347-48.

- Gomez, David. "La constitución perdida. una aproximación al proyecto constituyente de 1983 y su derogatoria." *Ecuador Debate*, no. 86, 2012, pp. 151-68.
- Gudynas Eduardo. "La renovación de la crítica al desarrollo y el Buen Vivir como una alternativa." *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 16, no. 53, 2011, pp. 71-83.
- Ministerio de Educación del Ecuador. "Currículum de educación básica." *Currículum De Educación Básica*, Ministerio de Educación, 2016.
- Moreano, Alejandro. "El movimiento Indígena y el estado multinacional." *Los indios y el Estado-Nación*. Abya-Yala, 1993, pp. 215-56.
- Muyolema, Armando. Comunicación Personal. Noviembre 2016.
- Nisbet, Robert A. *History of the Idea of Progress DC*. Transaction Publishers, 1993.
- Pallares, Amalia. "Construcciones raciales, reforma agraria y movilización indígena en los sesentas." *Ecuador Racista. Imágenes e Identidades*. Editado por Emma Cervone y Fredy Rivera. FLACSO sede Ecuador, 1999, pp. 159-72.
- Popkewitz, Thomas. "The Sociology of Education as the History of the Present: Fabrication, Difference and Abjection." *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 2013, vol. 34, no. 3, pp. 439-56.
- Quiroga, Diego. "Sobre razas, esencialismos y salud." *Ecuador racista. imágenes e identidades*. Editado por Emma Cervone y Fredy Rivera, FLACSO sede Ecuador, 1993, pp 127-36.
- Radcliffe, Sarah A. "Development for a Postneoliberal Era? Sumak Kawsay, Living Well and the Limits to Decolonisation in Ecuador." *Geoforum*, vol. 43, no. 2, 2012, pp. 240-49, doi:10.1016/j.geoforum.2011.09.003.
- Reissner, Raul. *El indio en los diccionarios. Exégesis léxica de un estereotipo*. Instituto Nacional Indigenista, Mexico. s/a.
- Secretaría del Buen Vivir. "Buen Vivir, Sumak Kawsay ¿Qué? ¿Por qué? ¿Para qué? Y ¿Cómo?," *Buen Vivir, Sumak Kawsay ¿Qué?¿Por qué? ¿Para qué? y ¿Cómo?*, Secretaría del Buen Vivir, Mayo, 2015. www.secretariabuenvivir.gob.ec/wp-content/uploads/2016/07/Qué-Por-qué-Cómo-libro.pdf
- Whitten, Norman y Scott Dorothea. *Histories of The Present. People and Power In Ecuador*. University of Illinois, 2015.

Colaboración y comunidad virtual en las prácticas de autogestión en la música independiente de Quito

Andrea Angulo Granda

Resumen

El uso de internet para la difusión cultural ha transformado las dinámicas sociales dentro de la escena musical alternativa. La apropiación de redes sociales virtuales por parte de los artistas y públicos ha creado modelos de cooperación y comunidad. Este artículo, presentado como ponencia dentro del *XIX Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas*, se enfoca en los resultados de la investigación aplicada a las agrupaciones Guardarraya, Munn y La Máquina Camaleón, que desarrollaron procesos colaborativos en la web.

Palabras clave: redes sociales; cultura digital; gestión cultural; colaboración; inteligencia colectiva; comunidad virtual.

Abstract

The use of the Internet for cultural diffusion has transformed the social dynamics of the alternative music scene. The appropriation of virtual social networks by artists and the public has created models of cooperation and community. This article, presented as a paper in the *XIX Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas*, focuses on the results generated by applied research groups: Guardarraya, Munn and La Máquina Camaleón, who developed collaborative processes on the web.

Key words: social networks; digital culture; cultural management; collaboration; collective intelligence; virtual community.

Introducción

Antes de la llegada de internet, el consumo de la música estaba limitada a la oferta de los medios de comunicación tradicionales. Las propuestas que no encajaban dentro de lo que la emisora o canal de televisión consideraba como 'arte', no eran reproducidas. La mediación de la industria cultural, desde los años 60, generó una división entre las obras *mainstream*, que eran las difundidas, y las *underground*, que son las que tenían otros medios de circulación. A partir de ello, los gustos se configuraron según el modelo cultural que identificaba a la empresa mediática. Los aficionados esperaban con ansias a que los locutores colocaran la canción de su gusto para capturarla en cinta magnética

o reunirse en la casa de algún amigo que tuviera el disco. La otra opción era ahorrar dinero para adquirir el CD y oírlo en un *walkman*. Esas prácticas desprendieron una suerte de ritualidad en el consumo de la música, que le otorgaron una cualidad social, ya que era el nexo que formaba comunidades de seguidores.

Con la evolución de la web 2.0, el acceso a la información se amplificó, debido al proceso de digitalización de contenidos. La música empezó a distribuirse a través de redes *peer to peer* (P2P), en formato *mp3*, lo que posibilitó a los miles de usuarios de la red descargar canciones y álbumes completos más rápidamente. Esta innovación ayudó a los músicos alternativos a circular su obra, sin depender de la intervención mediática, lo cual les permitió llegar a un público global de forma inmediata y a bajo costo.

Dentro de ese contexto, en la escena musical alternativa de Quito se están desarrollando nuevas prácticas de visibilización, que se caracterizan por la inclusión de los públicos en las estrategias de difusión de contenidos. A mediados de la primera década del 2000, este circuito cultural atravesó por un proceso de expansión relacionado con la accesibilidad de las aplicaciones digitales, permitieron a los artistas y promotores culturales generar otras prácticas de autogestión, bajo el mismo sentido de independencia.

En la actualidad, las bandas usan las redes sociales y páginas *web* para dar a conocer sus actividades, con lo que produce nuevas formas de relacionamiento con sus *fans* y, por tanto, un sentido de comunidad centrado en la colaboración. El presente artículo se basa en los resultados de la investigación *Del Escenario al Ciberespacio: colaboración y comunidad digital en las nuevas prácticas de visibilización de tres bandas de música alternativa de Quito en redes sociales*, que analizó los casos de tres agrupaciones independientes. Se estudiaron las prácticas de Guardarraya, agrupación que ejecutó una campaña de crowdfunding para financiar su quinto disco; Munn, que desarrolló un proyecto *transmedia* alrededor del disco Aquí/Ahora y La Máquina Camaleón, que generó un fenómeno mediático a partir del uso de Facebook e Instagram para promocionar su primer CD.

1. La cultura de la colaboración en la web

La *web* social ha abierto las puertas a la participación de los públicos en la creación y circulación de contenidos. La activación del rol del usuario, por medio del acceso libre a la información y el uso de aplicaciones para su difusión ha diluido la frontera entre autor y receptor. La gente se apropia de los productos de las industrias culturales y de los artistas independientes, a partir de su reproducción en sus cuentas en redes sociales

o la modificación por medio de programas de edición. Es en este punto, en el que se habla del *prosumer*; acrónimo que significa la fusión entre productor y consumidor.

De acuerdo con Jenkins, este fenómeno forma parte del proceso cultural de convergencia mediática, que se refiere a la transición de los medios tradicionales a los digitales (*new media*). Este cambio creó otras lógicas de producción y consumo de contenidos, porque los receptores pueden involucrarse directamente con el mensaje (Jenkins 26). Los fans son los principales actores dentro de este movimiento, ya que construyen sus propias narraciones por medio de la transformación de la obra original y la combinación de formatos.

Este fenómeno es conceptualizado por Jenkins como *cultura de la colaboración*, que surge de tres aspectos: la apropiación de contenidos, el resurgimiento de la filosofía *Do It Yourself* (DIY) de la cultura punk y la integración de los públicos por parte de los nuevos medios que manejan flujos comunicacionales horizontales (Jenkins 163). A esto hay que añadir el apareamiento de una nueva forma de inteligencia colectiva, que, para Lévy, nace de la interconexión de los usuarios a través de dispositivos a nivel global y funciona a partir de la coordinación y valorización de las competencias de los participantes, en torno a un objetivo en común (Lévy 20).

La convergencia mediática permite el (re)surgimiento de prácticas de creación *desde abajo*, que parten desde el pensamiento de lo cotidiano. Este modo de operar (desarrollado por las culturas subalternas y populares) se opone al método de trabajo de las industrias del entretenimiento (*top-down*), que se centran en los grupos de poder para generar contenidos (Jenkins ctd. en San Cornelio 189). La participación activa en línea desestructura las jerarquías impuestas por los medios de comunicación tradicionales, debido a que el usuario tiene el control de lo que ve, mira y escucha y lo que elige compartir. Sin embargo, esto no significa que las empresas mediáticas no mantengan prácticas de dominación, pues todavía son “voces privilegiadas en el flujo de comunicación” (Jenkins, Ford y Green 188).

Dentro del campo del arte, internet desdibujó la legitimación de las prácticas creativas por parte de las elites ya que redujo los costos de producción, debido a la gratuidad o precios bajos de ciertos servicios y programas para elaboración de contenidos. Además, permitió la distribución directa de las obras a los públicos por los diferentes medios digitales, lo que ayudó a que la gente se aproxime de manera más participativa al bien cultural. Esta particularidad surge por “la utilización de dichas tecnologías como

medios de producción, almacenamiento y (re)presentación, sacando provecho de sus rasgos interactivos y participativos” (San Cornelio 184).

La evolución de la web 2.0 ha traído consigo algunos cambios sobre el *hacer* del arte. Para empezar, ha configurado el papel del artista, quien deja de ser el autor absoluto de la obra para convertirse en el mediador del proceso creativo. La gestión es manejada por agentes, que están tanto dentro como por fuera de las industrias culturales, y mediante técnicas de experimentación estética. Los procesos de producción se abren a los públicos, y se organizan por medio de equipos y a partir de la identificación y valoración de las competencias de los participantes. La distribución de los productos se hace con licenciamiento libre y accesible y la comercialización por medio de modelos de negocio específicos para contenidos. Igualmente, se usan formas alternativas de financiación y alianzas con actores de otros ámbitos (Roig 18-19).

A continuación, se describirán las prácticas más utilizadas dentro de la innovación artística en la web:

- a. **Mash-up o remix:** consiste en la copia, la transformación y la combinación de un producto original para crear uno nuevo. Esta manera de generar contenidos es más frecuente en la música, a partir de la mezcla de canciones o la creación de reversiones de temas de otros tiempos (Jiménez y Woodside 93-94).
- b. **Transmedia Storytelling:** es la combinación de diferentes plataformas mediáticas para narrar o crear una experiencia, dentro de la que se involucran los públicos (Jenkins 101). La banda Nine Inch Nails utilizó esta técnica en su disco *Year Zero* (2007), que se centra en el renacimiento de un país en una sociedad tecnocrática y controladora en el año 2022 (o el año 0000). Dentro de este proyecto se incluyó un juego de video que complementa el relato de la música por medio de páginas *web*, archivos *mp3*, grabaciones telefónicas y murales.
- c. **Crowdsourcing:** que se aplican en cualquiera de las etapas del proceso de producción y distribución de una idea. Se centra en la planificación y coordinación de un grupo específico, al cual se le asignan tareas, de acuerdo con sus capacidades y disponibilidad, que deben ser cumplidas en referencia a un cronograma. Uno de los primeros experimentos de creación colectiva es el videoclip de Johnny Cash (www.thejohnnycashproject.com/) que consistió

en la construcción de un retrato interactivo del músico, a partir de miles de fotogramas enviados por los aficionados (Lara 22).

Dentro de la práctica *crowd* se han derivado los siguientes modos de trabajo cooperativo como: el *crowdvoting* o votación colectiva, para los procesos de aceptación, el *crowdcreating* o creación colectiva, como intermediarios de la producción, el *crowdwisdom* o sabiduría colectiva, en relación al origen de la idea, entre otros (Lara 22).

- d. **Crowdfunding:** funciona como un sistema de microfinanciamiento para ejecución y sostenibilidad de proyectos. Según Lara, genera un compromiso en los aportantes porque se los coloca como mecenas de la obra o el producto (Lara 25).

Estas formas de creación se organizan a manera de campañas, ya que así se puede manejar los objetivos, tiempos, acciones y resultados de la iniciativa. Igualmente, poseen un sistema de recompensas, a través del que aseguran la colaboración de los participantes. Con ello, se aprovecha el potencial de los usuarios que deambulan en la *web* en dirección a un objetivo en común.

2. Música 2.0: autogestión mediante la colaboración en línea

La música es un arte colaborativo en esencia. Desde los ensambles de las orquestas hasta las bandas de rock interactúan en cooperación mutua para la composición. El proceso de digitalización potencia esa cualidad, pues permite la interacción de otros actores. Los modos de producción y difusión se expanden hacia los públicos quienes contribuyen desde sus capacidades en la resignificación y transmisión de obras.

Desde sus inicios, en los años sesenta, el movimiento musical alternativo, se ha movido desde un principio cooperativista para producir y difundir sus creaciones. Con ese propósito se ha apropiado y resignificado las herramientas de la racionalidad técnica para hacer frente a las formas de actuar y pensar hegemónicas. Un claro ejemplo de este comportamiento es el surgimiento y expansión del género *techno*, que utiliza las tecnologías computacionales como medio de producción, a partir del uso de muestras de sonido descargadas en línea, que son compartidos por usuarios. Esta dinámica convierte al *remix* en una vía para la interacción entre artistas y públicos, a través de la “actualización (la materialización, la exposición, la edición, el desarrollo efectivo aquí y ahora) de una secuencia de signos o acontecimientos” (Lévy 108).

La relación horizontal que se crea entre el músico y el fan dentro de las redes ha generado otras formas de gestión de obras y conciertos, a partir de la colaboración. En el ambiente *underground* estas prácticas mantienen a los artistas por fuera de los convencionalismos de las industrias culturales. Según Gallego, el ciberespacio ha resurgido la filosofía punk del *Hazlo tú mismo*, porque es el modo de acción que adopta todo movimiento cultural o social para surgir y desarrollarse en un entorno nuevo (Gallego 284). En ese aspecto, la *web* es el ambiente natural para el desenvolvimiento de la música no comercial.

En Ecuador, el rock, que era el exponente de lo *under*, tuvo que luchar para ganar espacio en lo público. Los músicos utilizaban afiches creados por ellos para dar a conocer sus eventos y el teléfono de la casa de algún amigo para hacer contactos con promotores y medios de comunicación. Es en este escenario donde, según Ayala, se tejió una comunidad de músicos independientes, pero, por las divisiones relacionadas con el estilo de la música y la polaridad geosocial entre el sur y el norte de la capital, no ha logrado fortalecerse (Ayala 127-130).

Desde el 2000, con el *boom* de las aplicaciones sociales, las bandas comenzaron a crear perfiles en *MySpace* o *Blogger* para promocionarse entre los usuarios digitales. Para el 2005, aparecieron blogs y *podcast* sobre la música producida localmente, que hicieron un contrapeso a la programación de los medios tradicionales. Estos espacios ayudaron a difundir las propuestas alternas y a llegar más públicos. A más de ello, se suma la profesionalización de los músicos, la incorporación de nuevos estilos y el abaratamiento de costos de producción.

El uso de internet para el consumo de música ha involucrado aún más a los públicos en la visibilización de las obras de sus artistas preferidos. De acuerdo con Fouce, la digitalización ha desplazado la ritualidad del intercambio de discos por hábitos que se centran en la distribución mediada por las plataformas y dispositivos electrónicos (Fouce 68). El archivo sonoro atraviesa varios escenarios y momentos de los fans y les ofrece la libertad de elegir lo que quieren oír. En esta dinámica ganaron espacio los discos y canciones de las bandas alternativas, ya que llegaron directamente a los usuarios de las redes sin la intervención de los medios tradicionales. Gracias a ello, se ha originado una “cultura del fan” que es nueva en la escena quiteña (Radio Cocoa pár. 6).

Los músicos han logrado agrupar a sus seguidores, mediante la difusión de sus presentaciones y sus nuevos proyectos a través de Facebook e Instagram, principalmente.

De ese modo, se trasladan las tribus urbanas que están en los conciertos al ciberespacio en forma de comunidad virtual. Según Rheingold, esta es la figura social formada en la web. Sin embargo, más allá de esto, el autor explica que es el conjunto de “agregaciones sociales que emergen de la Red cuando suficientes personas llevan en aquellas discusiones públicas el tiempo suficiente, con el suficiente sentimiento humano para formar redes de relaciones personales en el ciberespacio” (Rheingold pár. 5). Este es un tejido social que demanda tiempo, participación y compromiso, el cual se consigue a partir del ‘compartir’ algo común, en este caso, la música.

Por otro lado, el acceso a diferentes herramientas digitales ha facilitado y mejorado el trabajo de los músicos. Los artistas locales han optado por la plataforma social *ReverbNation* como canal de contacto con promotores culturales y vitrina para colgar sus trabajos y a almacenadores de contenidos como *CdBaby* y *BandCamp* para hacer circular sus discos en redes sociales (Reyes). También alojan su material en plataformas de streaming como *SoundCloud* y *Spotify*, donde los usuarios pueden consumirlo o descargarlo, según los permisos que hayan establecido. Igualmente, optan por regalar sus productos por medio de enlaces de descarga gratuita o publicar sus obras bajo licencias *Creative Commons*, para su libre uso.

Otra estrategia común entre las bandas es la distribución directa por medio del servicio de mensajería instantánea, donde acuerdan sitios de entrega y, de paso, se crean relaciones de amistad con la gente. En cuanto a la difusión, manejan cuentas en *Facebook*, *Twitter* o *Instagram*, para publicar contenidos propios, enlazan hacia sus sitios *web*, comparten sus eventos y generan interacción con sus seguidores. Los músicos utilizan *YouTube* como para ganar reconocimiento por medio de la publicación de videos propios (producidos con técnicas caseras).

Estas prácticas son para Bedoya una forma de *agenciamiento independiente*, en el sentido en el que “articulan nuevos espacios de interacción social que dialogan con las nuevas dinámicas del mercado desde distintos universos simbólicos” (Bedoya 26). Los músicos asumen un rol activo en cuanto a los flujos de comunicación que generan para visibilizar sus obras en internet. Se autorrepresentan en el espacio público (virtual), a través de la imagen digital y la participación con los usuarios. En este aspecto, el *performance* escénico se convierte en la experiencia final dentro del proceso de identificación con la música. Así crean otro modo de visibilización, a partir de la reproducción de un acontecimiento.

En síntesis, la generación actual de músicos alternativos diseña otras estrategias de gestión a partir de la apropiación de herramientas digitales y de la alianza con medios independientes, promotores culturales y los públicos. Así, logran reconocimiento y mantener su libertad creativa, por medio de la resignificación de las prácticas tradicionales de autogestión de la escena y de difusión de las industrias culturales. Sin embargo, al ser visibles para todo el mundo conectado, emergen a la superficie como una forma de identificación de la cultura juvenil contemporánea.

A continuación, se describirá cómo los músicos independientes locales se han apropiado de las herramientas digitales para dar a conocer su obra, a partir de tres casos de estudio.

2.1. Guardarraya: campaña de *crowdfunding*

Guardarraya es una banda quiteña de música “visceral-urbano-popular-mestizo-alternativo”, que lleva más de 15 años de trayectoria artística. En el 2015, la agrupación hizo la primera campaña de crowdfunding en el Ecuador, para financiar su quinto álbum de estudio. La iniciativa nació de una reunión entre los integrantes en la que estaban definiendo el presupuesto para la producción del disco.

El fin de la campaña fue recolectar 10 mil dólares en un lapso de 70 días y se gestionó en cooperación con Wembaú, empresa de desarrollo web, y la participación de artistas que son amigos de la banda. El trabajo comenzó con la estructuración de la página web y con el diseño del concepto estético y comunicacional de la campaña. Se estableció el *hashtag* AyúdanosaParir, que hace una referencia a la expresión popular de ‘parir ideas’. Se estableció un sistema de retribuciones por aporte económico con base en la identidad informal y urbana de Guardarraya. La campaña se lanzó por Facebook y Twitter el 22 de marzo a las 20:15, pero en días anteriores se creó expectativa en las redes. Para la promoción, se hicieron *spots* con gente del medio artístico (Juana Guarderas, Jalal Dubois del programa *De 6 a 7*, Lucho Mueckay, Ivis Flies, entre otros), que se difundieron en *Facebook*. Adicionalmente, recibieron el apoyo de otros músicos y artistas, quienes difundieron el proyecto en sus perfiles.

La banda contactó con medios de comunicación tradicionales como *Diario La Hora*, *Revista Familia* (de diario *El Comercio*) y diario *El Tiempo* (Cuenca) y en medios digitales (Distrito Rock). Las notas de prensa se compartieron en la *fan page* de la banda, como una estrategia publicitaria. De este modo, se quiso dar continuidad entre

la actividad de difusión en la *web* y en el mundo *offline*, pero se cayó en el mismo juego de legitimidad que se inscriben desde las industrias culturales.

A pocos días de que se cumpliera el plazo de la campaña, la página registró un aumento de aportaciones. El crowdfunding finalizó con un 107% de aportes, cifra con la que pudieron cubrir no solo los gastos de la producción del disco, sino generados por la campaña. La banda agradeció a través de *Facebook* y *Twitter* por los aportes recibidos de la comunidad y se comprometió a informar continuamente sobre los avances de su 'nuevo hijo' y del pago de las recompensas. El álbum fue lanzado el 10 de noviembre de 2017 en el Teatro Sucre, después de un largo proceso de posproducción.

Con esta experiencia, los músicos fueron testigos de la materialización del apoyo que tienen en la web en la contribución económica y la fidelidad de sus seguidores con su obra, ya que, de otra manera, no se hubiera cumplido el objetivo de la iniciativa. Guardarraya se lanzó por una de las prácticas de cooperación en internet, la cual se movió gracias a la suma de fuerzas de su comunidad de fans.

2.2. Munn: trabajo colaborativo y transmedia

La combinación de múltiples plataformas para capturar el presente fue la base que movió el proyecto transmedia desarrollado por Munn, banda de trip-hop, que inició sus actividades en Quito hace diez años. Lo sonoro, lo visual y lo virtual fueron los formatos que envolvieron el sentido de permanencia en el instante, donde la tecnología cumplió el papel de registro de la experiencia. Como resultado, la agrupación creó el disco conceptual *Aquí Ahora*, un concierto en vivo realizado en el Teatro Variedades, una página *web*, un video documental, la participación en redes sociales (*Spotify*, *Facebook*, *Twitter* y *YouTube*) y un video en 360°.

Esta iniciativa representa una innovación dentro de la música alternativa. Su construcción demandó un año de trabajo colaborativo entre el colectivo artístico Hormiga, la productora audiovisual Alquimia, Inmenso, estudio de realidad virtual, y Descuadro producciones. La idea original era grabar cuatro canciones, que se habían compuesto previamente, para el disco *Aquí Ahora*. Sin embargo, la propuesta se fue ampliando hacia otras plataformas. Durante una reunión, Munn decidió registrar los temas en una casa abandonada en Alangasí, la cual había funcionado como un estudio de baile por sugerencia de Sergio Silva del colectivo Hormiga.

El álbum y el material audiovisual se produjeron durante una jornada de cuatro días, en el que participaron alrededor de 15 artistas. El fin en común fue la representación

del ‘instante’ de esa experiencia colaborativa. En lo musical, esta idea se plasmó en la grabación de cuatro canciones en vivo, de manera simultánea, en la que cada artista participó con una pieza de su autoría.

Para el material audiovisual se creó un concepto estético a partir de elementos naturales como ramas secas, pasto y árboles (para representar el *aquí*) porque formaron parte del paisaje de la casa y del uso del fuego (para figurar el *ahora*) y también la culminación de un proceso. El clímax del proyecto se condensó en el video en 360 grados, que narra la quema de la escultura de ramas, mientras se interpreta el tema *Lo infinito*. Se filmó la escena por medio de cámaras GoPro, que se dispusieron en el espacio de forma que capten toda la experiencia.

Todo ese trabajo se agrupó en la página *web*,^{xxvii} tiene la misión de soporte de todos los materiales que surgieron del proyecto, pero trasciende como plataforma, ya que representa una etapa de la banda. El sitio cuenta con cinco secciones las secciones de “Música”, en donde está subida la canción *Aquí Ahora* a través de *SoundCloud*; “Redes”, en que enlaza a las cuentas en *Facebook*, *Twitter*, *Spotify* y *YouTube*; “Contacto”, que contiene un formulario para que los usuarios se comuniquen; “Galería” espacio en el que está el registro visual del proyecto y “Video 360”, sección en la que está alojado el material de realidad virtual.

Munn realizó un concierto de lanzamiento en el Teatro Variedades como cierre del proceso. Para la promoción del evento se invirtieron alrededor de 40 dólares en anuncios en *Facebook* y se organizaron ruedas de medios tradicionales y digitales, que se compartieron en la red social, como un modo de legitimación de la iniciativa. De este modo, la banda se mantuvo en la misma dinámica de las industrias culturales en la difusión de información.

El proyecto transmedia de Munn es la materialización del trabajo colaborativo que se mueve en la escena independiente. La convergencia entre medios y disciplinas muestra nuevas formas de producción de bienes culturales, las cuales se gestan con base en la inclusión, participación, la autonomía y la experimentación. En esta acción, la técnica sirve de registro y plataforma de difusión de las ideas gestadas de manera colaborativa. Sin embargo, es importante recalcar que no es el *lugar* en donde surgen las relaciones, sino un *espacio* de mediaciones, pues permite mantener el vínculo entre los participantes.

2.3. La Máquina Camaleón: *fanarts* y comunidad virtual

La creatividad y la constancia son dos cualidades que han ayudado a Felipe Lizarzaburu, vocalista y gestor de La Máquina Camaleón, a consolidar una comunidad en torno a su banda, que inició en el 2013. Su actividad en redes representa un verdadero modelo de emprendimiento, mediante la participación en línea. En poco tiempo, la banda ha conseguido reunir a un grupo de seguidores, a través de *Facebook*, principalmente.

Su estrategia se centra en la construcción de narraciones que son protagonizadas por 'el camaleón', personaje lúdico construido por Lizarzaburu, que está inspirado en la figura de *rock star* de Jim Morrison y en el surrealismo de Salvador Dalí. A partir de esta personalidad, el músico adopta otras identidades como Andrés Marías, Felipe A. Marías, Felipe Andrés María de la Fuente, Felipe Andrés Amarilla o Felipe Andrés Magdalena, que aparecen en sus diferentes cuentas de redes sociales. Este conjunto de máscaras facilita su interacción en los conciertos y en redes sociales (Echeverría Ortiz párr. 18). Lizarzaburu también ha creado personalidades para los miembros de la banda, como 'el príncipe de Quito' (Rodrigo Capelo, bajista), 'el maestro mayor' (Mateo González, guitarrista), Martín Martín (Martín Flies, baterista) y 'techo' (Martín Erazo).

El líder de la banda utiliza las aplicaciones *web* como un medio de expresión de su individualidad artística, que se descubre a través de pequeñas historias sobre el significado de las canciones de *Roja* y el cotidiano de su banda. Por ejemplo, existe un relato sobre el personaje del 'hombre oxidado' (que forma parte de la canción del mismo nombre), que es uno de los enemigos naturales del camaleón, ya que no le permite evolucionar y circular de forma libre en el mundo. Esos contenidos abren la puerta a la interacción con sus seguidores y, de paso, convocarlos a participar en sus shows, donde reproduce el diálogo creado en las redes.

La cercanía que existe entre Lizarzaburu y sus seguidores ha dado paso a la iniciativa de los *fanarts*, que ha desatado un movimiento constante de participación. Esta actividad consiste en el rediseño de la portada de su primer disco. Las creaciones llegan por medio del *chat* o correo electrónico y son difundidas por el camaleón a través de *Facebook* e *Instagram*. Gran parte de este material demuestra prolijidad en el diseño y manejo de herramientas gráficas. Es así como el cantante ha propiciado la democratización de su música y su discurso mediante la participación y la valoración de creatividad de cada aficionado.

La Máquina Camaleón se ha convertido en una especie de *estrella* de la música independiente. La popularidad que ha conseguido gradualmente permite a la banda legitimar su propuesta en los públicos. Gracias a ese apoyo, ha conseguido hacerse visible para promotores y artistas internacionales. En 2015, mientras se realizaba la investigación que sostiene este artículo, Lizarzaburu hizo espontáneamente una campaña de apoyo virtual para demostrar la aceptación de la agrupación en el país, dentro de la rueda de negocios realizada en el Festival Hermoso Ruido en Bogotá. El músico convocó a sus fans a darle un *like* a las fotos que publicó de los gestores culturales. La respuesta fue masiva y se consiguió el objetivo.

Gracias a estas estrategias, La Máquina Camaleón ha desatado una verdadera fiebre dentro de la cultura del fan emergente. Según Radio Cocoa, la clave para este logro se centra en el acercamiento a los públicos juveniles, a través de la transformación del músico en un personaje con el que se puede interactuar. Es por eso que el medio considera que la banda “es un **modelo eficaz** y trascendente, al estudiar el comportamiento de los públicos” (Radio Cocoa pár. 21), debido a que ha establecido otras rutas para visibilizarse.

Las tres bandas estudiadas han generado nuevas formas de crear música, a través de la experimentación de los recursos que ofrece internet. Con ello, han innovado dentro de las formas tradicionales de autogestión y las lógicas de producción de la industria cultural. La cercanía que generaron con los públicos, por medio del uso de plataformas sociales para desarrollar sus proyectos, favoreció un clima de colaboración y de conformación de comunidades, que representan las nuevas maneras de trabajar por la música.

3. Los modelos sociales de la colaboración en la música

Las prácticas colaborativas realizadas por las bandas estudiadas son muestra de la capacidad de agencia que adquieren los artistas al mediar procesos colectivos en internet. Bajo esa premisa, se desarrolló la investigación de la tesis de maestría *Del escenario al ciberespacio: colaboración y comunidad digital en las nuevas prácticas de visibilización de tres bandas de música alternativa de Quito en redes sociales*. El estudio tuvo como objetivo determinar qué modelos de trabajo colaborativo y comunidad están presentes en la gestión de las obras de los artistas, por medio de la apropiación de redes sociales.

Para ello, se utilizó la Teoría del Actor Red, desarrollada por Latour, que es una herramienta metodológica que propone el rastreo de la conformación de las asociaciones entre actores humanos y no-humanos (como los dispositivos y aplicaciones). Con ese fin, se empleó la etnografía virtual, que permite “vivir la experiencia del usuario” (Hine 60), a partir de la participación del investigador dentro de las interacciones en internet.

El *espacio* de intervención se localizó en los perfiles en *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* y las cuentas de *YouTube*, *Spotify* y *Soundcloud* de los artistas. Como marco temporal, se escogió el mes de agosto, que se llevó a cabo el Verano de las Artes Quito (VAQ),^{xxviii} en el que participaron las tres agrupaciones estudiadas. Se utilizó esta coyuntura para analizar si la comunicación que tienen las bandas en redes sociales, se refleja en el escenario, es decir, si realmente cuentan con una comunidad que les sigue tanto *online*, como *offline*. Adicionalmente, se entrevistó a los administradores de cuentas de redes sociales de cada banda, que resultaron ser los mismos artistas, con excepción de Guardarraya, ya que la encargada es la *manager* de la banda.

Los resultados obtenidos de la etnografía se analizaron con la aplicación de la TAR. Para ello, se establecieron tres variables de estudio: a) identidad, b) autogestión y visibilidad y c) participación. Así se determinó que, en la primera categoría, las estrategias de identificación tienen como eje el concepto artístico detrás de su música para darse a conocer en la escena independiente. Guardarraya se vale de la honestidad que transmite su música y su trayectoria artística, mientras que Munn se autorrepresenta mediante el concepto de su último álbum. En cambio, La Máquina Camaleón acude a la simulación para crear su imagen como agrupación, desde la representación del personaje del camaleón. Es así como cada grupo se muestra ante el público virtual, que se caracteriza por consumir, justamente lo que ellos ofrecen: organicidad, autenticidad y entretenimiento (Angulo 2016).

Sobre la gestión autónoma, se evidenció que las tres bandas actúan a través de la difusión de información y contenido. Guardarraya y Munn no generan mucho movimiento, debido a que, en el caso de la primera, los administradores de las cuentas no tienen continuidad en la actualización de sus cuentas, y en el de la segunda, se apuesta por la propuesta estética para hacerse notar. Por otra parte, para La Máquina Camaleón fue vital participar en internet, ya que de esta manera consiguió sumar seguidores y captar el interés de promotores culturales tanto locales como extranjeros. Sin embargo, el denominador común en los tres casos es el uso de la música como eje de sus estrategias comunicacionales, ya que es el nexo con los usuarios (Angulo 2016).

Finalmente, sobre la participación, los tres grupos usaron las redes para crear un lazo social con sus seguidores y otras formas de circulación de sus obras, mediante la conexión directa con el público. Guardarraya usó lo virtual para mantener la fidelidad de sus fans, a través de la contestación de mensajes, práctica que se desarrolla de forma discontinua y a partir de la simulación de identidad de los músicos (la manager responde como si fuera uno de los miembros de la agrupación). Munn trata de interactuar con la gente, mediante la publicación de sus productos del proyecto transmedia, sin embargo, se marca distancia con el usuario debido a la falta de continuidad en la comunicación. En cuanto a La Máquina Camaleón, utiliza sus diferentes cuentas de redes sociales para incentivar la comunicación con la gente, a partir del humor. Esta estrategia le permite reunir a los fanáticos a partir de la afinidad con la música y con la personalidad del camaleón (Angulo 2016).

Ahora bien, para crear lazos sociales, el músico debe activar su capacidad de agencia, que, según Latour, es lo que le permite actuar y hacer que otros actúen (Latour 71). Esta es una doble mediación, debido a que el actor interviene en el proceso causa-efecto de la acción. En los casos de estudio, los músicos generaron asociaciones, al dirigir procesos colectivos desarrollados en un tiempo (por campañas) y localizados en plataformas virtuales (aplicaciones sociales y almacenadores de contenido).

Se determinó que el modelo de colaboración que tienen los músicos se basa en compartir información (videoclip, eventos, fotos o *posts* de otros artistas sobre su obra) y en el uso de estas herramientas para hacer contactos, principalmente, con los medios de comunicación tradicionales. En cambio, del lado de los públicos, la acción se manifestó en el “Me gusta” y el *reposteo* de las publicaciones de las bandas, especialmente cuando se trataba de imágenes y videos de conciertos. La motivación subyacente es conseguir reconocimiento en las redes: para los músicos, por parte de la gente y de las industrias culturales y para los fans, por los artistas (Angulo 98).

Guardarraya conformó una red de cooperación entre los artistas de la escena y en sus seguidores, a través de los aportes que recibió la página y de la difusión de su campaña de *crowdfunding* entre las cuentas de cada usuario. Esta iniciativa fue exitosa, debido a que la banda ya tenía una comunidad de fans, que la conformó durante todos sus años de trayectoria artística (Angulo 103).

En cuanto a Munn, el modelo colaborativo se centró en la co-creación del proyecto, que permitió la interrelación entre diferentes campos artísticos, con el objetivo de representar una idea, más allá del lucro. Al igual que en Guardarraya, la banda

compartió el desarrollo de cada actividad con los perfiles de otros artistas y amigos, lo cual activó un flujo de cooperación para la difusión y la convocatoria al evento de lanzamiento (Angulo 104).

En el caso de La Máquina Camaleón, la colaboración se centró en el apoyo que recibió la banda para mostrar a los productores de festivales en la rueda de negocios en Bogotá, a través del apoyo simbólico del dar *like* y compartir a las publicaciones que subió Lizarzaburu. Este movimiento se dio gracias a esa relación de cercanía que el músico creó con sus fans (Angulo 105-106).

En ese sentido, el modelo de trabajo colaborativo tiene que ver con la difusión de contenidos. Según Jenkins, Ford y Green, los fans comparten el material que publican los artistas, ya que existe un 'compromiso' implícito con el mensaje que transmiten. Esto debido a que "tiene aceptación dentro de sus redes sociales y porque facilita las conversaciones que desean mantener con sus amigos y familiares" (Jenkins, Ford y Green 85). Entonces, la cooperación surge del valor social que tiene la acción de propagar información en el entorno virtual.

Sobre la comunidad virtual, se descubrió que Guardarraya aprovechó la fidelidad de su grupo de seguidores, quienes se unieron para concretar la producción del siguiente álbum. En el caso de Munn, la conexión fue a través de la participación con la experiencia que creó la banda, lo cual se hizo posible por la mediación de las redes sociales. El movimiento social producido puede contemplarse como una manera de consumo colectivo del arte, en donde la vivencia individual (creada por la inmersión de la realidad del video en 360 grados) se reparte entre diversos usuarios, a través de su almacenaje en una página web y la difusión de la experiencia por medio de las redes sociales.

En La Máquina Camaleón, la comunidad surge por el afán de reconocimiento (tanto del lado del músico, como de los fanáticos), que nace de la actualización constante de los espacios virtuales. Es por ello por lo que los usuarios se identificaron y participan con los contenidos y actividades que propone el camaleón.

Cabe destacar que las formas sociales que se desprendieron de las prácticas colaborativas de los músicos funcionaron dentro de un contexto específico, por lo que no pueden interpretarse como el modelo de comunidad fijo. En este sentido, no se puede hablar de la existencia de una comunidad virtual, *per se*, debido a que la intermitencia de la

comunicación no permite la solidificación del vínculo, ni la creación de una relación horizontal y permanente dentro de las interacciones de las redes sociales.

Conclusión

Las tecnologías digitales son el medio de difusión de los discursos diferentes ya que pueden ser utilizadas por todos los agentes sociales que manejen sus herramientas. En el ámbito cultural propician la integración entre autores, gestores y públicos para el desarrollo de proyectos que tienen como objetivo común la divulgación de obras artísticas y del pensamiento. En ese marco, la cibercultura y la música independiente mantienen una relación complementaria, ya que se manejan bajo los mismos principios de libertad, solidaridad y valoración del otro.

El análisis presentado sobre las prácticas de Guardarraya, Munn y La Máquina Camaleón evidenció la factibilidad de realizar acciones conjuntas en torno al objetivo de difundir y promocionar la música a partir de formas colaborativas que permiten la formación de comunidades. Cada proyecto desencadenó un movimiento de enjambre, con el llamado a la participación, que funcionó como una manifestación de la inteligencia colectiva, durante su tiempo de ejecución, ya que gestionaron y valoraron recursos, ideas y aportes de una manera coordinada. Como resultado, los músicos consiguieron formar una comunidad de participantes que se mantuvo activa durante el desarrollo de sus proyectos. Sin embargo, solo en el caso de La Máquina Camaleón, el lazo social se mantiene porque hay un diálogo directo entre el artista y sus seguidores (Angulo 110).

Las bandas no pueden confiar únicamente en la obra artística para generar lazos sociales con la comunidad. Justamente, el movimiento alternativo ha sido tildado de elitista, porque se define a partir de la diferencia de lo comercial, mediante un discurso de autenticidad estética. No obstante, en tiempos de libre circulación de información, esta concepción pierde su validez. Lo original es reproducido miles de veces por los diferentes canales de difusión *web*, que da paso a una masividad, desde el consumo individual.

Al observar las estrategias de los *community manager* de las bandas, se evidenció la necesidad de desarrollar buenas prácticas en los nuevos medios, con el fin de evitar la reproducción de las viejas costumbres de los medios tradicionales al enviar un mensaje. Los públicos actuales se conectan a través del entretenimiento, por lo que se vuelve fundamental diseñar estrategias creativas que atraigan su atención, sin banalizar la esencia del producto artístico. Una alternativa para este problema es la integración

de los seguidores dentro de la obra, con el fin de combinar distintas perspectivas en lo que se busca transmitir. Así, se fortalece la escena en conjunto con varios tipos de actores. Por eso, es importante propiciar manuales de manejo de aplicaciones *web* para la gestión cultural, ya que así se puede movilizar de manera más prolija a los colectivos inteligentes que habitan en internet (Angulo 112).

En suma, los modelos de colaboración y de comunidad que se reflejaron en las prácticas de autogestión de las tres bandas analizadas representan una nueva forma de mirar al arte: como una experiencia colectiva coordinada a través de la mediación tecnológica. Además, en el ámbito quiteño establecieron una vía diferente de relacionamiento con los públicos y demás actores de la escena, con base en el compromiso por la visibilización de la música. Así la obra se convierte, más que en una experiencia, en un vínculo social que se desarrolla con base en la colaboración.

Obras citadas

- Angulo, Andrea. *Del escenario al ciberespacio: colaboración y comunidad digital en las nuevas prácticas de visibilización de tres bandas de música alternativa de Quito en redes sociales*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.
- Ayala, Pablo. *El mundo del Rock en Quito*. Corporación Editora Nacional, 2008.
- Bedoya, María Elena. *Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género del rock y mercados globales*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- Fouce, Héctor. "De la crisis del mercado discográfico a las prácticas de la nueva escucha." *Comunicar Revista Científica de Educomunicación* (2010): 65-72.
- Gallego, Juan Ignacio. "Do It Yourself Cultura y tecnología." *Ícono* (2009): 278-291.
- Hine, Christine. *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- Jenkins, Henry, Sam Ford y Joshua Green. *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.
- . *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Paidós, 2009.
- Jimenez Clara y Julian Woodside. "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción digital." García Canclini, Néstor. Comp. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ariel Fundación Telefónica, 2012. 91-10.
- Lara, Tíscar. "Crowdsourcing: cultura compartida." *Anuario de Acción Cultural Española de Cultura Digital* (2014): 20-29.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, 2008.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Anthropos, 2007.
- . *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Organización Panamericana de la Salud, 2004.

Radio Cocoa. *DosMilQuince*. 6 de enero de 2016. Página web. 20 de enero de 2016. <social.shorthand.com/RadioCOCOA/jgxB05WPNC/dosmilquince>.

Reyes, Christian. Entrevista. Andrea Angulo. 1 de agosto de 2015.

Rheingold, Howard. *The Virtual Community Homesteading on the Electronic Frontier*. Addison Wesley, 1998.

Roig, Antoni. *Trabajo colaborativo en la producción cultural y entretenimiento*. UOC, 2011.

San Cornelio, Gemma. "Formas de participación y creación en los nuevos medios. Una aproximación desde el arte y la producción social". Comps. Mario Carlón y Carlos Scolari. *Colabor_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*. La Crujia, 2012. 175-96.

Desarrollo de la plataforma digital de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja

Mónica Maldonado Espinosa,
Pedro Monteros Valdivieso y
Patricio Paúl Peñaherrera Cevallos

RESUMEN

Los responsables de la formación de los futuros comunicadores y periodistas mantienen también la obligación de entender a una generación que modifica sus hábitos a toda velocidad, recela de los medios tradicionales y que no deja de sumar a la causa a nuevos e insaciables nativos digitales. Tomando en cuenta esta realidad y los retos que plantea el ejercicio profesional de la comunicación y el periodismo, docentes de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Loja desarrollaron el blog Periodismo Cultural Loja, que se convertiría en la piedra fundacional del Medio Digital Integral de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja. Estos medios han servido para contribuir a recuperar la voz de las comunidades subalternizadas que fueron silenciadas sistemáticamente en la Región Sur del Ecuador y para que los estudiantes tengan un perfil de egreso en el que se pueda evidenciar trabajo práctico que complemente a la formación teórica recibida en las aulas.

Palabras clave: informática educativa, medio digital integral, TICs, Wordpress, Facebook, iVoox.

Abstract:

Those responsible for the training of future communicators and journalists have the obligation to understand a generation that modified their habits in a very short time; a generation that is suspicious of traditional media and that does not stop adding to the causes new and insatiable digital natives. The challenge is huge and the difficulty of this interpretation will increase. Consciensus of this reality teachers of the Social Communication career at the University of Loja developed the blog Cultural Journalism Loja (<https://journalismoculturalloja.wordpress.com>). This platform became the foundation stone of the Integral Digital Media of Social Communication career at the National University of Loja. The platform function since March 2017 and has accounts in: Facebook, Youtube, Ivoox (podcast), a blog on wordpress, and an Instagram account; students and teachers use all this tool as part of their preprofessional practices and as part

of their work of linking with society. Various communication and journalistic projects in textual, audiovisual and oral formats served to contribute to recover the voice of the subalternized communities that were systematically silenced in the Southern Region of Ecuador. Finally, the students have a graduation profile in which practical work can be evidenced that complements the theoretical training received in the classrooms.

Keywords: educational computing, integral digital media, ICTs, Wordpress, Facebook, iVoox.

Recuperar la voz de las comunidades subalternizadas que fueron silenciadas sistemáticamente en la provincia de Loja es el principal objetivo de la plataforma digital de periodismo cultural en la Universidad Nacional de Loja. Voces que fueron reemplazadas por medios de comunicación masivos que representaban a una sola parte de la sociedad y que crearon falsos imaginarios de lo que implica el ser lojano y lo que es el progreso de un lugar. Estos falsos imaginarios se imponen bajo el paradigma de la modernidad y dentro de un proceso de colonización continuo, como lo postula el investigador Aníbal Quijano:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (93)

Lo expuesto se sustenta en la propuesta de los medios de comunicación provinciales y nacionales. La presentación de un mundo construido desde lo blanco-occidental como modelo de belleza y del éxito económico como una forma de escalar en la sociedad. Esta experiencia construida junto a los estudiantes de la carrera de periodismo rompió la lógica colonial y demostró que la sociedad lojana se compone desde la diversidad y hace eco de las reflexiones de Catherine Walsh sobre el tema:

El concepto de interculturalidad tiene una significación en América Latina y particularmente en Ecuador, ligadas a geopolíticas de lugar y espacio, desde la histórica y actual resistencia de los indígenas y de los negros, hasta sus construcciones de un proyecto social, cultural, político, ético y epistémico orientado a la descolonización y a la transformación. (47)

Esta interculturalidad se ve reflejada en los perfiles entrevistados durante esta experiencia. La voz deconstruye una provincia que fue oculta por un discurso político

homogenizador y hegemónico que buscó acabar con lo diferente, con los saberes culturales ancestrales que coexisten en el arte, la cultura, la sociedad.

Dentro de este pensamiento de resistencia es fundamental el espacio que se generó en este proyecto a la música. Esto permitió romper con los paradigmas impuestos en la modernidad sobre lo bueno (música de occidente, pop, rock) y lo malo (música ecuatoriana, pasillos, albazos). Al romper la binariedad se logra una complementariedad que permite entender el fenómeno de la música dentro del contexto lojano como un diálogo continuo desde lo local con lo global. La musicóloga Carolina Santamaría Delgado plantea la necesidad de pensar las músicas locales desde la frontera al afirmar que:

El principal beneficio de pensar las músicas locales desde la frontera está en la posibilidad de que abre este tipo de pensamiento dentro del espacio académico en general: un mundo que sigue estando dominado por aspectos como la hegemonía de la palabra escrita sobre la tradición oral, y la separación entre el cuerpo y la mente en el desarrollo de los procesos cognitivos. (213)

La experiencia de los estudiantes que participaron en este proyecto fue crear un espacio en que se reflexione este arte desde una nueva perspectiva. Ya no como un pasado glorioso sino como un presente en construcción.

De manera similar, se construyó un espacio para reflexionar la gastronomía local. En el acto de comer se encuentra complementado lo privado y lo público. El qué se come y cómo se come está definido bajo una lógica de poder de castas y de la imposición de una cultura. Esta lógica se rompe en el mercado o en los salones de comida típica. En el mercado se reúnen bajo un ritual la sociedad en su conjunto. Se comparte alimentos y sabores y vuelve lo que se conoce como la plaza central. La comida permite reflexionar sobre política, economía y cultura. Se comparte el acto íntimo de comer y se democratiza el sabor y el gusto.

Así, el proyecto generado por los estudiantes de periodismo produjo la ruptura de la burbuja que se construye dentro de la universidad. La sociabilización y democratización a través de un medio de comunicación logró un impacto profundo dentro de las personas y les permitió recuperar una voz que parecía en proceso de extinción. Se rompió con lo que cataloga el estudioso colombiano Santiago Castro Gómez como una universidad que reproduce un modelo epistémico de un pensamiento disciplinario (79) que coarta la relación entre el estudiante y la sociedad y su contexto. El proyecto permitió pensar la provincia y la ciudad como un espacio de resistencia de modelos

homogéneos y hegemónicos que se impusieron durante todo el siglo XXI. Es imposible pensar la comunicación fuera de un proceso de participación ciudadana de una multiplicidad de voces y de una forma de resistencia de lo local ante la imposición de una globalización cultural.

Vivimos en la era de la hiperconectividad y el *multitasking* o multitarea, términos provenientes del ámbito informático, que han transmutado al ámbito de la comunicación y que están relacionados con una modalidad de función del sistema operativo, capaz de ejecutar varias tareas de forma simultánea o intercalada. Gestionamos muchas redes sociales a la vez, realizamos de forma simultánea tareas de todo tipo. La tecnología ha roto todas las barreras que dan acceso a la información y el entretenimiento y ha modificado la conversión de ambas en aprendizaje. Se han modificado las pautas tradicionales de consumo, que en el ámbito de la comunicación equivale a nuevas demandas de lenguajes, formatos y géneros.

Quienes tenemos responsabilidad en la formación de los futuros comunicadores y periodistas, mantenemos también la obligación de entender a una generación que modifica sus hábitos a toda velocidad, una generación que recela de los medios tradicionales y que no deja de sumar a la causa a nuevos e insaciables nativos digitales. El reto es mayúsculo, la dificultad de esta interpretación irá en aumento. Quienes descifren antes este idioma de estas comunidades, tan exigentes como volátiles, tendrán mucho terreno conquistado en el ámbito de la comunicación.

“Los blogs son el futuro” decían los sabios en nuevos formatos digitales, sin imaginar que antes de terminar la primera década del nuevo siglo, un *smartphone* estaría en sus bolsillos. Los expertos señalan al teléfono inteligente como el principal causante del cambio de paradigma. Los jóvenes de hoy se informan, leen, ven y sienten a través de las pantallas táctiles de su celular, desbancando por primera vez al computador como acceso preferido a la red. Estos usos, además tienen una función identitaria similar a la que el papel, la radio, y la televisión ejercieron en sus padres, un tridente mediático que en la actualidad tiene ribetes obsoletos para quienes nacieron con el cambio del milenio. Sobre la relación de las nuevas generaciones con los medios tradicionales y el internet, Nathalie Malinarich, la primera editora de móviles y nuevos formatos de la BBC citada por Roger Xuriach razonaba: “Las nuevas generaciones ven la televisión como una distracción pasiva, sin estímulos. A la radio la asocian a sus abuelos, e Internet es sencillamente su vida” (82). Esta reflexión sirve para comprender la necesidad que impera en la actualidad en el ámbito comunicacional: la creación de nuevos formatos

que se cimienten en la interactividad como un valor que permita construir una comunidad fiel y proactiva.

En ese contexto, tomando en cuenta las necesidades y una vez detectadas aptitudes e intereses en los nuevos formatos digitales y hábitos de consumo por parte de los estudiantes, parte íntegra de las nuevas generaciones de consumidores y comunicadores, como responsables de la cátedra de Periodismo Cultural de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja, creamos el blog Periodismo Cultural: periodismoculturalloja.wordpress.com, blog que fungió como piedra fundacional y primer eslabón de lo que posteriormente se convertiría en el programa de vinculación con la comunidad que desde principios de 2017 se ejecuta bajo la denominación de “Medio Digital Integral de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja”.

El blog “Periodismo Cultural Loja” surgió con la idea de que se publiquen en la red los trabajos académicos de mayor calidad profesional que se ajustasen a las temáticas y estructuras planteadas por los docentes, con la finalidad de que el esfuerzo realizado en clase y los productos del ejercicio práctico de la materia Periodismo Cultural no se quedasen únicamente en la Academia, sino que traspasasen las fronteras de las aulas para contribuir de una manera palpable, simple y efectiva, a difundir y rescatar a personajes y elementos trascendentales de la cultura de la región sur del Ecuador, entendiendo a la cultura según la definición proporcionada por el periodista argentino Carlos Ares, fundador de la revista cultural *La Maga* en el documental *En el Medio-Periodismo Cultural*, como “ todo aquello que valga la pena que la vida merezca ser vivida.”

Así, se laboró con los estudiantes de los quintos ciclos, con quienes se trazó una ruta de trabajo, planteándoles la realización de tres microproyectos que a continuación se detallan:

- 1) En primer lugar, se dispuso la realización de perfiles audiovisuales a personajes destacados de diversos campos artísticos, con la idea de darles a éstos el lugar y espacio que merecen por su valía, mediante la visibilización en la red de su trabajo y trayectoria. El objetivo principal de este proyecto representó que las nuevas generaciones tengan a su alcance el perfil de quienes han sido clave en la construcción de la identidad lojana. Los estudiantes aceptaron el reto y con remarcable esfuerzo y dedicación realizaron producciones en las que destacó el buen uso de la narrativa audiovisual. Gracias a una notable predisposición de los personajes centrales y allegados a éstos se permitió que

estas producciones que fueron publicadas en los canales particulares de *YouTube* de los estudiantes. Posteriormente, tras una selección final de los docentes, basada en la calidad de producción, calidad narrativa, composición fotográfica, calidad de audio, montaje y postproducción se los incluyó en el blog Periodismo Cultural Loja. Los siguientes perfiles audiovisuales se publicaron en el blog; en letras: Rubén Ortega, Stalin Alvear, Félix Paladines, William Brayanes; en música: Tulio Bustos, Benjamín Pinza, Carlota Ortega y Roque Pineda; en danza, Reinaldo Soto; en escultura, Diego Espinosa Aguirre; en pintura, Espartaco Abrigo; también fue publicado el perfil del librero Godofredo Cazar Fernández, entre otros.

2) El segundo microproyecto realizado tuvo relación con la música. Es común escuchar a ciudadanos de diversas poblaciones del mundo la autoimposición del rótulo de “capitales” de determinada actividad productiva o artística en la que su ciudad o población se destaca. Así, es frecuente escuchar en el discurso de los ciudadanos lojanos la denominación de “Loja, capital musical del Ecuador”. Utilizar este término puede resultar pretencioso. Si es cierto que la actividad musical en Loja se ha desarrollado desde hace más de un siglo, teniendo como exponentes a Salvador Bustamante Celi o Segundo Cueva Celi, para citar sólo dos ejemplos destacados. Basándonos en la gran relevancia artística y social en la urbe, y que se trata de una práctica artística casi horizontal en la sociedad lojana, se encomendó el trabajo de realizar en grupos de cuatro a cinco estudiantes, una publicación multimedia sobre un grupo o género musical de relevancia de la ciudad de Loja. Siguiendo los patrones de una publicación sobre géneros musicales, se requirió una estructura en la que constara la historia del género, descripción de la trayectoria y trabajo de los exponentes de referencia, entrevista audiovisual con un representante del género musical e inclusión de videoclips de los artistas destacados del género, que hubiesen sido publicados con anterioridad por otros usuarios en repositorios digitales (principalmente en *YouTube*). La estructura de los textos sobre las agrupaciones musicales debía seguir este formato: la historia e influencias musicales y artísticas del grupo, trayectoria de la agrupación, inclusión de temas musicales publicados en formato audio en plataformas de la red, entrevista en video a los miembros de la agrupación y videoclips producidos por las agrupaciones que hubieran aparecido con anterioridad en la red. Se cubrieron los géneros musicales de la balada romántica y la música urbana en Loja, y los *indies* Kamaleónica y el Gran Cetáceo y la banda del rock metal Profanatus.

3) El periodismo gastronómico fue el protagonista en el tercer proyecto y se amplió el ámbito geográfico a la provincia de Loja, con la intención de exponer la riqueza de los productos culinarios de los cantones rurales. Para estas publicaciones, los estudiantes

realizaron investigaciones sobre la historia de un determinado platillo culinario. Se investigó e incluyó el valor nutritivo de los ingredientes y su relación con el entorno. Se filmó la preparación del platillo y finalmente se lo presentó en una exposición colectiva en el mirador del obelisco de la Universidad Nacional de Loja, donde se exhibió un video que resumía todo el proceso. Se presentó los productos gastronómicos “Ceviche de Carne”, del cantón Macará, “Sango”, de Loja, Pindal y Saraguro; las “Humitas” lojanas; y la espumilla de guayaba lojana.

Se valoró el trabajo realizado por los estudiantes y se sacó conclusiones positivas. Como responsables del proyecto piloto, decidimos extenderlo a toda la carrera de Comunicación, porque concluimos que los estudiantes encontraron, en la realización de estos proyectos, una motivación que los impulsó a esforzarse y publicar formatos digitales innovadores que permitieron que sus trabajos prácticos mejoraran en cuanto a calidad profesional y se consumieran en ámbitos que excedieran la academia. Es así que en el mes de abril del año en curso se creó el programa de vinculación “Medio Digital integral de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja”, plataforma digital que en la actualidad está compuesta por el blog: carreradecomunicacionsocialunl.wordpress.com, cuentas en las redes sociales *Twitter*, *Facebook* e *Instagram*, cuenta en la plataforma de podcast *iVoox*, y un canal de *YouTube*. Este programa de vinculación nació por la necesidad de contar con espacios de comunicación para evidenciar el trabajo realizado por los estudiantes y docentes de la carrera de Comunicación Social de la citada institución de educación superior.

Se entiende por plataformas digitales a los sitios de Internet dentro de los cuales se puede almacenar información, que puede ser personal o empresarial. Se adaptan a las necesidades de sus creadores, se pueden personalizar acorde a las necesidades de los usuarios. Estas plataformas digitales en las que usuarios interaccionan y comparten contenidos son definidas por Tapia como:

Plataformas virtuales en donde sus usuarios socializan con otros desde cualquier dispositivo que posea conectividad a Internet (computadoras, notebooks, celulares, etc.). Estas redes virtuales son servicios brindados por Internet que permiten a las personas crear su propio perfil o propio espacio virtual colocando la información que las caracteriza (edad, género, intereses, religión, formación académica, profesión e incluso orientación sexual), con una foto o imagen particular, y al cual los otros usuarios de la misma red tendrán posibilidad de acceder e interactuar. (149)

Las nuevas tecnologías de la información se han implementado en el ámbito educativo, dándole un nuevo uso a las redes sociales, como lo describe Jódar Marín: “los nuevos medios diluyen las barreras divisorias de los soportes y los formatos de contenidos constituyendo nuevas realidades mediáticas que sólo tienen sentido en un entorno digital” (13). Las plataformas digitales poco a poco se han abierto campo dentro del ámbito educativo y son utilizadas por docentes y alumnos, según lo explica Marín: “herramienta que da respuesta a la sociedad actual ya que fortalece el adquirir competencias en los diferentes saberes: conocer, hacer y ser” (13).

Entre las plataformas digitales más utilizadas están *Twitter*, *Facebook*, *YouTube*, *Wordpress*, *Ivoox*, con mayor número de usuarios a nivel mundial, cada una con particularidades que permiten su uso como herramientas académicas. A Facebook se la considera una red que conecta personas con personas. Desde su creación en 2006, ha conseguido a la fecha 140 millones de usuarios. Es una red que permite publicar y hacer visibles textos, audios y videos, además de formar grupos y redes que pueden interactuar de forma simultánea, esto ha generado que esta plataforma sea utilizada por empresas, políticos y actualmente se pueda considerar una herramienta educativa.

El uso de *Facebook* como herramienta educativa ha generado varias experiencias a nivel de institutos y universidades, por ejemplo, el Proyecto Facebook y la posuniversidad: sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje, Piscitelli plantea que Facebook se convirtió en “una herramienta de apoyo a la clase y que los contenidos que los alumnos generan forman parte del aprendizaje. El profesor ya no era el que exponía sino que los alumnos iban generando contenido de la asignatura como grupo a través de la interacción entre todos con la plataforma” (60).

YouTube es una plataforma digital que permite a sus usuarios subir y visualizar. Creada en 2005 por Chad Hurley, Steve Chen y Jawed Karim, se caracteriza por que permite visualizar videos en *streaming*; se selecciona y reproduce el video de forma instantánea. A la idea inicial de compartir videos creados por los usuarios se sumaron películas, videos musicales, programas de televisión, publicidad. Los usuarios la han utilizado como una ventana para mostrar su arte y hacerse conocer y según los datos oficiales sobre esta red, propuestos por Romero y otros, se trata de una plataforma que a nivel mundial registra un tráfico millonario de visitas: “YouTube promedia cerca de 20 millones de visitantes por mes, visualizándose al día más de 100 millones de videoclips y subiéndose también al día más de 65.000 nuevos videos. Sobre el perfil de los usuarios que visualizan YouTube, alrededor del 44% son mujeres, 56% hombres, siendo el grupo de 12 a 17 años de edad el dominante” (517).

Como tecnología de la información utilizada a nivel educativo Romero, Vásquez y Graván (2017) explican que existe una intencionalidad por parte de los docentes de utilizar este medio como un complemento a la formación presencial, al crear videos educativos didácticos para posteriormente subirlos a la red *YouTube*. Señalan además que el objetivo es que los alumnos acudan a la red social para buscar videos de cualquier docente, con las explicaciones que necesiten sobre un determinado tema para completar un proceso formativo. A nivel formativo cada vez aumenta el número de estudiantes que acuden a *YouTube* buscando información sobre un tema, o la explicación tutorial para resolver problemas académicos, Romero y otros, explican que la importancia del uso de la red trasciende la formación informal por parte de los estudiantes y se convierte en un espacio de interacción similar a las redes sociales: “utilizan los videos como un espacio de formación informal, ya que no sólo acuden a ellos para buscar contenido con el que formarse sino para intercambiar valores más propios de las redes sociales, añadiendo los famosos «me gusta», escribir comentarios sobre ellos, añadirlos a sus videos favoritos, suscribirse a lo que publiquen de ahora en adelante, etc.” (518).

Twitter fue fundado en marzo de 2006 por los estudiantes de la Universidad de Cornell, Jack Dorsey, Biz Stone, Evan Williams y Noah Glass. *Twitter* es considerada una aplicación web gratuita de *microblogging* que reúne las ventajas de los *blogs*, las redes sociales y la mensajería instantánea, sin embargo, para Toro “como se siguen personas tiene una connotación social, que se fundamenta con la pregunta What’s happening? Denominado “tweets” (trinos) con mensajes de 140 caracteres en donde el procedimiento es seguir (follow) y dejar de seguir (unfollow) y que también se puede publicar y/o republicar (retwittear)” (6).

Enviar y recibir mensajes de otros usuarios a través de textos que no deben superar los 140 caracteres, para Congosto, Fernández y Moro, *Twitter* es una de las mayores fuentes públicas de propagación de la información en tiempo real: “obliga a la concisión y conlleva un factor expansivo que permite que los tweets puedan llegar tan lejos como ‘quiera la red’ (...) por sus características. Estas características hacen que Twitter sea una de las mayores fuentes públicas de propagación de la información en tiempo real” (12). *Twitter* es una plataforma con aplicaciones como: *twitter*, *twitter app*, *Giga twitter*, *Echophon*, *twitPic* y *Vidly*, *HootSuite*, *Twitlq*, *Twetie*. “En México según la AMIPCI, 2010 el 13.4% de los usuarios de internet están en el twitter de ellos el 1.4% son instituciones educativas y académicas quedando esta actividad en el tercer sitio con respecto a otros usos” (Marin 5).

WordPress se define como un sistema de gestión de contenidos (CMS) que permite a los usuarios crear y mantener un *blog* u otro tipo de *web*. Permite crear desde un *blog* personal, toda clase de *web* mucho más complejas y actualizar periódicamente un sitio *web*. Puede mantener ordenados los contenidos que se suben de forma periódica. *WordPress* permite acceder a las funcionalidades típicas de un *blog*: mostrar artículos en formato *blog*, opción de añadir comentarios a las entradas, organizar los artículos por categorías o etiquetas, agregar módulos a la *web*: listado de categorías del *blog*, listado de etiquetas, buscador, lista de artículos más leídos, lista de últimos comentarios, y demás.

Se considera *WordPress* una herramienta 2.0, utilizada a nivel investigativo y en los procesos de enseñanza-aprendizaje:

De entre todas las herramientas para generar blogs que existen en la red se ha decantado por el empleo de *WordPress* por ser una avanzada plataforma semántica de publicación personal orientada a la estética, a los estándares web y a la usabilidad. Además, *WordPress* por ser libre y, al mismo tiempo, gratuito, permitirá que el modelo metacognitivo desarrollado esté al alcance de todos los usuarios, principalmente a los estudiantes de postgrado de la UNERMB. Dicho modelo facilitará el desarrollo metacognitivo en cuanto a la autorregulación, autocontrol y evaluación de sus propios procesos de aprendizajes. (Molero 201)

iVoox es una herramienta 2.0 para almacenar y crear material auditivo. Permite reproducir, descargar y compartir audios de todo tipo, programas de radio, audiolibros, conferencias, y demás, sin necesidad de una suscripción a un programa, los usuarios se suscriben a una temática particular y automáticamente tienen acceso a los audios relacionados a ella, de forma gratuita. Según Bustillo, esta plataforma presenta además características de red social:

iVoox tiene también un componente de red social, adquiriendo importancia la comunidad de usuarios, de modo que desde ella los oyentes pueden valorar los audios con un “Me gusta” incidiendo en el ranking semanal y en los más valorados, seguir a otros usuarios para saber qué escuchan, recomendar audios, etc. (3)

iVoox, pensada desde un punto de vista académico, permite a docentes y estudiantes acceder a grandes volúmenes de contenidos. Para Bustillo y otros:

Esta herramienta flexibiliza la información con independencia del espacio y el tiempo en el que se encuentren profesorado y alumnado permitiendo, de este modo, la deslocalización de la difusión del conocimiento y la autonomía del/de

la estudiante (...) ofrece diferentes instrumentos de comunicación sincrónica y asincrónica favoreciendo la interactividad en diferentes planos y de forma bidireccional ya sea con el profesorado, entre el alumnado o entre la comunidad científica posibilitando una formación colaborativa. (...) permite que en los servidores quede constancia de la actividad realizada por los/as estudiantes. (4)

Al momento, los medios de comunicación social del cantón Loja son limitados, existiendo apenas tres diarios impresos y tres canales de televisión, que no satisfacen la demanda profesional de los estudiantes de este centro de formación. Ante esta problemática, se planteó la creación de un medio de comunicación digital integral, en el que se involucre la generación de contenido comunicacional en texto, audio y video, la producción de diversos formatos y su posterior difusión en plataformas digitales, con la finalidad de ofrecer a la comunidad lojana, una producción de contenido comunicacional de carácter académico, con un sentido crítico que aporte al análisis de la problemática social y la discusión de temas relevantes y de actualidad. Este proyecto busca integrar los conocimientos generados desde la academia y la actividad profesional de docentes y estudiantes, en la búsqueda de ofrecer contenidos nuevos y veraces, que estén acordes con la sociedad del siglo XXI, aprovechando las herramientas tecnológicas disponibles.

El proyecto representa una oportunidad para que el trabajo de estudiantes y docentes sea visibilizado y trascienda en la sociedad. El medio de comunicación digital representa una vitrina en donde se evidencia el trabajo que la comunidad universitaria realiza en favor de la ciudadanía de la región sur del Ecuador. En este programa de vinculación, participan docentes y estudiantes de la carrera de Comunicación Social en los ámbitos de redacción periodística, producción audiovisual, comunicación digital y comunicación institucional. La implementación de este medio de comunicación ha permitido a estos actores la generación y publicación de información de carácter relevante sobre la realidad de la región sur del Ecuador; la generación de plazas de prácticas preprofesionales para los estudiantes, y el establecimiento de una plataforma en donde se puedan publicar trabajos de carácter académico que representen la realidad de nuestro contexto social.

Este medio de comunicación otorga una voz a los problemas de la ciudadanía. Las universidades, dentro de su espacio de vinculación con la sociedad, deben procurar acercarse a la realidad social, política y económica de la región en la que trabajan. La comunicación social, desde este punto de vista, ayuda a que los problemas y situaciones cotidianas emerjan y sean reconocidas por la colectividad. El proceso de comunicación

puede contribuir a la construcción de una opinión pública mejor fundamentada, más crítica y comprometida con las necesidades reales de la población.

El programa de vinculación, en la actualidad, cuenta con cuarenta microproyectos ya ejecutados y concluidos en conjunto entre docentes y estudiantes, y hay nueve proyectos que se encuentran en ejecución. Entre los productos ya finiquitados y publicados tenemos los siguientes: una serie de cinco fotorreportajes de temática urbanística y social de las parroquias urbanas del cantón Loja; una serie de seis fotorreportajes de viaje en el que con un enfoque antropológico se exponen realidades de diversas poblaciones de las provincias de Loja y Zamora; una serie de seis reportajes audiovisuales sobre destinos turísticos de la región sur del Ecuador, incluyéndose a las poblaciones de Saraguro, Yangana, Zamora, Vilcabamba y Loja. Además, se ha habilitado las transmisiones en vivo vía *Facebook Live*, en el que los estudiantes han producido y postproducido programas en los que han sentido las exigencias técnicas y presiones de las transmisiones en vivo. En este soporte se han realizado una serie de entrevistas a docentes de las diversas facultades de la Universidad Nacional de Loja, con la finalidad de conocer su trayectoria, intereses, líneas de investigación y trabajo. Desde mayo pasado se viene trabajando en conjunto con la Federación Deportiva de Loja en un programa semanal de entrevistas a nuevos valores del deporte lojano. También se emite un programa de entrevistas a figuras destacadas de la historia del fútbol de Loja. Este programa forma parte del proyecto de investigación en el que se plantea un modelo audiovisual para la construcción de la historia del fútbol de una determinada población, desarrollado por un grupo de investigadores de la Carrera. Entre los proyectos destacados figura el Foro sobre la Ley Orgánica de Comunicación compuesto por ocho programas transmitidos en vivo, moderados por los docentes de la carrera de Comunicación. En este debate participaron personajes y representantes destacados del ámbito del derecho y la comunicación y originó la redacción de un borrador con inquietudes y propuestas de la sociedad civil destinados a los poderes ejecutivo y legislativo para su consideración. Estos proyectos han surgido como respuesta por parte de la carrera de Comunicación Social al pedido de Lenin Moreno Garcés, actual presidente de la República del Ecuador (electo para el periodo 2017 a 2012), de propuestas para posibles reformas al cuerpo legal que está en vigencia desde el pasado 2014.

Obras citadas

- Chirinos, Molero, Nuris, Margarita, Vera Guadrón, Luis José y de Luque Sánchez, Ángela. *Empleo de Wordpress con estudiantes de postgrado para el diseño de un modelo metacognitivo de enseñanza. Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación* 43. 2013.
- Congosto, María Luz., Montse, Fernández., and Moro, Esteban. *Twitter y política: Información, opinión y ¿Predicción?.* 2013.
- Cuesta Bustillo, Josefina, et al. "Memoria final del Proyecto de Innovación y Mejora Docente, curso 2014-2015: Materiales docentes en formato audio. Podcasts de Historia Contemporánea." *Universidad de Salamanca.* 2015.
- Jódar Marín, J. Á., "La era digital: nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales." *Razón y palabra* Vol 15 Núm, 71, 2010.
- Frine, Moguel, Marín, Susana., Rivera Alonzo, Diana., and Gasca Santos, Jorge. "Metodología para el uso del twitter como plataforma para la metacognición y otras competencias." *Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo* ISSN: 2007-2619 8. 2015. Recuperado el 8 de marzo de 2018.
- Habitación 15 20 Producciones. En el medio – Periodismo Cultural. *Encuentro.* 2014. Recuperado el 7 de marzo de 2018.
- Piscitelli, Alejandro. *El proyecto Facebook y la posuniversidad: sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje.* Ariel, 2010.
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Siglo del Hombre, 2007.
- Romero, Rosalía., Ríos Vázquez, Agustín R., and Román Graván, Pedro. "YouTube: evaluación de un catálogo social de vídeos didácticos de matemáticas de calidad." *Prisma Social: revista de investigación social* Vol. 18, 2017, pp. 515-39.
- Santamaría Delgado, Carolina. "El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos." *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Siglo del Hombre, 2007.

Tapia, María Lourdes. "Los vínculos interpersonales en las Redes Sociales. Nuevos modos de comunicación en el marco de una universidad argentina." *Espacio abierto: cuaderno venezolano de sociología* Vol. 25 num 4, 2016, pp. 193-202.

Xuriach, Roger. "Bienvenidos a mi canal." *Revista Panenka* Vol. 58, núm. 5-12, 2018, pp. 82-87.

Walsh, Catherine. "Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial." *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre, 2007.

La producción cultural distribuida por medios electrónicos

César Sandoya Valdiviezo
Hever Sánchez Martínez

Resumen:

Mi Región es un periódico virtual comunitario que nació como alternativa frente a la demanda de la ciudadanía que se encontraba ávida por contar con medios de comunicación que se preocupen no solo de los hechos que suceden en la capital de provincia, sino también de los acontecimientos que forman parte de la cotidianidad rural de todos y cada uno de los cantones y parroquias que conforman la realidad lojana. Las ediciones tanto digitales como impresas del periódico *Mi Región* están dirigidas a rescatar las manifestaciones culturales que caracterizan a los pueblos de la provincia de Loja. Este trabajo muestra cómo el periódico *Mi Región* destaca las manifestaciones culturales de los pueblos lojanos.

Palabras clave: Desarrollo comunitario, cultura, periodismo comunitario, participación, cooperación, conciencia crítica.

Abstract:

My region is a virtual community newspaper that was born of the need for an alternative news source that concerned itself not only with events taking place in the capital of the province, but also those of everyday, rural, community life in each and every canton and parish that make up the area of Loja. The digital and printed editions of the newspaper are aimed at preserving the cultural manifestations that characterize the towns of the province of Loja. The article showcases how *My region* draws attention to the cultural manifestations of the ethnic peoples of Loja such as Inti Raymi, the Sun Festival celebrated by the people of Saraguro.

Key words: Community development, culture, community journalism, participation, cooperation, critical awareness

Mi Región es un periódico virtual comunitario que nació como alternativa frente a la demanda de la ciudadanía que se encontraba ávida por contar con medios de comunicación que se preocupen no solo de los hechos que suceden en la capital de provincia, sino también de los acontecimientos que forman parte de la cotidianidad rural de todos y cada uno de los cantones y parroquias que conforman la realidad

lojana. Así nace *Mi Región*, denominado el Periódico de la provincia, que se caracteriza por difundir los sucesos de la comunidad que habita en la provincia, entre ellos eventos que forman parte de las manifestaciones culturales de todos y cada uno de los pueblos de Loja, contados a través de diferentes géneros periodísticos, como noticias, crónicas, perfiles, entrevistas, reportajes y fotorreportajes. Desde agosto de 2014, el periódico virtual *Mi Región* está vigente y desde entonces es cómplice de la vida cotidiana de los pueblos, de sus vivencias, tradiciones, costumbres que se ponen en escena cada vez que celebran aniversario los cantones y las parroquias, a través de agendas festivas que se desarrollan durante una o dos semanas. Es un medio de comunicación pluralista y democrático que pone a consideración de los lectores y protagonistas de la información las diferentes secciones que se publican en sus páginas. Su política editorial recoge las más amplias opiniones de diversos sectores de la provincia que hacen información y opinión, lo que permite fortalecer los principios de libertad de expresión y opinión tan necesarias en una sociedad que se precia de vivir en democracia. Nuestro equipo periodístico y de diseñadores está debidamente capacitado para entregar una información veraz y oportuna, que recoja todas las opiniones involucradas en el desarrollo de los hechos noticiosos.

Medio de comunicación comunitario

Mi Región es un medio de comunicación comunitario que contribuye con el propósito de lograr la participación y cooperación de la ciudadanía, a través de procesos informativos que se gestan desde la comunidad. Este medio apuesta a una comunicación democrática, donde cada uno de los sitios geográficos de la provincia tengan acceso a dar a conocer sus necesidades, avances y progresos que se cristalicen en cada uno de los ámbitos políticos, deportivos, sociales y culturales. Hoy, gracias a este proyecto periodístico, existe una amplia información respecto a las comunidades, barrios, parroquias y demás lugares rurales lojanos, para que sean conocidos en el contexto provincial y regional mediante la difusión de noticias objetivas y pluralistas. Dada la acogida brindada al proyecto digital de *Mi Región*, desde hace dos años se crea el producto impreso que circula con ediciones especiales en cada uno de los cantones de la provincia y en ciertas parroquias, sobre todo las que cuentan con mayor índice poblacional.

Tomando en cuenta que un medio de comunicación comunitario es aquel que no tiene ánimo de lucro y su finalidad principal es mejorar la sociedad de la comunidad a la que pertenece, *Mi Región* busca a través de la información que difunde lograr la participación ciudadana y despertar su conciencia crítica. Los medios de comunicación

comunitarios son creados con la intención de favorecer a una comunidad o núcleo poblacional del país, cuyo interés es el desarrollo de su comunidad y el fortalecimiento de esta. Buscan una participación más cercana de sus oyentes, al mismo tiempo se comprometen con su comunidad a brindar información adecuada y de interés para la zona, una frase que resume el concepto del periodismo comunitario, que se traduce al servicio que brinda a la comunidad. La fuerza de los medios de comunicación comunitarios es su horizontalidad y diversidad, expresando su construcción de abajo hacia arriba, reflejando redes de universos y la expresión de múltiples lenguas, según sostienen Gall, Fontdevila y Campos Alvo: “Esta diversidad actualiza la representación de los excluidos, la sobrevivencia de memorias históricas, la diversidad cultural y un enfoque igualitario”. Otros autores, como Harold Laswell (1948), creen que los medios comunitarios forman parte de procesos políticos de comunicación que contribuyen al cambio social, facilitando la inclusión, la participación y el empoderamiento de los participantes, conduciendo a la democratización, la reducción de la pobreza, la obtención de objetivos de desarrollo, diversidad cultural y construcción de la paz en comunidades locales.

Cabe anotar que, debido a la escasez de medios comunitarios, es probable pensar que se pueden perder por falta de difusión algunas culturas o tradiciones de nuestros pueblos, los medios de comunicación comunitarios, frente a los medios comerciales, no son lo mismo para sus audiencias, ya que de cierta forma prestan casi los mismos servicios. Simplemente, a diferencia del medio comercial, el comunitario no pretende vender, por eso la función y la utilidad que brindan estos medios hacen llamar la atención de diferentes públicos. Los medios de comunicación comunitarios no tienen ánimo de lucro, diferenciándolas de los medios comerciales, aunque algunas se valen de patrocinios de pequeños comercios para su mantenimiento, la falta de ingresos causa en alguno de los casos los cierres de estos medios o su conversión a medios comerciales.

La cultura en los medios electrónicos

Los usos populares permiten crear una cultura arraigada en el consumo de un bien, sea este material o en este caso digital. Lizarazo (23-24) explica que las clases populares son más susceptibles con lo que ven, leen o escuchan, es decir la influencia del medio para el consumo de un producto se inserta más en la persona, al ser más popular entre los de su círculo social. En este sentido se considera que las manifestaciones culturales de Loja, al ser populares en un grupo en particular, pueden ser apetecidas entre los pueblos de la misma provincia.

Las ediciones tanto digitales como impresas del periódico *Mi Región* están dirigidas a rescatar las manifestaciones culturales que caracterizan a los pueblos de la provincia de Loja. En sus diferentes secciones se destaca la vida de pueblos, la historia de personajes importantes que se convierten en el motor de desarrollo de sus respectivas comunidades; además se brinda un gran despliegue a los eventos que se convierten en una tradición en cada lugar y se pone en evidencia la deliciosa gastronomía que caracteriza a los cantones. Precisamente, en el campo de la gastronomía, Loja es una de las provincias que cuenta con la más variada y exquisita gastronomía. Así lo confirman las noticias publicadas en la página digital del periódico *Mi Región*. Por ejemplo, en la edición especial que se realizó por el aniversario 30 de Zapotillo se destacaron los platos típicos del cantón fronterizo, entre ellos el chivo al hueso, seco de chivo, la natilla, leche de cabra, queso de chivo y el ceviche. De otro cantón del sur de la provincia, Píndal, se resalta el arroz con salchicha, el caldo de gallina criolla, café con humitas, café con tamales, el sango, la chanfaina, la sopa con arveja; así como los keques, la chicha de maíz, el choclo con queso y el mote. De Catamayo se destaca la cecina, los helados de crema, el ceviche, el arroz con gallina, la guatita, etc. Otro de los cantones fronterizos con una nutrida gastronomía es Macará, pues sus platos favoritos son ceviche de carne, ceviche de pescado, ceviche de camarón, arroz con gallina criolla, entre otros.

Dentro de las manifestaciones culturales de los pueblos de Loja, se encuentran también las fiestas populares que se desarrollan anualmente para rescatar las costumbres y tradiciones que representan a cada pueblo. Como ejemplo citamos la Navidad, que para el pueblo indígena de Saraguro es la celebración más importante del año, en la que con gran alegría y con grandes preparativos celebran la llegada del niño Jesús. Otra fiesta importante para el pueblo indígena es el Kapak Raymi o Fiesta Mayor, que se celebra cada 21 de diciembre en las llamadas huacas de cada pueblo. Según algunos historiadores, tras la llegada de los europeos a América, muchas tradiciones ancestrales fueron suplantadas. Para el historiador Segundo Moreno, el Kapak Raymi o Fiesta del Señor, fue instituido por la conmemoración del nacimiento de Cristo. “En lugar de conmemorar el sol, ahora se adora a Cristo considerado como sol de justicia”, indicó.

Otra fiesta indígena de gran resonancia es el Inti Raymi (Fiesta del Sol), coincide con las fiestas cristianas. Se trata de una antigua fiesta en honor al Inti (Dios Sol) que se realizaba en cada invierno en los Andes. El pueblo de Saraguro realiza esa fiesta en junio y la inicia con el baño ceremonial a las autoridades del Consejo de Ayllus. El Inti Raymi es la celebración más importante del calendario andino, pues representa la época de cosecha de los frutos que les ofrece la Pachamama. En el marco de esta

celebración se desarrollan actividades culturales, ferias artesanales y gastronómicas, así como talleres, rituales, elección de ñustas en las lagunas de la comunidad anfitriona.

Mi Región también puso en escena la cultura del pueblo afroecuatoriano radicado en Catamayo, cuyos ancestros llegaron desde la provincia verde de Esmeraldas huyendo de la fiebre amarilla. Esta población transmite en cada oportunidad que tienen su arte como parte de la riqueza cultural que les caracteriza. Ocupan buena parte del barrio La Vega, donde han desarrollado una base sólida de integración. A través del grupo de danza “Afrodescendientes de La Vega” rescatan sus costumbres. Entre las costumbres que rescataron está una que los primeros moradores del sector El Salado festejan cada 3 de mayo, era el Día de las Cruces y aprovechaban para celebrar la fiesta al patrón de la hacienda. También se incluye la fiesta que Puyango celebra cada agosto dedicado al Mes de las Artes y la Cultura. Música, pintura, exposiciones, danza, comparsas y ferias gastronómicas son la tónica en esta fecha en la cabecera cantonal de Alamor. La presencia de las colonias de puyanguenses que residen en otras partes del país también le brinda un colorido especial a los eventos programados por el Municipio local, con la participación de instituciones públicas y privadas del cantón. En el mes de agosto se llevan a cabo actividades culturales que cuentan con la presencia masiva de ciudadanos de toda condición social, allí se produce el reencuentro con los puyanguenses que salieron de su cantón natal en busca de oportunidades en otras partes del país. Puyango es una fiesta cuya programación atrae también a los ciudadanos que residen en cantones vecinos y en provincias vecinas, incluso en algunas ocasiones han llegado personas del vecino país del sur.

Perfiles periodísticos

La ciudad, al igual que la provincia de Loja, está poblada por personajes destacados que cumplen una labor protagónica en sus respectivas comunidades. Su sabiduría y conocimientos ancestrales los han convertido en verdaderos líderes y lideresas en cada una de las comunidades donde habitan. Cabe anotar que la Declaración Universal de la Unesco sobre Diversidad Cultural 2001 establece que los saberes tradicionales y ancestrales son un patrimonio cuyo valor no se circunscribe únicamente a las comunidades originarias, sino que dichos saberes constituyen un importante recurso para toda la humanidad, en tanto enriquecen el conocimiento mutuo por medio del diálogo y permiten conservar el amplio espectro de la diversidad cultural existente en un territorio dado. Según se afirma en la declaración, la diversidad cultural es una fuente de creatividad y de innovación y su reconocimiento fomenta la inclusión social y la participación. Por tal motivo debe ser protegida y promovida, reconocida y

consolidada en beneficio de toda la humanidad, de las generaciones presentes y futuras. También se asegura que la diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos y que es una fuente de desarrollo, entendido este no solamente en términos de crecimiento económico, sino además como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria.

Así se refiere Bisbal cuando se plantea la diversidad cultural:

Debemos pensar acerca de los procesos culturales actuales con herramientas teóricas distintas, inclusive la confrontación o selección del objeto cultural quizá deba cambiar también. ¿A qué nos estamos refiriendo? Ante la presencia de nuevas escenas que redefinen lo cultural en la perspectiva de la modelación de nuevos imaginarios sociales y en donde los llamados «flujos massmediáticos» intervienen constitutivamente en lo que somos, no podemos seguir empleando instrumentos epistemológicos provenientes de tradiciones cientificistas, en el campo de las humanidades o de las ciencias sociales, que consideran a los media como un signo meramente subcultural en el sentido que estableciera el círculo de Francfort. Es la apuesta por un pensamiento no negativo, tampoco pesimista, sino más bien optimista y de comprensión de lo que pasa en el interior de esas formas dominantes y hegemónicas de industrialización de la cultura. (86–87)

En este marco de diversidad cultural, se inscribe la vida y obra de Lenin Bravo Sisalima, alias “El Macancho”, apodado así por la afición que siente por cazar culebras, animales de cuerpo escamoso, cabeza grande y lengua bífida que se pueden localizar en cualquier parte del cantón Puyango. Aunque hace varios años fue atacado por una serpiente, por lo que fue trasladado al hospital para suministrarle nueve sueros antifólicos, su pasión sigue viva y latente donde quizá puede haber un misterio escondido tras este personaje que no teme a estos reptiles venenosos, pese a que le han dejado enormes secuelas en sus dos manos. Lo curioso del ‘Macancho’ es que desde niño aprendió a cazar culebras (ahora tiene 60 años). Y se ha convertido en un personaje conocido a nivel nacional ya que utiliza lo que extrae de las culebras (sangre y veneno) como medio de sanación, que le han permitido a muchas personas que acuden a su domicilio que tiene cierta peculiaridad cuando observamos un amplio cuarto con ocho jaulas con capacidad para albergar cuatro reptiles en cada una de ellas. Pues la realidad que vive este hombre parecerá para muchos de terror y mala vibra; sin embargo, mucha gente procedente de diferentes partes del país acude a su vivienda ubicada en la Y de Balsones, vía a Naranjal, a 3 km de la ciudad de Alamor, con el fin de obtener la sanación basada en la sangre y el veneno de este reptil.

Contar la historia de Manuel Herrera Rodríguez es adentrarse al oficio del lutier, trabajo que se caracteriza por la construcción y restauración de instrumentos musicales. Le despertó el interés por esta actividad cuando un amigo le vendió una guitarra a la que le faltaban los aros, fue ahí cuando colocó las piezas a este instrumento y se dio cuenta de su habilidad, desde entonces comenzó a fabricar instrumentos de forma empírica, actividad que luego se trasformaría en un arte al convertir maderas nobles en música y poseía. Herrera también señala que su gran habilidad nace por la pasión que siente por la música, considera que para elaborar este tipo de instrumentos se necesita habilidad y sobre todo amor por este arte. Entre los instrumentos que elaboran sus habilidosas manos constan guitarras, requintos, charangos, bandolines y bandolas, que son utilizados para producir sonido y crear música. Su afición por la elaboración de este tipo de instrumentos empezó cuando era un niño, y cuando tenía 21 años empezó a hacer realidad su sueño. Y es que este artesano también es aficionado por el canto. Este talentoso hombre actualmente es parte del dúo Herrera Córdova, anteriormente perteneció al trío Alamor. Ahora este oficio es su principal fuente de ingreso que le permite sostener a su familia.

Otra historia humana es la de Marieta Cruz, quien lleva la docencia en la sangre. Dedicada a formar talentos la mayor parte de su vida, Marieta Cruz Jaén es la madre de seis hijos que ahora son profesionales. A pesar de que enviudó cuando tenía 34 años de edad, su prioridad fue terminar de criarlos, darles los estudios y formarlos en valores para que puedan defenderse en la vida. A sus 85 años de edad que tiene actualmente, mantiene la lucidez necesaria para sostener una conversación y recordar cada pasaje de su vida con lujo de detalles. Su vida de docente estuvo llena de anécdotas y satisfacciones cuando ejerció el cargo en las escuelas del barrio Guineo Grande, la parroquia Sabanilla y en la comunidad de Faiques, en el cantón Celica. Cuando cumplió 24 años en el Magisterio fue designada profesora en la escuela Carlos Bustamante de la parroquia Cruzpamba donde cumplió 30 años de servicio, previo a su jubilación. Suma un total de 54 años de pertenecer al Magisterio, durante esa época recibió un sinnúmero de condecoraciones y reconocimientos a su labor como maestra, una profesión que la lleva en la sangre y por la cual guarda los mejores recuerdos de su vida. Ahora, como jubilada, mantiene su residencia en Cruzpamba, parroquia rural de Celica y en Loja. No olvida sus raíces y cada vez que tiene la oportunidad se traslada a su tierra natal para visitar a su familia, sus amigos y compañeros de escuela que aún conserva. “Uno jamás puede olvidar donde nació, venir a su tierra es trasladarse a través del tiempo a momentos memorables que nos brindan grandes satisfacciones”.

El periódico *Mi Región* contó la historia de Marlene Moncada, viuda de Zambrano, a quien siempre le gustó emprender proyectos propios en busca de independencia financiera y económica, que le permitían contribuir a los gastos del hogar y al crecimiento de sus hijos. En sus inicios de matrimonio con Máximo Zambrano se dedicó a coser ropa de hombre, pero su esposo se opuso a ello y le pidió que se quede en casa para que se encargue del cuidado de los hijos. Preocupada por la situación económica de la familia, cuyos ingresos no alcanzaban para cubrir las principales necesidades, decidió emprender otra actividad laboral, esta vez una tienda de víveres que la mantiene hasta la actualidad, aunque ahora más amplio, con mayor variedad y con mejores servicios para sus clientes. El negocio fue creciendo, gracias a la visión e iniciativa de su propietaria. Cuando planificó ofrecer variedad de artículos en su local, decidió hacer más grande el establecimiento y compró un vehículo para transportar los productos, entre ellos granos como maíz, sandaraja, café y demás. El quedar viuda no fue impedimento para seguir laborando, lo que le sirvió para transmitir confianza, honradez y responsabilidad a sus hijos. “Esto me dio resultados porque ahora veo a mis hijos realizados, todos emprendiendo en actividades productivas y también académicas, lo cual me enorgullece”, resalta. Luego de cuatro años de perder a su esposo, falleció su único hijo varón, David Zambrano Moncada, a los 22 años. Fue el segundo golpe del cual le costó mucho sobreponerse, pues fue su apoyo incondicional, su socio comercial y la fórmula de un éxito que iba en ascenso. Una vez superado el trauma que significó la pérdida de su segundo ser querido, regresó a Pindal para retomar las actividades en su tienda que para entonces resultaba pequeña dado el número de usuarios que crecía.

La historia de los migrantes también es relatada a través de Diego Muñoz Guarnizo, un macareño que emigró a los EE.UU. en busca del sueño americano. En 1994, toma la decisión de dejar su país. Cuando llegó a Newark, no solo que le impresionó el desarrollo de la ciudad, sino también el recibimiento y la solidaridad de sus amigos que le ofrecieron hospedaje y hasta le ayudaron a buscar trabajo en varias empresas. La recesión económica que sufrió EE.UU. en el 2009, en cuyo periodo cerraron decenas de medios de comunicación de habla hispana, fue la oportunidad para que Diego Muñoz fundara *Latino Street*, el quincenario que tuvo la primera edición en julio del 2009, con un tiraje de 10 mil ejemplares y con una cobertura en once condados de los estados de New York y New Jersey. Además, se lo distribuye por internet y página web con contenidos variados, que incluye política, deportes, comunidad, farándula y horóscopo. Llegó a ocupar cargos importantes, actualmente es asesor del senador del Condado de Essex, Rolando Bobadilla. Ha sido Vicepresidente del Comité Cívico de New Jersey,

director de prensa de los derechos de los migrantes, presidente del Club de Leones Ecuatoriano de NJ; Vicepresidente del Comité Político Andino, entre otras funciones.

CONCLUSIÓN:

Loja es una provincia integrada por 16 cantones, cuya población es mestiza y con un importante porcentaje de indígenas que están asentados en zonas como Saraguro y San Lucas, esta última parroquia rural del cantón Loja. La cultura que se genera en los cantones tiene mucha similitud, pero difiere un poco cuando se trata de comparar la que se fomenta en los cantones con población mestiza a la que se genera en lugares con población indígena. Las fiestas populares pueden dividirse en ancestrales o indígenas, tradicionales, mestizas y cívicas. De esta manera, destacan las fiestas de Carnaval en el sur occidente de la provincia. Siguen las fiestas del ciclo del Inti Raymi en Saraguro, que se inician con las celebraciones del Corpus; además de la fiesta del Yamor, una ancestral chicha de maíz hecha con siete variedades de maíz. La producción cultural que se genera en la provincia de Loja es tan importante como la producida en la ciudad. De ahí que es importante que participación en actividades culturales requiera mayor apoyo para mejorar aún más el consumo interno de bienes y servicios culturales y desarrollar así todo el potencial de las industrias culturales a nivel de la provincia. El aporte que ha brindado el medio digital *Mi Región*, el Periódico de la provincia, ha sido fundamental, sobre todo porque ha permitido visibilizar aquellas tradiciones y costumbres que aún se mantienen intactas en la provincia y que por falta de espacios de difusión y promoción se creía olvidadas o desaparecidas. Gracias al periódico *Mi Región*, ahora se ha conocido una mayor producción cultural y se ha logrado visibilizar comunidades, personajes y actividades que son parte activa del andamiaje cultural de la provincia, y que provee de una identidad propia a cada uno de los lugares geográficos.

Los resultados denotan que existe un alto nivel de reconocimiento del potencial de la cultura para el desarrollo provincial y una base para una buena gobernabilidad de la cultura para el desarrollo, reflejado por los resultados de los indicadores que arrojan las organizaciones locales. Finalmente, se podría considerar un apoyo adicional para fomentar las industrias culturales a través de una diversificación de los programas de gestión cultural, facilitando una dinámica de acción con el desarrollo de instituciones culturales competitivas y representativas.

Obras citadas

Bisbal, Marcelino. "Cultura y comunicación signos del consumo cultural. Una perspectiva desde América Latina." *Nueva Sociedad* (Caracas, Venezuela) No. 175 (sep./oct. 2001), pp. 85-96.

Gall, Emanuel, Eva Fontdevila y Rodrigo Coamps Alvo, comp. *Abrojos, Manual de Periodismo y Comunicación para el trabajo comunitario*. Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Tucumán, 2008.

Lasswell, Harold D. *The Analysis of Political Behaviour: An Empirical Approach*. Oxford University Press, 1948.

Lizarazo, Diego, comp. *El proceso de recepción social de los medios de comunicación*. Unidad de Televisión Educativa, Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa, Secretaría de Educación Pública. México, febrero de 1999.

www.miregion.ec. Loja, Ecuador.

Diana Abad. Directora de la Carrera de Lengua Castellana y Literatura de la Universidad Nacional de Loja. Magister en Estudios de la Cultura. Mención: Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar (2014). Docente de la Carrera de Lengua Castellana y Literatura y Ciencias de la Comunicación Social en la Universidad Nacional de Loja. Ponente en congresos, simposios y encuentros de literatura. Autora de varios artículos publicados en revistas indexadas y no indexadas. Miembro de la Casa de la Cultura, Núcleo de Loja.

Luis A. Aguilar Monsalve ha sido profesor titular en varias universidades en Estados Unidos y Ecuador en las disciplinas de Ciencias Políticas, Literaturas Comparadas y Relaciones Internacionales. Tiene Ph. Ds. en Ciencias Políticas y en Lenguas y Culturas Hispánicas. Es autor de 20 libros entre cuento, ensayo y novela y tres en imprenta. Tiene más de medio centenar de artículos publicados y conferencias que ha participado en Estados Unidos, Europa e Hispanoamérica. Es Miembro de Número de La Academia Ecuatoriana de la Lengua, Grupo América, Miembro Honorario de la Casa de Montalvo.

Andrea Angulo Granda es magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar (2016). Ha coordinado investigaciones en los campos cultural y social, que han sido ganadoras de fondos públicos. En el 2017 desarrolló un proyecto de creación de una plataforma virtual para difusión de música alternativa, que fue se transformó en el emprendimiento Enjambre Sonoro, con el que realizó un mapeo de espacios de consumo cultural. Además, dictó talleres de escritura académica en el MedialabUIO. Actualmente es docente a tiempo parcial de la Universidad de las Américas y colabora con investigaciones de manera independiente.

Julia Isabel Vecillas Almeida es Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana. Phd (c) en Humanidades y Artes. Ha participado en varios congresos internacionales y ha publicado artículos en revistas internacionales y nacionales. Sus líneas de investigación son: Hermenéutica Psicoanalítica y análisis de discursos y Didáctica de la Lengua y Literatura.

Álvaro Antonio Bernal es profesor asociado de la Universidad de Pittsburgh, campus Johnstown. Recibió su doctorado en Literatura de la University of Iowa. Ha publicado artículos de crítica literaria y estudios culturales en diferentes revistas especializadas en Colombia, Estados Unidos y México. Parte de sus investigaciones gira en torno a la representación literaria de ciudades como Bogotá y Buenos Aires. Ha realizado publicaciones también acerca de la obra de Jorge Luis Borges (*Variaciones Borges*). Es

autor de los libros *Percepciones e imágenes de expresiones literarias urbanas* (2010) y *realidades, delirios y ficciones* (2016). Además, ha incursionado en la escritura creativa, y ha publicado algunos de sus relatos.

Sandra Elizabeth Carbajal García es Magíster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Magíster en Educación, mención Educación Superior. Actualmente cursa los estudios del Doctorado en Literatura y Estudios Críticos en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Profesional con experiencia en Educación Media, en Bachillerato Internacional y Educación Superior. Posee experiencia en desarrollo de proyectos educativos y en la producción de textos académicos y literarios. Ha publicado en revistas indexadas y académicas.

Carlos Carrión es doctor en letras por la universidad Complutense de Madrid. Fue profesor de escuela primaria Cochas del Almendro en la frontera sur ecuatoriana y de Literatura Hispanoamericana y Teoría de la Literatura en la Universidad Nacional de Loja. Ha publicado los siguientes libros: *Cuentos: Porque me da la gana, El más hermoso animal nocturno, El corazón es un animal en celo, El amante sonámbulo y Habló el rey y dijo muuu*. Novelas: *El deseo que lleva tu nombre, Una niña adorada, ¿Quién me ayuda a matar a mi mujer?, La utopía de Madrid y La mantis religiosa*. Las dos últimas pertenecientes a la heptalogía *La seducción de los sudacas sobre la migración ecuatoriana a España y otros países*. Consta en las antologías elaboradas por Miguel Donoso Pareja, Jorge Enrique Adoum, Julio Ortega, Raúl Vallejo, Cecilia Ansaldo y Eugenia Viteri. Ha obtenido los premios José de la Cuadra, Universitario de Zaragoza, Joaquín Gallegos Lara, Pablo Palacio, Latin Heritage Foundation y ha sido finalista del Premio Herralde en 2004. Textos suyos han sido traducidos al italiano, inglés, hebreo y chino mandarín.

Amanda Patricia Castañeda Merizalde estudia el doctorado de Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México con beca de Conacyt. Estudió la maestría de Filología Hispánica en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid con una beca de la Fundación Carolina y la maestría de Antropología Visual en Flacso sede Ecuador. Cursó la licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Comunicación y Literatura. Sus líneas de investigación giran en torno a cuerpo, estados autoritarios, exclusión y género en la literatura latinoamericana.

David Choin es doctor en Filosofía y Letras con una especialidad en literatura argentina contemporánea por la Universidad de Alicante. Ha participado como ponente en varios

congresos internacionales de literatura en Ecuador, España, Francia y Perú. Asimismo, ha publicado algunos artículos de investigación sobre literatura hispanoamericana y didáctica de la literatura en revistas indexadas de Estados Unidos, Costa Rica, Venezuela, Ecuador y España. David Choin es docente-investigador en la Universidad Nacional de Educación (Ecuador), donde imparte las cátedras de Enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura, Escritura académica, Comunicación educativa y Taller de escritura de textos académicos.

Gioconda Coello M.A. en Estudios del Sudeste Asiático-University of Wisconsin-Madison. Estudiante doctoral en Curriculum e Instrucción- University of Wisconsin-Madison. gcoello@wisc.edu Estudiante doctoral visitante en el departamento de antropología social en University of Manchester. Su interés es entender la articulación de epistemologías y proyectos políticos dentro de la educación. Su trabajo se ha enfocado en el análisis de la producción de ciudadanos, reformas educativas y educación ambiental informal en Ecuador y Tailandia.

Sandra Díaz Boada recibió su maestría en Estudios Sociales para América Latina (UNSE, Argentina) y Economista (UIS). Docente Cátedra de la Escuela de Economía y Administración, también de la Escuela de Nutrición y Dietética (UIS, Sede Bucaramanga). Investigador Académico del Grupo de Investigación “Historia, Archivística y Redes de Investigación” (Hared, UIS). Integrante del Grupo de Estudios en Economía Crítica “Tiempos Modernos.” Ha participado como ponente en diversos eventos de carácter nacional e internacional. Creador de la cátedra UIS “Cine, Economía y Sociedad” (2014-2017). Ha publicado extensamente sobre el cine latinoamericano.

Galo Guerrero Jiménez es Doctor en Lengua Española y Literatura por la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador y Doctor (Ph.D.) en Filosofía en un Mundo Global por la Universidad del País Vasco, San Sebastián, España. Es autor de 24 libros y de múltiples artículos publicados en diversas revistas especializadas e indizadas. Ha participado en calidad de conferencista y ponente en diversos eventos académicos de la localidad, en varias ciudades de Ecuador y en más de 20 países. Actualmente se desempeña como articulista de temas académicos en el periodismo impreso y radial, coordinador académico de la Maestría en literatura Infantil y Juvenil y docente investigador en el campo de la hermenéutica, axiología y antropología de la lectura y escritura en la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador.

Alison Guzmán es profesora de lengua y culturas hispánicas en Bentley University, en los Estados Unidos, y obtuvo su doctorado en la Universidad de Salamanca, en

la cual defendió su tesis titulada *La memoria colectiva de la Guerra Civil en el teatro español contemporáneo: 1939-2009*. A petición de varios autores y editores, ha escrito introducciones a piezas teatrales contemporáneas para “Estreno Contemporary Plays in Translation” y la editorial murciana Edit.um. También ha publicado varias reseñas y una docena de artículos en revistas académicas como *Romance Notes*, *Estreno*, *Don Galán*, *Hispanic Journal*, y la *Revista canadiense de estudios hispánicos*.

José R. Guzmán es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Salamanca y Profesor Asociado de Lasell College en Boston. Ha publicado varios artículos relacionados con literatura ecuatoriana y un libro titulado *De ti nací y a ti vuelvo: Homenaje a Jorge Enrique Adoum*, 2011.

David Macías Barrés es profesor titular en lingüística hispánica en la Universidad Jean Moulin (Lyon 3). Es coordinador de la rama lingüística del Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) en la Universidad Paris Nanterre y miembro del Centro de Estudios Lingüísticos (CEL) en Jean Moulin (Lyon 3). De manera general, sus investigaciones procuran hacer interactuar la lingüística formal y la aplicada. En el caso concreto del Ecuador, sus investigaciones se centran en la tensión que existe entre la identidad cultural y la lingüística para los habitantes del país, así como los dispositivos puestos en marcha por entidades públicas, privadas, nacionales e internacionales para la promoción de las culturas e idiomas que coexisten en ese espacio geográfico.

Mónica Maldonado Espinosa tiene los títulos de licenciada en Ciencias de la Comunicación Social y Master en Investigación en Comunicación. Fue Directora de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja (UNL), actualmente es Docente/Investigadora de la Carrera de Comunicación Social de la UNL.

Karina Marín es doctora en Literatura por la Universidad de los Andes, Colombia, y miembro del grupo de investigación de Estudios Comparados en Artes, de esa misma institución. Su trabajo se concentra en la configuración del canon literario ecuatoriano y latinoamericano y en su problematización desde los estudios del cuerpo, la discapacidad y la imagen.

Pablo Martínez Arévalo recibió su doctorado en Literatura Latinoamericana de la University de Kentucky, EUA. Es Profesor de español y de literatura y cultura latinoamericanas en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Trinity University (San Antonio, Texas, EUA). Ex Presidente de la *Asociación de Ecuatorianistas*

(*Estudios de Literatura, Lengua y Cultura*). Ha publicado varios artículos sobre literatura (novela, cuento y poesía) ecuatoriana y latinoamericana contemporáneas. Su libro *La alucinada lucidez del compromiso. Jorge Enrique Adoum: Ideología, estética e historia, 1949-1990*, un ensayo sobre la ética y la estética del compromiso en la obra del escritor ecuatoriano será publicado, en 2018, por la Editorial El Conejo, de Quito, Ecuador.

Ángel Martínez de Lara lector de crío de comics de aventuras, tales como las de *El capitán Trueno*, que cada semana compraba con cierto grado de avidez. Leí en un santiamén los siete volúmenes de *El corsario negro* de Emilio Salgari, que andaban por casa de mi abuelo materno. De este bagaje, a la impresión que me causaron los grabados de Gustavo Doré sobre *El Quijote*, en una edición escolar en el colegio de los PP. Agustinos. Quizá, fuera esa sensación la que me llevó a leer la obra de Cervantes con dieciocho años y repetir su lectura cada otros dos y casi siempre en verano, hasta escribirla a mano, desde “En un lugar...” hasta “Vale”. De aquellos libros escolares, creo que muy acertadamente empecé por el principio y fui ampliando lecturas completas de la literatura española, desde sus primeras manifestaciones hasta la segunda mitad del siglo pasado. Estudié Filología Hispánica e Historia de la Inquisición en la Universidad Complutense de Madrid y en la de Alcalá de Henares, para doctorarme en la Universidad Autónoma de Madrid, con un trabajo sobre la presencia cervantina en la obra de María Zambrano. Tengo, muy modesta predilección, por Cervantes y su posterior influencia, así como los autores de los Siglos XVI y XVII.

Manuel F. Medina es profesor del Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas en la Universidad de Louisville, Kentucky, EUA. Recibió el doctorado en letras hispanas de la Universidad de Kansas, EUA. Ha publicado extensivamente y dictado conferencias y ponencias en conferencias y universidades nacionales e internacionales sobre sus áreas de investigación de mayor interés entre las que se incluyen las siguientes: narrativa, teatro y cine latinoamericano, ecuatorianos, mexicano y latinos de los Estados Unidos. En el 2012 publicó el libro *Archivo y discurso de la novela mexicana contemporánea* y actualmente prepara un estudio del cine ecuatoriano actual. Es el presidente actual de la Asociación de Ecuatorianistas.

Pedro Monteros Valdivieso recibió su maestría en Edición y Producción de Contenidos Audiovisuales en la Era Digital de la Universidad de Valencia (España). Es docente/investigador de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Loja en donde dirige el proyecto de investigación “Propuesta metodológica para la documentación audiovisual, oral y escrita de la historia del fútbol de una determinada

población (caso Loja-Ecuador)”. Es periodista y Director General de la plataforma digital “Golazo.online”, proyecto comunicativo audiovisual especializado en fútbol.

Marlene Moret es catedrática de español en el instituto Saint-Sernin y doctoranda desde 2015 en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès (UT2J) bajo la dirección de la Dra. Sonia ROSE. Tema de tesis: «Le Groupe de intellectuels et construction de l'identité équatorienne au début du vingtième siècle». Obtuvo su máster 2 (DEA) en 1997: «Études sur le Groupe de Guayaquil»; y su máster 1 en 1996: «Periodismo y literatura en el Ecuador. Investigación sobre los escritos de José de la Cuadra en la prensa de Guayaquil (1919-1927)». Memorias dirigidas por Jacques Gilard. Ha publicado sobre los intelectuales en la literatura ecuatoriana y desde 2016 participa en jornadas doctorales, coloquios y congresos en Francia y en el extranjero.

Luis Carlos Mussó ha publicado los poemarios *El libro del sosiego* (1999), *Propagación de la noche* (2000), *Tiniebla de esplendor* (2006), *Las formas del círculo* (2008, reúne los anteriores), *Minimal hysteria* (2008), *Evohé* (2008), *Geometría moral* (2011), *Alzheimer* (2013), *Cuadernos de Indiana* (2014), *Mea Vulgatae* (2014) y *Mester de altanería* (2016). También las novelas *Oscurana* (2011) y *Teoría del manglar* (2018). En ensayo, *Épica de lo cotidiano* (2013) y en periodismo, *Rostros de la mitad del mundo* (2015, semblanzas). Con Luis Fernando Chueca publicó *Esquirla doble*, 2008. Es corresponsable, con Juan José Rodinás, de la muestra de poesía ecuatoriana *Tempestad secreta* (2010), y editó y prologó las antologías *La astillada sombra de Sodoma* (2013) y *Sangre de spóndylus* (e book, 2015). Doctor (c) en letras por la Universidad de Alicante, se desempeña en la cátedra universitaria y el periodismo. Sus colaboraciones han sido traducidas y editadas en siete lenguas. Es profesor de la , Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil).

Patricio Paúl Peñaherrera Cevallos estudió Comunicación y Literatura en la Universidad Católica del Ecuador, realizó un Master en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Purdue en Indiana y su doctorado en la Universidad de Tennessee en los Estados Unidos. Su investigación se enfoca en la influencia de la vanguardia como productora de nuevos discursos de comunidades silenciadas en América Latina y la relevancia que tiene esto en la actualidad. Esta nueva lectura del siglo XX propone una crítica a la modernidad y la imposición de un concepto de homogeneidad frente a la diversidad latente de las naciones creadas en el siglo XIX.

Roberto Ponce Cordero recibió su doctorado en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh. Ha trabajado como docente universitario en

Ecuador y Estados Unidos, participado en conferencias académicas en Ecuador, Estados Unidos, Brasil y Alemania, y publicado artículos sobre violencia de género, narrativa latinoamericana y educación, entre otros temas. Fue Director Nacional de Mejoramiento Pedagógico en el Ministerio de Educación.

Desempeñó durante un año como Coordinador Académico de la Universidad Nacional de Azogues, donde en la actualidad es docente.

Vicente Robalino es Profesor-investigador de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y Coordinador de la Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana de esta misma universidad. Ha publicado siete libros de poesía y dos de ensayos sobre literatura latinoamericana. Ha participado en números congresos nacionales e internacionales sobre literatura. Actualmente es presidente del Congreso internacional de Literatura: Memoria e imaginación de Latinoamérica y el Caribe (por los derroteros de la oralidad y la escritura), cuya sede se encuentra en la UNAM.

Solange Rodríguez Pappé es una autora guayaquileña con interés en la literatura de imaginación fantástica. Es docente universitaria desde hace diez años y sus líneas de investigación profundizan el microrrelato, el cuento ecuatoriano contemporáneo y la Ciencia Ficción de corte proyectivo, con especial interés en las representaciones del fin del mundo en América Latina.

V. Daniel Rogers es profesor de español y Director de la División de Bellas Artes y Humanidades de Wabash College, es un estudioso de las literaturas y culturas de América Latina. Su extensa lista de publicaciones, incluye crítica de la literature ecuatoriana. Su artículo más reciente incluye un estudio de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel. También analiza la intersección de los estudios latinoamericanos y asiáticos en las Filipinas.

Hever Sánchez Martínez. Maestro de las Artes en Periodismo por la Universidad de Voronezh, Federación Rusia, y magíster en Derecho Ambiental Internacional por la Universidad Central del Ecuador. Actualmente cursa un doctorado PhD en Comunicación en la Universidad de La Habana, en Cuba. Miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorialista de diario *La Hora* y docente de la Carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Loja.

César Sandoya Valdiviezo es Magíster en Desarrollo Comunitario y cursa un Doctorado PhD en Comunicación en la Universidad de La Habana, en Cuba. Actualmente se desempeña como docente de la carrera de Comunicación Social de

la Universidad Nacional de Loja, articulista de Diario *La Hora de Loja* y director del periódico *Mi Región*. Tiene más de 20 años en el ejercicio periodístico y ha participado en calidad de ponente en algunos eventos académicos de la localidad y del país. Ha obtenido importantes premios como Mejor Radiodifusor.

Cristhian Geovany Sarango Jaramillo es doctorando en el programa en Filología. Estudios Lingüísticos y Literarios: Teoría y Aplicaciones por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Máster en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona, España. Ha participado en diferentes eventos culturales dentro del país. Docente de la Universidad Técnica Particular de Loja. Responsable de las siguientes asignaturas: Lingüística contemporánea, Expresión Oral y Escrita, Gramática I, Semántica y Léxico, Prácticum 3.1 y 3.2.

Raúl Serrano Sánchez. Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Profesor del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Ha publicado numerosas obras de ficción entre los que se incluyen *Los días enanos; Las mujeres están locas por mí*, (1996, Premio “Ismael Pérez Pazmiño, Guayaquil, Diario El Universo”, y Premio “Joaquín Gallegos Lara”, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1997) y la novela *Un pianista entre la niebla* (2016), Premio Nacional “Ángel R. Rojas”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas 2015. Integra el Consejo Editorial de la revista literaria *Eskeletra* y el Consejo Asesor de *Anales* de la Universidad Central del Ecuador; es editor de *Kipus: revista andina de letras*.

Emmanuelle Sinardet es catedrática en historia y estudios culturales latinoamericanos de la Universidad París Nanterre. Es responsable del Centro de Estudios Ecuatorianos en el seno del laboratorio de investigación CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaine) de la que fue también directora. Ha dirigido varias tesis de doctorado sobre literatura e historia ecuatorianas en la Escuela Doctoral 138 de la Universidad Paris Nanterre. Es también miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador. Tiene publicados numerosos artículos y capítulos de libros. Su último libro (en francés), *Construire l'homme nouveau en Equateur (1895-1925): le projet de construction nationale de la Révolution libérale au prisme des manuels scolaires d'instruction morale et civique*, fue publicado en 2015.

Henry Tarco Carrera candidato al doctorado por la Universidad de Alabama. Ha publicado la antología *Cuentos migrantes* (2017) y ha editado el libro de crítica *Luis Aguilar Monsalve: acercamiento crítico a su narrativo* (2016). Ha asistido a varias

conferencias en donde ha leído sus trabajos sobre cine y narrativa ecuatoriana y latinoamericana.

Clara Verónica Valdano es profesora de español en Stanford University, OHS. Recibió su doctorado en la Universidad de Illinois de Urbana-Champaign (2012). Sus especialidades son las literaturas y culturas hispanoamericanas del periodo colonial y del siglo XIX. Ha enseñado español y literaturas y culturas latinoamericanas en varias universidades en Ecuador y en los Estados Unidos. Ha dado conferencias y publicado artículos en Estados Unidos, Perú y Ecuador. Sus áreas de investigación son el periodo colonial, la cultura visual, las teorías del espacio y del cuerpo y los estudios de género. Actualmente está interesada en la aplicación de novedosos programas tecnológicos con fines educativos.

Juan Valdano es escritor ecuatoriano nacido en Cuenca, 1940. Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y Miembro Correspondiente de la Real Española. Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid. Doctor en Filosofía y Letras con estudios en la Universidad de Cuenca, en la Universidad de Aix-en-Provence (Francia) y en la Complutense de Madrid. Profesor universitario y Viceministro de Cultura por dos ocasiones (1981-1984) y (2001-2003). Su obra literaria comprende los géneros de novela, cuento y ensayo. Entre sus **novelas** cabe mencionar: *Mientras llega el día* (Premio Nacional, 1990), *Anillos de serpiente* (Premio Joaquín Gallegos Lara, 1998); *El fuego y la sombra* (2001); *La memoria y los adioses* (2006). En el género del **cuento y el relato corto**: *Las huellas recogidas* (1980, Premio José de la Cuadra); *La celada* (Premio Joaquín gallegos Lara, 2002); *Juegos de Proteo* (2010, Premio Joaquín Lara); *Antología Personal* (2013). Cultor del **ensayo literario, filosófico e histórico**. En este campo cabe señalar: *Humanismo de Albert Camus* (1973, 2016); *La pluma y el cetro* (1977); *Léxico y símbolo en Juan Montalvo* (1980); *Ecuador: cultura y generaciones* (1985); *Prole del vendaval* (1999); *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (2005, Premio José Peralta); *Palabra en el tiempo* (2007); *Generaciones, ideologías y otros ensayos* (2009); *Los espejos y la noche* (2009); *La selva y los caminos* (2012, Premio César Dávila Andrade). *Brújula del tiempo, Ensayos y otros intentos* (2 vols. 2017). Coautor de la *Historia de las literaturas del Ecuador* (obra en 10 tomos); Director y prologuista de la *Biblioteca básica de autores ecuatorianos* (28 vols. 2016) publicada en el 2015 por la Universidad Técnica Particular de Loja.

* * *

NOTA DEL ARTÍCULO “Los compromisos políticos y sociales de los intelectuales lojanos en los años veinte y treinta del siglo XX. Trayectorias y redes”.

- i. La edición de la correspondencia de Espinosa da aquí la palabra «fascista», lo cual resulta incoherente.
- ii. Otra versión de este artículo aparece en mi libro, *Geografía de poder y conocimiento: Quito, un espacio en construcción 1534-1795*.
- iii. En este estudio no analizo las imágenes de las plantas dibujadas, las cuales se encuentran en el Jardín Botánico de Madrid.

NOTAS DEL ARTÍCULO “El caso de Sara y el dragón de Rocío Madrián: glosas acerca de la novela policial ecuatoriana”.

- iv. Uso este término que se emplea en el libro *Territorios del miedo en Santafé de Bogotá*, investigación que establece ciertas características de Bogotá y sus habitantes dentro del imaginario de los mismos.
- v. Comparto con el autor la propuesta teórica de su libro, *La novela policial en Ecuador*, en la que se parte del enfoque teórico de Tzvetan Todorov sobre los tres subgéneros del género policial.
- vi. Como referencia véase: Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- vii. Soberón usa y explica en su estudio el uso de este adjetivo “blanco” en clara oposición a la llamada novela negra.

NOTAS DEL ARTÍCULO “Roy Sigüenza o la maestría del minimalismo poético”.

- viii. Los tres poetas citados son poetas de mi preferencia personal; no son referentes poéticos obligatorios del siglo XXI para los asiduos lectores de poesía; tan solo son poetas representativos de las características con las que panorámicamente he ilustrado tres de las direcciones por las que, en mi opinión, camina nuestra poesía actual. He seleccionado, también, a estos poetas porque los he estudiado y porque han cultivado con éxito tales características; en ningún momento las direcciones que señalo pueden considerarse definitivas. Estrictamente hablando, mi intención es ubicar a Roy Sigüenza en el panorama general de la polifacética poesía ecuatoriana del siglo XXI, como uno más de sus pilares imprescindibles e irrenunciables. En mi selección no han pesado criterios generacionales; tanto Carvajal como Naranjo y Sigüenza desbordan en sus textos líricos los límites generacionales. Siendo *viejos* en edad, comparten la experimentación más significativa y audaz en la que todavía combaten y están empeñados los/jóvenes poetas renovadores del país: Luis Carlos Mussó, Ernesto Carrión, Aleyda Quevedo Rojas, Pedro Gil, Ángel Emilio Hidalgo, María de los Ángeles Martínez y Augusto Rodríguez, por citar solo, ilustrativamente, a poetas importantes nacidos después de 1970.
- ix. *Abrazadero y otros lugares. Poesía reunida 1990-2005* es, hasta la fecha, la más completa recopilación de casi toda la producción lírica de Roy Sigüenza. El estudio introductorio de Cristóbal Zapata es, así

mismo, el más ambicioso y el más extenso panorama crítico sobre la poesía del vate orense. Es un estudio vasto y fecundo con agudas observaciones temáticas, estilísticas y bio-bibliográficas. Espera, por supuesto, algunas puntualizaciones de la crítica,

- x. Este ensayo es una “primera cala” en el estudio de la poesía de Roy Sigüenza sin embargo, la calidad del poeta merece otras lecturas y otras aproximaciones al estudio y análisis de su corta pero notable producción lírica porque se trata de un excepcional y profundo poeta nuestro. Ciertamente yo intentaré otras calas y aproximaciones a otros poemarios del poeta orense que siguen esperando por un justo y merecido reconocimiento.
- xi. Incorporaré estas citas a mi ensayo usando las siguientes abreviaciones: CQ para *Cabeza quemada*, TM para *Tabla de mareas*, ON para *Ocúpate de la noche* y HC para *La hierba del cielo*. Todos los números, sin abreviación, usados en las citas poéticas son de *Cuerpo ciego*. En ciertos casos puntuales y de excepción, a la abreviación seguirá, entre comillas, el título del poema.
- xii. Una de las apreciaciones y aproximaciones panorámicas más completas sobre Minimalismo, en general, es el capítulo 2, “In Search of Minimalism. The Plurality of a Concept, Roving in Art, Music and Elsewhere,” en Hartmut Obendorf, *Minimalism. Designing Simplicity*, Springer, 2009, pp. 21-64. Lamentablemente la poca información sobre el Minimalismo en Literatura se concentra exclusivamente en Europa y en EE UU y discute con preferencia el cuento y la prosa de ficción; la información sobre Minimalismo en poesía es casi inexistente.

Para la poesía latinoamericana actual, uno de los pocos artículos que, por su título, ofrecería una cobertura detallada del Minimalismo en la poesía contemporánea chilena es, francamente hablando, una estafa académica inexcusable pues una lectura detenida comprueba que no existe ninguna información relevante que trate el tema del Minimalismo en poesía, claramente señalado en el título. Véase Galindo V., Oscar, “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea,” *Estudios filológicos* 40, 2005, pp. 79-94, Valdivia (Chile), [dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005](https://doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005)

El libro panorámico más reciente sobre Minimalismo, que lamentablemente no cubre en detalle lo relacionado con la literatura y la poesía es Marc Botha, *A Theory of Minimalism*, New York, Bloomsbury Publishing, 2017.

- xiii. Cabe precisar aquí que los sustantivos y adjetivos que acompañan a la palabra *cuerpo*, en mi texto, son todos de Roy Sigüenza. La forma en la que los he agrupado me pertenece; apunto, con esta estrategia, a la semántica múltiple que la palabra, el símbolo y la metáfora del *cuerpo* tienen en el poeta y en el poemario. Su impacto en el lector es evidente.
- xiv. He identificado, con números deletreados, los veintinueve poemas del texto, con el simple propósito de organizar mi análisis y llevar al lector directamente a los poemas comentados; debo aclarar al hipotético lector de mi ensayo que en el poemario original no existen números de los poemas; tan solo nombres/títulos.
- xv. Justifico la presencia de Sábines en mi ensayo porque detecto en él una complementariedad temática central, en cuanto a la concepción del amor humano; amor que el ecuatoriano lo concibe como *amor ciego* mientras que el mexicano lo concibe como *obsesión vital de los amorosos*; es decir, una fuerza

poderosa e incontenible que domina a los enamorados, sean hombres o mujeres. Y algo también relevante: La presencia de Sabines obedece también a considerar y leer la poesía de Roy Sigüenza inmersa, por y con derecho propio, en la poesía latinoamericana actual y en permanente diálogo con ella.

- xvi. Citar a Jorge Carrera Andrade no es un asunto trivial como para relegarlo a una nota al pie de página. Me parece que el *haikiú*, cultivado tan exquisitamente por Carrera Andrade en sus *Microgramas*, es lo más cercano, en nuestra poesía, a lo que yo llamo *poesía minimalista*. Con el poema minimalista, ambos poetas, Sigüenza y Carrera Andrade, logran resultados completamente artísticos, pero claramente diferentes y altamente individualizados, pese a que están unidos por el cordón umbilical del extremo laconismo expresivo que los caracteriza y sustenta.
- xvii. Al analizar la poesía minimalista de Roy Sigüenza, es lógico esperar la siguiente pregunta de mis lectores: ¿Es, acaso, Roy Sigüenza el único poeta minimalista de Ecuador? La respuesta puede ser afirmativa o negativa. Encontrar a otros poetas minimalistas “con características similares a las de Sigüenza” es una tarea difícil que produce limitados resultados. Existen poquísimos poetas en Ecuador cuya producción lírica total sea exclusivamente *minimalista*, como es el caso de Sigüenza. Quizás quien se le aproxima, con calidad y derecho propios aunque con resultados diferentes en cuanto a su recepción, sea la cuencana Sara Vanegas Coveña, cultora decidida del minimalismo poético desde sus primeros textos líricos. Muchos otros poetas ecuatorianos, hombres y mujeres, han cultivado esporádicamente el laconismo extremo que caracteriza al poema minimalista, en algún poemario esporádico y aislado; pero esa no ha sido la característica de TODA su poesía. En este sentido, y desde esta perspectiva, los casos de Sigüenza y Vanegas, son únicos y ejemplares en el país.

NOTAS DEL ARTÍCULO “Descolonizando el texto visual: bases para interpretar cuatro estéticas cinematográficas indigenistas ecuatorianas del siglo XXI”.

- xviii. A continuación, aludimos los largometrajes que tuvieron mayor audiencia en sus exhibiciones: *La Tigra* (1990) de Camilo Luzuriaga, *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, *Cuando me toque a mí* (2006) de Víctor Arregui, *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida, *Esas no son penas* (2007) de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, *Con mi corazón en Yambo* (2009) de María Fernanda Restrepo, *Prometeo deportado* (2010) de Fernando Mielles o *A tus espaldas* (2011) de Tito Jara.
- xiv. Previo a la invasión de Cristóbal Colón y de las huestes europeas, a lo que hoy se conoce como América, sus habitantes originarios de Panamá y Colombia lo conocían con el nombre de Abya Yala, que significa “tierra en plena madurez, tierra de sangre vital, tierra de vida, tierra noble que acoge a todos” (Quillaguamán 1). En la actualidad, los pueblos indígenas han decidido volver a nominar a sus tierras Abya Yala en lugar de América, porque rechazan nombres foráneos, de este modo objetan someterse a la voluntad de sus invasores y de sus herederos.

NOTAS DEL ARTÍCULO “El Centro de Estudios Ecuatorianos (CEE) de la Universidad París Nanterre: miradas cruzadas sobre la producción cultural ecuatoriana desde hace 45 años”.

- xx. “Ecuador, Ecuador, sí que pensé muy mal de ti. No obstante, cuando uno está a punto de marcharse... y volviendo a caballo a la hacienda en una noche de luna como lo estoy haciendo esta tarde (aquí las noches siempre son claras, sin calor, buenas para el viaje) con el Cotopaxi a mis espaldas, que es

rosado a las seis y media y tan sólo una masa sombría a esta hora... pero hace algunos meses que ya no lo miro... Ecuador, a pesar de todo menudo país eres, y después ¿qué será de mí?», Henri Michaux, Ecuador. Diario de viaje.

xxi. El Diccionario de la lengua española (Asociación de Academias de la Lengua Española y Real Academia Española) no ofrece una definición para el término ecuatorianista. Sin embargo, basándonos en un estudio morfológico podemos llegar a la conclusión que el significante apunta a un concepto más dinámico que el que ofrece ecuatoriano/a, i.e. la simple relación con el país. En efecto, tal como lo indica «Elementos compositivos, prefijos y sufijos del español», un apéndice de Diccionario esencial de la lengua española (Real Academia Española), el sufijo -ista hace alusión, por un lado, a una inclinación a un ámbito y, por otro, a una ocupación, una profesión o un oficio. En este caso, ecuatorianista, pensamos, hace alusión a la vez al interés que se pueda tener por el Ecuador y al oficio de estudiar temas relacionados con el mismo. El sufijo -ista puede formar un adjetivo y/o un sustantivo.

xxii. Carta del 15 de septiembre de 1949 de Monseñor Pierre Jobit a Darío Lara, en Darío Lara, *Los Frutos de la Memoria* (1938-1955), tapuscrito inédito, tomo 1, p. 189, citado por Claude Lara («Le Centre d'études équatoriennes de Paris Ouest Nanterre: un regard équatorien»).

xxiii. El texto completo está disponible en línea en el blog de Claude y Catherine Lara (Lara C., «Le Centre d'études équatoriennes de Paris ouest Nanterre, le regard de monsieur A. Darío Lara son fondateur équatorien»).

xxiv. Un tipo de doctorado que coexistió con el doctorado de 3er ciclo, en particular entre 1976 y 1984. El doctorado de Estado (más de 3 años) tenía una duración mayor a la del doctorado de 3er ciclo (de unos 3 años) y atestiguaba la capacidad del candidato de «poner en marcha una investigación científica original y de alto nivel». Ver «Doctorat en France» en Wikipedia.

NOTAS DEL ARTÍCULO “Producciones narrativas, tesis culturales y ficciones: una historia del presente del Sumak Kawsay”.

xxv. Las citas textuales de los escritos de Nisbet, Hackings y Popkewitz son traducidas del inglés al español por la autora.

xxvi. Por ejemplo: Amartya, Sen. 1990. “Development as capability expansion.” en *Human development and the international development strategy for the 1990s*. Griffin, Keith and Knight John (eds). Macmillan 48-51

NOTAS DEL ARTÍCULO “Colaboración y comunidad virtual en las prácticas de autogestión en la música independiente de Quito”.

xxvii. La dirección del sitio era munn.band/aquiyahora. Actualmente la web está fuera de línea.

xxviii. Programa cultural organizado por el Municipio, en el que se realizan festivales artísticos.

