

ANALES

de la Universidad Central del Ecuador

N.º 379

Volumen 1, año 2021



DESDE 1883

ANALES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

N.º 379

QUITO-ECUADOR

2021



**UNIVERSIDAD CENTRAL
DEL ECUADOR**

AUTORIDADES

RECTOR

Dr. Fernando Sempértegui Ontaneda, Ph. D.

***VICERRECTORA ACADÉMICA
Y DE POSGRADO***

Dra. María Augusta Espín, Ph. D.

***VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN,
DOCTORADOS E INNOVACIÓN***

Dra. María Mercedes Gavilánez, Ph. D.

***VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO***

Econ. Marco Posso Zumárraga, M. Sc.

DIRECTORA DE COMUNICACIÓN

Ing. Eve Cerón Pérez

***DIRECTORA DEL CENTRO DE
INFORMACIÓN INTEGRAL***

Ing. María del Carmen Gaibor

www.uce.edu.ec

www.revistaanales.com

Anales

DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Director

IVÁN OÑATE
Universidad Central del Ecuador

Editor

ERNESTO ANAGUANO
Universidad Central del Ecuador

Consejo Editorial

JUAN CADENA VILLOTA
Universidad Central del Ecuador (Ecuador)

GUILLERMO TERÁN ACOSTA
Universidad Central del Ecuador (Ecuador)

SALOMÓN JAYA
Universidad Central del Ecuador (Ecuador)

PABLO ROMO
Universidad Central del Ecuador (Ecuador)

EDUARDO ÁVALOS
Escuela Politécnica Nacional (Ecuador)

FAUSTO FREIRE
Universidad Tecnológica Equinoccial (Ecuador)

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador)

JEAN FRANCO
Columbia University (Estados Unidos de América)

MARCO ANTONIO CAMPOS
Universidad Nacional Autónoma de México (México)

ARMANDO ROMERO
Universidad de Atenas (Grecia)
University of Cincinnati (Estados Unidos de América)

VINCENT WERTZ
Universidad Católica de Lovaina (Bélgica)

FABIO JURADO VALENCIA
Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

FACUNDO GÓMEZ
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

Revisión de textos

MARCELO ACUÑA
Editorial Universitaria

Portada

In memoriam

Ilustraciones

IÑAKI OÑATE
Universidad del Cine, Buenos Aires (Argentina)

Diseño, diagramación e impresión

Editorial Universitaria
Universidad Central del Ecuador

ISSN-p: 1390-7891

ISSN-e: 2477-8931

© Sobre los contenidos: Universidad Central del Ecuador

© Sobre los derechos autorales: los autores respectivos

Editorial

A la memoria de los escritores:

Eliécer Cárdenas Espinoza

Jorge Velasco Mackenzie

Pedro Gil Flores

En algún renglón, de alguna página y de algún libro, leí la siguiente cita de Borges: «el personaje era turco, pero yo lo hice italiano para intuirlo mejor». Recuerdo con nitidez el feliz destello de la frase. Sonreí y volví a leerla. En ese momento fue inevitable recordar otro revelador destello que merecí en mi ya lejana juventud, mientras leía un cuento de Borges. Se trataba de «Pierre Menard, autor del Quijote». En ese genial texto, Jorge Luis Borges inventa a un personaje que es capaz de escribir el Quijote. Recalco: escribirlo, no copiarlo. Con su singular ingenio y en muy pocos renglones, Borges logra convencernos de que Pierre Menard escribe el Quijote. Tanto que —esto lo cuenta Ricardo Piglia— en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ficharon a Menard como un autor real. Pero entonces, en medio de su lectura, sucede lo inesperado. Borges cita un fragmento escrito por Miguel de Cervantes Saavedra y a continuación otro fragmento escrito por Pierre Menard. A pesar de que los dos fragmentos son idénticos. Mejor dicho, son los mismos en cada palabra, en cada letra, en cada punto y en cada coma, sin embargo, cada fragmento significa algo totalmente diferente, lejano y divorciado del otro. ¿Cómo era posible? Recuerdo que, en aquella primera lectura, azorado, me quedé observando las flores del papel tapiz que cubrían las paredes de mi cuarto en la casa materna. ¿Sería un error de imprenta? ¿Cómo era posible que un mismo texto podría significar dos cosas totalmente disímiles? La respuesta, para mi tranquilidad, vino de inmediato. Cervantes Saavedra lo escribió en el siglo xvi y Pierre Menard en los comienzos del siglo xx. Es decir, estos textos fueron escritos en diferentes épocas y en diferentes contextos. Mientras el Quijote escrito por Cervantes utilizaba un lenguaje normal, cotidiano, el que se hablaba en las calles de la España del siglo xvi, el lenguaje de Pierre Menard, escrito en el siglo xx, sonaba a *esnob*, arcaico, afectado, presuntuoso. No conforme con esto, en el mismo pasaje, Borges cree encontrar al texto de Menard mucho más sutil, mucho más interesante que el escrito por Cervantes. Repito la pregunta o, mejor dicho, mi desconcierto. ¿Cómo era posible esto, si los dos párrafos eran iguales palabra por palabra y letra por letra? Para mi tranquilidad, la respuesta la recibiría en la misma lec-

tura y sería la mejor lección que fundamentaría mi vida como profesor universitario y como escritor: un texto jamás significa por sí mismo. El contenido de un texto siempre está determinado por su contexto.

Años después, en la ciudad de México, en la Feria del Libro del Zócalo, leí una ponencia de mi autoría: «No hay texto, sólo contexto». Más allá del evidente radicalismo contextual del título, esta ponencia tenía como finalidad resaltar la importancia del contexto, ya sea en los estudios de semiótica, lingüística o literatura; pero sobre todo hacer hincapié en el hecho de que en la realidad no existe nada, absolutamente nada, que signifique por sí mismo, sino gracias y en función de su contexto.

Una revelación igualmente significativa a la lectura de texto y contexto me sucedió cuando encontré la cita de Borges anteriormente anotada y que me sirvió de pórtico y camino para este homenaje a los tres amigos que nuestra patria literaria lamenta su pérdida: «el personaje era turco, pero yo lo hice italiano para intuirlo mejor». Recuerdo que, al leerla, sentí un rumor de aguas profundas, ontológicas, al magma primigenio del lenguaje donde se gestaba el *ser y estar* en este mundo. Sin exageraciones puedo afirmar que sentí y viví algo que tangencialmente había leído en algún libro de divulgación de la física cuántica: el ojo del observador (sujeto) cambia al objeto observado. Entonces, en ese momento y en el contexto inmediato que se iba formando en mi memoria, recordé a Ricardo Piglia hablando sobre el poder creador de la ficción (la palabra) sobre la realidad. Al científico chileno Humberto Maturana, cuando en su teoría de la «Biología del conocer» decía que «existimos en el lenguaje y no con el lenguaje»; ya que el lenguaje crea la realidad.

He creído oportuno empezar esta debida muestra de gratitud a nuestros escritores fallecidos en los últimos meses, con esta corta, pero pertinente reflexión sobre el lenguaje. Nadie mejor que ellos, para saber del poder demiúrgico de la palabra.

A Eliécer Cárdenas Espinoza lo conocí cuando estudiaba derecho en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central del Ecuador y, por aquel entonces pergeñaba su primera novela: *Juego de mártires*. A Jorge Velasco Mackenzie lo conocí en un encuentro literario en la ciudad de Riobamba, cuando dirigía la Casa de la Cultura Núcleo del Chimborazo el joven y también fallecido poeta, mi noble amigo Alfonso Chávez Jara. Con Pedro Gil ocurrió algo especial y más apegado a la cita de Borges que dio lugar a esta reflexión.

A Pedrito lo conocí hace muchos años en mi ciudad natal, Ambato, en un encuentro organizado por el grupo Editorial Eskeletra. Para ese entonces, Pedro Gil venía con una creciente fama de joven poeta, irreverente y maldito. Por diferencia de edad, yo podía ser perfectamente padre de este joven que seguía ganando popularidad entre mis estudiantes universitarios como poeta bohemio y heredero legítimo de la generación decapitada. Sin embargo, detrás de esa «malditud» que era honesta y auténtica, descubrí un joven con una actitud amable y respetuosa hacia mi persona. A tal punto que, parafraseando a Borges, para intuirlo mejor, comencé a tratarlo como a un hijo. La última vez que lo vi en persona, fue en su Manta natal, en la

casa señorial y decadente de mi amigo Billy Balda. En un hermoso rincón acantilado, Billy le había prestado a Pedro una casita para que se dedicara a escribir y se mantuviera alejado de las prosaicas tentaciones de este mundo. Después de eso nos mantuvimos en contacto a través del correo electrónico. No fue una correspondencia nutrida, pero sí permanente.

Cuando me llegó la noticia de su muerte, a causa de un accidente, conmovido fui a mi correo electrónico y quise saber de qué habíamos hablado en ese último diálogo. Entonces, como si él también hubiese leído la cita de Borges y quisiera congratularse con este viejo y amado delirio de que la realidad obedece al lenguaje. Pedrito Gil, en su último correo a mi persona decía:

«Te quiero, Papá Poeta».

Iván Oñate
Director

ÍNDICE

	Pág.
EDITORIAL	7
LITERATURA	
Entre el comparatismo y el latinoamericanismo: debates en torno a una posible historia de la literatura latinoamericana	17
<i>Facundo Gómez</i>	
Cómo no se hace una novela	39
<i>Sergio Cordero</i>	
El uso del acróstico y sus derivaciones en la poesía figurativa	65
<i>David Castañeda Álvarez, Carmen Fernández Galán Montemayor</i>	
<i>Yerma</i> de Federico García Lorca y el engaño de las apariencias	81
<i>Luis Aguilar Monsalve</i>	
La homosexualidad: una mirada histórica desde la poesía	93
<i>Eduardo Arízaga</i>	
<i>El guaraguao</i> : la estética de lo horrible y su carácter reivindicativo	105
<i>Deysi Carolina Benalcázar Jácome</i>	
<i>El pinar de Segismundo</i> , de Eliécer Cárdenas: la reescritura como festivo acto de justicia literaria	115
<i>Alicia Ortega</i>	
Jorge Velasco Mackenzie: <i>El rincón de los justos</i>	127
<i>Luis Rivadeneira</i>	
Pedro Gil: Recaídas, confesiones de un paria.....	147
<i>Iván Oñate</i>	
ARTES	
Paisajes en conflicto: sobre <i>Paisaje para una persona</i> de Florencia Levy	157
<i>Jorge La Ferla</i>	
CIENCIAS SOCIALES	
Actitudes de los estudiantes universitarios frente al aborto inducido: un análisis desde la corriente principialista de la bioética	169
<i>Nicolás Larco Noboa, Jesús Nicolás Larco Coloma</i>	

Geografía crítica y educación: de la geografía del «estar» a la geografía del «ser»	195
<i>Gabriela Elizabeth Serrano Villalba</i>	

BIOLOGÍA

Evolución morfoanatómica de los ofidios y adaptación a nuevos hábitats y nichos ecológicos	213
<i>Oswaldo Báez Tobar</i>	

DOSSIER

Lecturas y desciframientos en torno al documental *De Guayaquil a Quito* (1929) de Carlos Endara Andrade

Presentación	
Las vueltas de tuerca del pasado	223
<i>Raúl Serrano Sánchez</i>	

Carlos Endara y su retrato de Guayaquil en el filme <i>De Guayaquil a Quito</i> (1934)	227
<i>Alex Schlenker</i>	

La documentación cinematográfica en <i>De Guayaquil a Quito</i> , Ecuador 1929 de Carlos Endara Andrade	249
<i>Ana Lucía Granizo</i>	

<i>De Guayaquil a Quito</i> : diálogo con otros discursos	251
<i>Claudia Alejos Izquierdo</i>	

El viaje de retorno de Carlos Endara: recuperar la memoria visual, reinventar la nación	253
<i>Cristian Alvarado</i>	

Carlos Endara Andrade, un <i>flâneur</i> ecuatoriano	255
<i>Verónica Jarrín Machuca</i>	

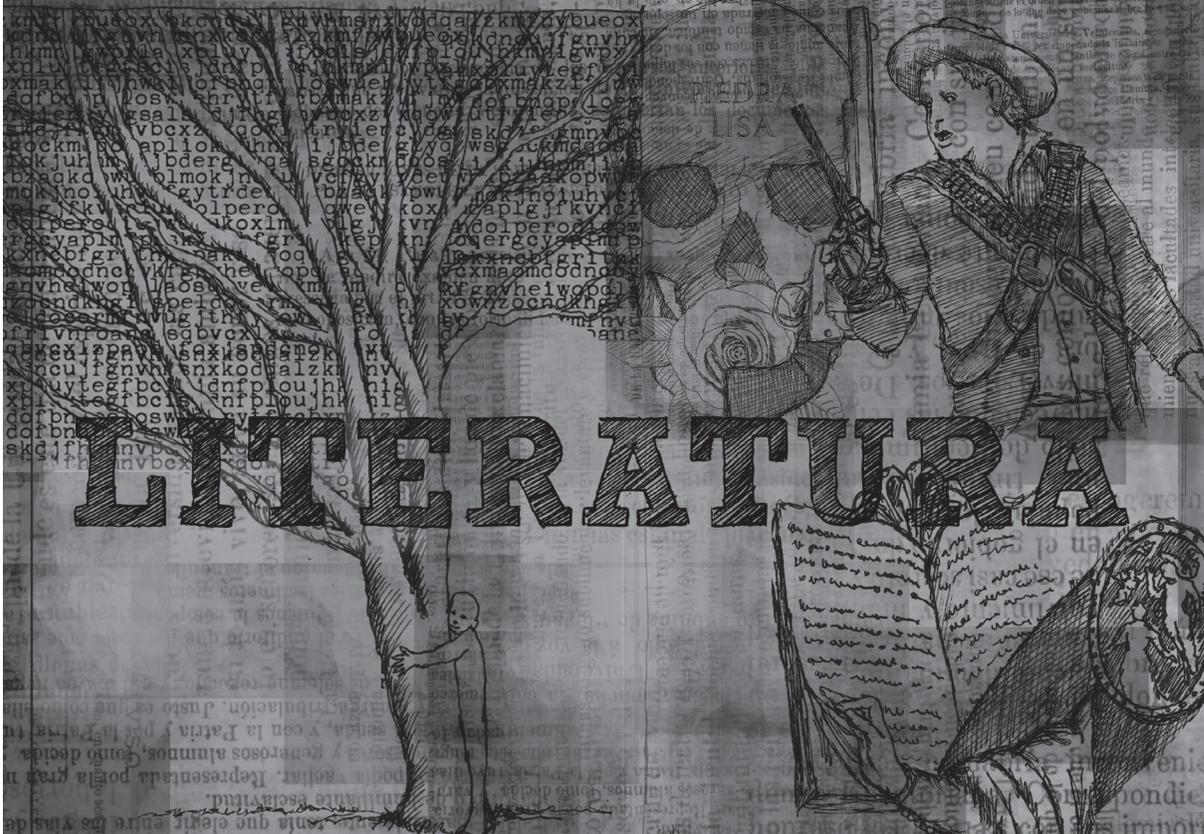
De quién es esta película	257
<i>Eduardo Varas C.</i>	

Ecuador y sus mundos diferentes: <i>De Guayaquil a Quito</i> -1929-	259
<i>Jihye Park</i>	

Una mirada desde el tren	261
<i>José Villacís</i>	

El tomavistas como registro de la nación	263
<i>Marcelo Báez Meza</i>	
Las huellas que dejó Endara y su cámara	265
<i>Margarethe Tirado</i>	
Un discreto estatuto de <i>lo distinto</i>	267
<i>Nicolás Morán Villagómez</i>	
Un recorrido por nuestra historia	269
<i>Obed Darío Ávila Chacón</i>	
Guayaquil desde el lente del pasado y del presente	271
<i>Sandy Melissa Vallejo Sánchez</i>	
Un maravilloso viaje en tren	273
<i>Diego Montalvo</i>	
<i>De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929</i>	275
<i>Estefanía López</i>	
Una cercanía que parecía imposible	277
<i>Valeria Estrella</i>	
Registros de Endara para contar una historia	279
<i>Yamil Escaffi</i>	
<i>De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929): algunas reflexiones acerca del documental fílmico de Carlos Endara Andrade</i>	281
<i>Michael Handelsman</i>	
ESTUVO AQUÍ	285
<i>Luis Eduardo Aute</i>	
ESCRIBÍO AQUÍ	293
<i>Gonzalo Escudero</i>	
RECONOCIMIENTO	297
<i>Xavier Oquendo Troncoso</i>	
Instrucciones para la publicación de artículos en la Revista Anales	303





Entre el comparatismo y el latinoamericanismo: debates en torno a una posible historia de la literatura latinoamericana

Facundo Gómez

Cómo no se hace una novela

Sergio Cordero

El uso del acróstico y sus derivaciones en la poesía figurativa

David Castañeda Álvarez, Carmen Fernández Galán Montemayor

Yerma de Federico García Lorca y el engaño de las apariencias

Luis Aguilar Monsalve

La homosexualidad: una mirada histórica desde la poesía

Eduardo Arízaga

El guaragua: la estética de lo horrible y su carácter reivindicativo

Deysi Carolina Benalcázar Jácome

El pinar de Segismundo, de Eliécer Cárdenas: la reescritura como festivo acto de justicia literaria

Alicia Ortega

Jorge Velasco Mackenzie: *El rincón de los justos*

Luis Rivadeneira

Pedro Gil: *Recaídas*, confesiones de un paria

Iván Oñate

Entre el comparatismo y el latinoamericanismo: debates en torno a una posible historia de la literatura latinoamericana

Facundo Gómez

Universidad de Buenos Aires
gomezefacundo@gmail.com

Recibido: 6 de mayo 2021 / Aprobado: 24 de junio 2021

Resumen

Hacia 1982, se celebra en Caracas, Venezuela, una reunión de expertos dedicada a pensar el diseño de una nueva historia de la literatura latinoamericana desde la perspectiva del comparatismo. Bajo el auspicio de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) y la coordinación de Ana Pizarro, figuras claves de la crítica latinoamericana debaten en torno a los temas, problemas y métodos involucrados en el proyecto. Las intervenciones, compiladas en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, se hallan atravesadas por las tensiones entre la metodología comparatista clásica y un discurso crítico latinoamericano más atento a los problemas culturales de la región. Los intercambios en torno al plurilingüismo o a la inclusión de las literaturas indígenas y las producciones orales dividen las posiciones y generan diversos diálogos. Entre ellos, se destaca la comunicación de Domingo Miliani, quien propone la necesidad de renovar las ideas críticas e historiográficas vigentes. Así, el estudio de la reunión permite identificar cuestiones y debates centrales para la crítica literaria latinoamericana a principios de la década de 1980, así como también, reconstruir un hito en la reflexión historiográfica y comparatista sobre nuestras letras.

Palabras clave: literatura latinoamericana, Ana Pizarro, historiografía literaria, literaturas comparadas, crítica latinoamericana.

Abstract

In 1982, an expert meeting is held in Caracas, Venezuela, in order to think a design for a new history of Latin American Literature from a comparative perspective. Supported by International Comparative Literature Association (ICLA), and under Ana Pizarro's coordination, major figures of Latin American criticism debate about subjects, questions and methods involved in the project. Their contributions, compiled in *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, are affected by conflicts between a classical comparatist methodology and a Latin American critical discourse that is more concerned with cultural issues of the region. Exchanges regarding multilingualism or the inclusion of indigenous literature and works of oral tradition cause a division among specialists, encouraging several debates between them. From these, Domingo Miliani's lecture stands out because he proposes an essential renovation of current ideas of literature criticism and historiography. Thus, analyzing this gathering allows us not only to identify main discussions and matters of Latin American literary criticism in the early 1980s, but also to recreate a milestone in the historiographic and comparative reflection of our letters.

Keywords: latin american Literature, Ana Pizarro, literary historiography, Comparatism, comparative literature, latin american criticism.

En 2022 se cumplen cuarenta años del encuentro de Caracas, un evento que reunió a destacados especialistas en torno al diseño de una nueva historia de la literatura latinoamericana. Al año siguiente, el diálogo colectivo prosiguió en Campinas, donde los expertos volvieron a ser convocados para terminar de delinear los ejes del proyecto. Las principales ponencias e intervenciones de ambos encuentros fueron compiladas como libros en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* y *La literatura latinoamericana como proceso*, dos obras claves en el devenir de nuestro discurso crítico. Este trabajo toma como objeto de análisis y reflexión la primera obra, dedicada a las reuniones de Caracas en 1982, por entender que se trata de un relevante testimonio acerca de cómo las ideas sobre lo latinoamericano y los contrapuntos sobre historiografía y comparatismo atraviesan la empresa desde sus pasos iniciales.

Bajo el liderazgo de la intelectual chilena Ana Pizarro, hacia fines de la década de 1970 se bosqueja la idea de producir un volumen latinoamericano que integre la colección *Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas*, un proyecto de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AICL), iniciado décadas atrás, que, para ese entonces, contaba ya con varios tomos. El camino de la iniciativa es errático e ilustra dificultades propias de la vida intelectual en la región. A pesar de las complicaciones, se logran celebrar dos encuentros. El primero se organiza en Venezuela, hacia 1982, y el segundo en Brasil, al año siguiente. En ellos participan críticos de la talla de Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Roberto Schwarz, Jean Franco, Jacques Leenhardt, Domingo Miliani, Carlos Pacheco, Hugo Achugar y Beatriz González, entre otros.

El objetivo inicial de Pizarro es avanzar con el diseño de una historia de la literatura latinoamericana desde la perspectiva del comparatismo, que pueda sumarse como tomo a la colección europea original, según las particularidades y demandas del método de referencia. Pronto, su idea se topa con cuestiones propias del estudio de la literatura latinoamericana, tales como la definición del objeto de estudio, el modo de integrar las literaturas nacionales, el trabajo de periodización y cronología, el uso de conceptos y metodologías, la inclusión de las literaturas indígenas y la atención por el plurilingüismo.

Llevada adelante en medio de un notable proceso de reformulación de la crítica literaria latinoamericana, que ha sido definido por Roxana Patiño como «un nuevo proyecto crítico» (2006) y cuyo eje Cornejo Polar encuentra en «la reivindicación de la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras» (2003, p. 6), la iniciativa de Pizarro se hace cargo de la necesidad de reevaluar la historia de la literatura latinoamericana bajo prismas renovados, en un momento histórico en el cual el posestructuralismo y los estudios culturales avanzan con la puesta en crisis de las tradiciones letradas y las certezas disciplinarias. Así, el análisis de lo discutido en los encuentros representa una oportunidad para revisar posiciones, límites y debates claves para entender un proceso de reformulación que continúa hasta el presente.

Se trata, a todas miras, de un trabajo de investigación que excede las posibilidades del presente texto, que puede ser pensado como un primer acercamiento al tema. Por lo tanto, se opta aquí por un recorte del objeto de estudio, que hace foco en la reunión de Caracas, ya que se da allí un contrapunto entre la crítica latinoamericanista y los enfoques comparatistas metropolitanos que iluminan tanto el proceso de revisión del propio discurso crítico como el rumbo posterior del proyecto. El artículo se organiza en tres apartados centrales: el primero reconstruye el desarrollo de la iniciativa, a partir del testimonio de la propia Ana Pizarro; el segundo recupera el encuentro de Caracas y reseña diálogos claves de *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*; el tercero analiza una intervención clave, la de Domingo Miliani, así como también el informe final.

El objetivo principal del trabajo es pensar estos textos y discursos como una suerte de instantánea del conjunto de posturas y apuestas de un sector de la crítica latinoamericana hacia principios de la década de 1980 ante un doble desafío: historizar nuestras letras respetando su heterogeneidad constituyente y apropiarse de la perspectiva comparatista sin perder de vista inquietudes propias.

Un proyecto en construcción

Según lo ha contado Ana Pizarro, en una entrevista realizada por Claudio Maíz (2013), la idea de pensar una historia de la literatura latinoamericana desde la perspectiva comparatista nace en sus años de exilio en París, tras su partida de Chile ante el golpe de Estado de 1973. Sus lecturas sobre la literatura mapuche la llevan a repensar la noción de literatura latinoamericana, en pos de borrar las fronteras dadas por la tradición, el canon y los géneros. Y es este mismo gesto crítico el que deriva en la tentativa de concebir una nueva historia para las letras regionales que tenga en cuenta los últimos cambios teóricos, culturales e ideológicos. Gracias al apoyo de su jefe en la Sorbonne, Pizarro se contacta con la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) y se suma a la institución, al seno de la cual urde, con el crítico Jacques Leenhardt, un borrador del proyecto historiográfico. Hacia 1980, la intelectual se desplaza a Caracas, donde retoma su idea. Desde la Universidad Simón Bolívar y con el apoyo de la AILC, tiende diversas redes con especialistas latinoamericanos y extranjeros para empezar a concretar sus planes. Viajes, reuniones, entrevistas, correspondencias hilvanan una aventura que nace transnacional en una época sin internet, telecomunicaciones digitales ni redes sociales, hoy omnipresentes.

Dos nombres son claves para entender el devenir del proyecto: Antonio Candido y Ángel Rama. Según el testimonio de Pizarro, gracias a la intercesión de Roberto Schwartz, un viejo conocido suyo, el primero la recibe en San Pablo en 1980 y la apoya con entusiasmo. El crítico brasileño incluso toma nota de las incipientes tensiones surgidas entre Pizarro y la AILC, que se muestra reticente ante los primeros borradores del proyecto, y decide acompañarla en la organización y concepción

del plan. Justamente, esta tirantez con la institución es la que justifica en parte la incorporación del otro agente fundamental, Ángel Rama. Pizarro recuerda: «Yo estaba en la Asociación Internacional. Y sentí que en la Asociación sabían del nombre de Rama, entonces, con Jacques fuimos y contactamos a Rama que ya sabía del proyecto. Yo necesitaba ese respaldo porque sola no tenía credibilidad, ¿no? No era nadie» (Maíz, 2013, p. 174). Pero no solo es el prestigio del crítico lo que explica la convocatoria, sino también su formación y dedicación por décadas al estudio de la literatura latinoamericana, un campo que lo tiene por entonces como uno de sus más destacados especialistas.

El relato se enriquece con la perspectiva del propio Rama acerca del asunto. En efecto, el uruguayo mantiene un diálogo con la AILC desde 1973, cuando participa, junto con Candido, del VIII Congreso de la institución, celebrado en Montreal y Ottawa. Según se puede revisar en su epistolario personal,¹ mientras se desempeña como docente e investigador en Estados Unidos, hacia 1980, Rama recibe una carta de Henry Remak, de la Universidad de Indiana, especialista en literaturas comparadas y promotor del método comparativo. Con fecha del 25 de marzo de 1980, el norteamericano saluda a su colega y lo invita a una reunión en Chapel Hill, North Carolina, para discutir una propuesta elevada por Ana Pizarro y sus colaboradores de la Universidad Simón Bolívar: la inclusión de una «historia de la literatura latinoamericana» en la publicación internacional que por entonces desarrolla la institución, la *Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas*, en la cual Remak se desempeña como presidente del Comité de Coordinación. El profesor explica que la AILC estipula un consejo asesor para cada área de la investigación y remarca su interés por consolidar un grupo de expertos que pueda orientar este trabajo específico, por lo que le ofrece a Rama la posibilidad de integrarse a ese comité para desempeñarse como revisor y asesor en su puesta en marcha.

No contamos con la respuesta del uruguayo hacia Remak, pero se puede reconstruir qué fue lo que ocurrió gracias a otra carta, escrita por Ángel Rama un mes después, en la que se explora acerca del tema. Dirigida a Antonio Candido y datada el 25 de abril de 1980 en Washington, la comunicación explica que Rama no logra asistir al encuentro de Chapel Hill por diversos problemas de salud (Candido y Rama, 2016, p. 131). A la vez, confirma que el crítico ha sido designado «miembro del Buró de la Asociación» y que, a través de ella, ha llegado a sus manos la propuesta de Ana Pizarro. El balance de Rama sobre este esbozo inicial es negativo. En primer

1 El archivo personal de Ángel Rama se encuentra en Montevideo, bajo el cuidado de su hija Amparo, a quien agradezco la posibilidad de explorar los papeles del crítico. A lo largo de la investigación para mi tesis de doctorado *—Por una crítica latinoamericanista: la praxis intelectual de Ángel Rama*, defendida y aprobada hacia 2020 en la Universidad de Buenos Aires—, he visitado el acervo varias veces. Se reúnen allí documentos valiosísimos para entender no solo el trabajo de Rama, sino todo un período de la crítica literaria, la literatura y la historia intelectual latinoamericana. Como otros archivos privados y públicos similares, las joyas bibliográficas que guarda todavía esperan estudios y abordajes que indaguen y sistematicen sus aportes para la comprensión de nuestra historia y cultura.

lugar, debido a que se encuentra enfocado sobre la literatura hispanoamericana; las letras brasileñas son apenas incorporadas como un mero agregado, mediante una operación forzada que revela un insuficiente conocimiento de su relevancia. Otra cuestión que se torna problemática ante su mirada es la marginación de las literaturas coloniales e indígenas, desplazadas en la periodización y la organización de los temas, en contraposición a la jerarquización de fenómenos literarios propios del siglo xx, como la novela de la revolución mexicana.

La crítica al plan original se complementa con una propuesta concreta dirigida a Candido: analizar y revisar entre ambos el borrador caraqueño; formular una nueva versión que supere sus limitaciones e incorpore a Brasil al esquema; postularse a sí mismos como impulsores de una historia de la literatura alternativa, constituida plenamente a partir de los problemas y las características específicas de las letras, el pensamiento y la crítica del subcontinente.

Con estos datos, se puede entender mejor por qué Pizarro cuenta que, al ser interpelado para conseguir su apoyo, el intelectual uruguayo ya estaba al tanto de la iniciativa. También es posible identificar otro elemento central para pensar los debates de las reuniones preparatorias: el sentido estratégico que Rama, secundado por Candido, le otorga al proyecto. Para él, no se trata solamente de una oportunidad para actualizar la visión historiográfica de nuestras letras, sino de una intervención cultural tendiente a construir un discurso crítico latinoamericanista, es decir, una interpretación de lo literario basada en los problemas y particularidades de las sociedades y culturas locales y llevada adelante por intelectuales con plena conciencia integradora.

Vale aclarar que esta idea de integración se apoya en la praxis que Rama viene ejerciendo y militando desde 1959. Desde su punto de vista, la integración implica estrechar lazos entre los países al sur del río Bravo para fortalecer la posición geopolítica de la región ante los embates de la globalización capitalista. Pero, sobre todo, la integración supone religar los esfuerzos de los intelectuales en pos de robustecer la identidad cultural del subcontinente y construir un discurso crítico en común que dé cuenta del pasado y el presente de la creación latinoamericana. Tal posicionamiento, que anuda sus ideas sobre América Latina, los deberes de los intelectuales y el sentido de la literatura y la crítica, se encuentra expresada en una célebre frase suya, escrita hacia 1983: «Ocurre que si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta» (Rama, 2008, p. 24).

Como veremos, esta orientación latinoamericanista confronta con el paradigma más clásico con el que la AILC viene diseñando los tomos de su *Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas*. El debate se expresa de manera distinta en las dos reuniones: estalla en una serie de discusiones en el encuentro de Caracas, mientras

la opción latinoamericanista se impone como eje de la propuesta de Campinas. Los materiales centrales de ambos eventos son compilados por la propia Ana Pizarro hacia la década de 1980 en los ya mencionados *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (1987) y *La literatura latinoamericana como proceso* (1985).

Sobre los libros, Claudio Maíz ha sentenciado que pueden ser leídos «verdaderos marcos teóricos y metodológicos de los tres volúmenes posteriores» (2013, p. 170), en referencia a los tomos de *América Latina: palabra, literatura e cultura*, la colección de ensayos dirigida por Ana Pizarro hacia la década de 1990 que, de alguna manera, de forma tardía y parcial, responde a las inquietudes iniciales. Es que luego de los promisorios encuentros latinoamericanos, el proyecto sufre varios impactos. Hacia noviembre de 1983, Rama muere en un accidente de aviación, por lo que la empresa pierde a uno de sus más entusiastas organizadores. Luego, las discusiones con la AILC se profundizan al punto de que Pizarro se decide por el alejamiento de la institución. Desde entonces el proyecto avanza de forma separada de la colección europea y ya sin ataduras con respecto a las orientaciones metropolitanas acerca de cómo ejercer el comparatismo. En este sentido, la intelectual señala que los mayores reparos orbitaban a torno a la firme convicción por parte de los latinoamericanos de incluir en la historia a las literaturas indígenas.

Los avatares de la empresa continúan: una vez convocados los expertos, la escritura de los capítulos demanda más tiempo de lo esperado. Finalmente, el problema más grave deriva de la falta de financiación, un obstáculo que se supera años después con el apoyo del Memorial de América Latina, una institución cultural brasileña. Entre 1993 y 1995 salen publicados los tres tomos de *América Latina: palabra, literatura e cultura*, que abarcan desde el período colonial hasta el siglo xx y que dialogan con las posiciones desarrolladas en los encuentros de Caracas y Campinas.

No obstante, resulta problemático afirmar que los dos libros que compilan las intervenciones suponen un «marco teórico» de esos volúmenes. La razón principal, y fuente de algunos equívocos sobre lo discutido en 1982 y 1983, es que lo hablado en esos eventos dista mucho de una conceptualización rigurosa, coherente y orgánica. Entre una y otra reunión hay cambios considerables que impiden hablar de una fundamentación teórica en común. Y aún más: al seno de cada compilación se torna evidente la diferencia de perspectivas críticas, fuentes teóricas, definiciones disciplinares. Esta heterogeneidad es propia de la etapa preparatoria del proyecto, en la que se trazan los primeros acercamientos al objeto y se exhiben los disensos y matices de cada una de las perspectivas que buscan ser articuladas. Por eso, resulta más preciso leer *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* y *La literatura latinoamericana como proceso* como conjuntos de ensayos historiográficos y testimonios de un anhelo en común: rediseñar la historia de las letras latinoamericanas bajo la luz de problemas y perspectivas contemporáneos.

La observación supone discutir con otras lecturas que también abordan estos textos como elaboraciones teóricas acabadas. Tal es el caso de la interpretación de

Françoise Perus (2019), quien considera que los volúmenes expresan las limitaciones y la frustración de un discurso crítico que no logra una reinención convincente de la historia de la literatura latinoamericana. Según su perspectiva, los encuentros organizados por Pizarro constituyen un ejemplo de confusión conceptual y debilidad argumentativa, ya que reemplazan el estudio de los textos por una caída complaciente en perspectivas metropolitanas exentas de rigor teórico. La autora resume así las limitaciones y aporías: «[el] proyecto nace de un encargo y de la proyección de concepciones *a priori*, provenientes del ámbito internacional y de los debates a menudo generales y abstractos en torno de la modernidad y la posmodernidad imperantes en dicho ámbito» (Perus, 2019, p. 98). Como Perus no se toma el tiempo de leer los libros, no detecta los matices y disensos de cada encuentro. Tampoco identifica, sobre todo en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, la puja entre una mirada atenta a los materiales y conflictos locales y la visión etnocéntrica del comparatismo metropolitano.

Los apartados a continuación buscan alejarse de este tipo de miradas totalizadoras, sesgadas y distantes de los textos en cuestión para focalizarse en las propuestas y debates específicos. Su examen demuestra de qué modo, en estos encuentros, la crítica literaria latinoamericana, lejos de operar por encargo o acatar agendas globales, se sumerge en la materialidad de sus creaciones literarias y en los dilemas de su propia tradición intelectual para tejer un nuevo relato sobre su cultura y sus letras.

Caracas: historia, comparatismo y polémica

Organizada por la AILC y la Universidad Simón Bolívar y auspiciada por la Unesco, la primera reunión preparatoria del proyecto se celebra en Caracas, del 26 al 29 de noviembre de 1982. Ana Pizarro coordina el evento, acompañada por una comisión asesora compuesta por Hugo Achugar, Carlos Pacheco y Beatriz González. Participan de las jornadas Rafael Gutiérrez Girardot, Mario Valdés, Beatriz Garza Cuarón, Jean Franco, Domingo Miliani, Kenneth Ramchand, Roberto Schwarz, Franco Merregalli y Jacques Leenhardt, además de Candido y Cornejo Polar. Ángel Rama no logra asistir por problemas con el Servicio de Inmigración de los Estados Unidos; su ausencia es sustancial para comprender los cambios de orientación del proyecto.

Como se ha dicho, las ponencias del evento han sido compiladas en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, una obra dividida en cinco capítulos; cada uno de ellos aborda las problemáticas centrales para la elaboración de la historia literaria planteada e incluye tanto las exposiciones de los especialistas como las discusiones posteriores que se dan entre los presentes. Este aspecto del libro es muy enriquecedor, porque ilustra con claridad el carácter dialógico del volumen y capta hasta qué punto ciertas definiciones trascendentales del campo se encuentran por ese entonces en pleno proceso de crisis y transformación. El primer capítulo, a cargo

de Ana Pizarro, abre los debates a partir de la «delimitación del área», es decir, la construcción del objeto de estudio. El segundo capítulo versa sobre los conceptos y metodologías propias de la literatura comparada; el tercero plantea diversos balances sobre la tradición historiográfica de la literatura latinoamericana; el cuarto se titula «Literatura nacional, regional, latinoamericana» y aborda las problemáticas de las áreas culturales y la mirada integradora; el último explora las relaciones entre la literatura y la historia política, social y cultural del subcontinente.

Una de las inflexiones más llamativas del volumen es la evidente tensión entre dos posiciones enfrentadas a lo largo del evento: por un lado, se hallan quienes se reivindican como especialistas en literaturas comparadas y se preocupan sobre todo por construir un corpus de textos en lenguas europeas sobre el cual se puedan tender operaciones de periodización y contraste. Por el otro, se encuentran aquellos que participan de las mesas con un interés más ideológico, que excede lo literario y apunta hacia la edificación de una historia que ordene una serie compleja de procesos literarios, sociales y políticos que confluyen en la conformación de una identidad latinoamericana.

El disenso se manifiesta enseguida en las primeras sesiones de las jornadas. Tras la intervención de Pizarro, quien evita dar definiciones tajantes y opta por instalar ciertas cuestiones imprescindibles para iniciar la reflexión sobre qué es, en efecto, la literatura latinoamericana. Así, la autora resalta la tardía inserción del Caribe a la región, la cuestión de los idiomas no latinos y la producción cultural de pueblos originarios y diversos sujetos migrantes. A pesar de citar al historiador de las ideas Arturo Ardao, intelectual uruguayo y ferviente latinoamericanista, para pensar nuestras letras como expresión cultural de una «comunidad histórico-cultural en pleno desarrollo» (Pizarro, 1987, p. 25), lo cierto es que su ponencia es escueta y apenas alcanza a abrir la discusión subsiguiente, en la cual Jean Franco crítica con firmeza el silenciamiento de la cuestión de género y la falta de atención sobre el rol de la mujer en el devenir de la literatura en el subcontinente. A continuación, Mario Valdés inquiere por qué, si la concepción de literatura latinoamericana debe integrar las creaciones en idiomas no latinos del Caribe, el proyecto excluye la producción norteamericana. Evidentemente, la revisión del objeto de estudio y las ansias por incluir en él nuevas textualidades abren preguntas metodológicas de difícil resolución.

Ante ellas, Franco Meregalli, reconocido hispanista y una figura central del comparatismo italiano, reacciona con las certidumbres de la disciplina: entroniza el criterio lingüístico como clave para conceptualizar el objeto de estudio, declara que temas tales como la geografía o lo nacional resultan elementos «extrínsecos» a lo literario y se manifiesta en contra de la misma noción de «literatura latinoamericana»: «Yo preferiría el término iberoamericano. En ese término se comprenden dos lenguas —el español y el portugués— y las demás zonas geográficas, el Caribe, donde no se habla español ni portugués, pueden formar objeto de la perspectiva comparatista» (Pizarro, 1987, p. 27). Es decir, el proyecto debería centrarse en comparar las literaturas escritas en

español y en portugués en la región y luego incorporar como posibilidad adicional distintos ejercicios de contrastación con textos escritos en otras lenguas.

Las respuestas no se hacen esperar: Domingo Miliani señala que instalar el axioma lingüístico implica caer en una regresión metodológica, que confunde la literatura con la grafemización del discurso. Esta operación, ligada a la tradición crítica más clásica, evidencia una serie de limitaciones para dar cuenta de la creación literaria latinoamericana y deriva en la marginación y el recorte brutal de importantes sectores de la producción estética regional. Miliani destaca algunos casos: la narrativa y la poesía orales, las escrituras chicanas (enunciadas en español desde Estados Unidos), los textos expresados en lenguas de fusión (como el creole haitiano o el *slang* trinitario) y, sobre todo, las literaturas indígenas. Todas ellas son expresiones que esquivan la idea de unidad de lengua y develan el etnocentrismo de pretender entender el desarrollo de las letras de la región como simple derivación de lenguas europeas. Además, su estudio exige un instrumental más atento a sus especificidades y un diálogo que se vuelve interdisciplinar en su anhelo de dar cuenta de fenómenos heteróclitos, pero relacionados histórica y culturalmente. De acuerdo con esto, Miliani apuesta a recuperar las ideas de Lotman y la escuela de Tartu y propone la idea de pensar el proyecto en el marco de una semántica general que se haga cargo de la cuestión de la heterogeneidad. Por lo tanto, la definición del concepto de literatura cambia y, en contraste con la afirmación categórica de Merigalli (la literatura como expresión escrita de una lengua), se reformula ante los materiales: «Es el postulado de ver la literatura como un texto abierto inserto en un contexto cultural que a su vez está ligado a un modo de producción ideológico, conceptual», señala el crítico venezolano (p. 28).

Este disenso inicial se acrecienta con la progresión del intercambio. Mario Valdés es el que primero extrema las diferencias, al entender que las tensiones se derivan del anhelo por un nuevo diseño para la historia de la literatura latinoamericana, que resulte superador ante los ensayos previos: «[...] la historia de la literatura que manejamos hoy en día es deficiente. Deficiente, porque responde a categorías completamente artificiales europeas, que no tienen nada que ver con la realidad en Hispanoamérica» (p. 30). Su declaración apunta al carácter político de lo epistemológico: copiar acríticamente conceptos y metodologías implica una operación de cuño colonial y un trabajo ortopédico de inserción y adecuación de las manifestaciones literarias locales a la conceptualización metropolitana, todavía hegemónica en cierto espectro de los estudios literarios por entonces.

Concluye esta primera discusión Roberto Schwarz, quien distingue dos nociones acerca del panorama en común que el proyecto busca bosquejar: una, entiende la unidad como autoafirmación, y otra, la concibe derivada de la mirada comparatista. Su intervención es poco clara, por lo que tanto su carácter asertivo como valorativo resulta opaco: no se entiende qué posiciones representa cada noción ni cuál es la opción más sólida y apropiada. No obstante, su insistencia en explicitar las motivaciones y puntos de partida que guían el proyecto resalta una

coexistencia conflictiva en él de dos posiciones generales ante la comprensión de la literatura latinoamericana y el comparatismo.

La polémica sigue y se recrudece en el capítulo siguiente, que recupera justamente la sesión dedicada a la «perspectiva comparatista», en la cual exponen Valdés y luego Meregalli. Tras la primera ponencia, el italiano vuelve sobre sus dichos e insiste con la centralidad de la lengua y la jerarquización del español y el portugués como idiomas de referencia: «El elemento fundamental y determinante es la lengua. Otras expresiones en otras lenguas, desde luego que hay que tomarlas en cuenta, pero ya como elemento comparatista» (1987, p. 48). Ante su apreciación, responden Domingo Miliani y Antonio Cornejo Polar, quienes consideran inconducente optar por la lengua como articulador de la historia y declara tajante: «Sobre todo porque si esto se asocia al hecho de privilegiar el español y el portugués, yo tendría la impresión [de] que estamos liquidando el proyecto» (p. 51).

Por otro lado, como es de esperar, la ponencia del propio Franco Meregalli —titulada de la misma manera que el capítulo, lo que hace entender que sus posiciones al respecto se piensan como un discurso orientador en lo que hace al comparatismo— se organiza como una exposición programática del método comparatista y como una postura que expresa la visión oficial europea ante la tentativa latinoamericana, tal como queda evidenciado cuando se refiere a los orígenes de la colección, en cuyo desarrollo se entrelaza el encuentro: «Fue poco más o menos en aquella época que *nuestra* Asociación Internacional de Literatura Comparada planeó su ambicioso proyecto de una *Histoire des littératures en langues européennes*» (Meregalli, 1987, p. 55, cursivas nuestras). Meregalli se explaya entonces en definiciones doctrinarias, como la del criterio lingüístico, la concepción del comparatismo (entendido a grandes rasgos como el estudio de las relaciones entre literaturas escritas en diferentes idiomas) y el esbozo de un modelo general para el capítulo latinoamericano de la colección que debería basarse en una comparación axial entre las letras brasileñas e hispanoamericanas, complementada con ensayos comparativos particulares que asocien esas dos tradiciones con otros textos en diversos idiomas. Sobresale en su argumentación la excusión tajante de la literatura indígena, de acuerdo con una observación categórica: «Ninguna de las grandes civilizaciones precolombinas, ni siquiera la maya, tenía “letras”, en el sentido de que no tenía alfabeto; tampoco tenía ideogramas con un claro valor lingüístico y utilizados para una producción literaria» (p. 61).

Recordemos que son palabras dichas hacia 1982, no en el siglo XIX. La reacción ante semejante enunciado, que pasa por alto la enorme tarea de recuperación de la literatura nativa de las últimas décadas, que ignora las reformulaciones de aquel canon tradicional y que niega las reivindicaciones de los propios sujetos originarios, su contemporaneidad y aporte sustancial al desarrollo de la literatura y el arte de la región, se traduce en una oleada de intervenciones críticas. Miliani, Achugar, Cornejo Polar, Candido responden a Meregalli con solidez, pero también con ma-

lestar, y le reprochan anacronismo, ignorancia, *belletrismo*, racismo, imperialismo. El brasileño, quizás el más diplomático en la entonación de sus reparos, realiza una declaración que es clave en todo el encuentro: la reivindicación de un latinoamericanismo que piensa la historia de la literatura como un ejercicio de integración y unidad entre las culturas. Pensar el proyecto desde coordenadas geopolíticas locales exige un desplazamiento ante los modelos comparatistas metropolitanos: «La perspectiva comparatista se modifica completamente con ese hecho y ya no está sujeta a cánones clásicos, ya no está sujeta a la rutina del comparatismo, porque nosotros estamos creando nuestras formas de comparación» (1987, p. 72). Para Candido, entonces, no se trata de adecuarse al modelo de la AILC, sino de ensayar una apropiación del método que permita avanzar en el estudio de creaciones hermanadas cultural e históricamente.

A lo largo de los siguientes capítulos, se puede rastrear que los críticos latinoamericanos tienen plena conciencia de que es necesario reformular el objeto de estudio y transformar la metodología para lograr una historia de la literatura que se haga cargo de una nueva mirada diacrónica sobre nuestras letras. Así, Gutiérrez Girardot y Miliani trazan un balance negativo acerca de la historiografía literaria latinoamericana; Cornejo Polar apuesta por la noción de heterogeneidad para desmontar la idea de las letras como mera expresión de un única identidad regional; Kenneth Ramchand defiende la integración plena de la literatura del Caribe al proyecto; Leenhardt y Candido iluminan sobre la relación entre historia y escritura y demandan que la cronología literaria dialogue permanentemente con los fenómenos históricos. No obstante, las propuestas individuales difieren tanto entre sí que ninguna alcanza a obtener un apoyo mayoritario que quede reflejado en el libro. Lejos de eso, lo que sobrevuela a lo largo de las secciones es la falta de consensos y definiciones acerca de la teoría y la metodología a emplear.

La ponencia de Domingo Miliani y el informe final: por una historia posible

La exposición de Meregalli no es la única que causa revuelo. Algo similar, aunque con distintas repercusiones, ocurre con la comunicación que Domingo Miliani presenta en la reunión. Su intervención prosigue a la de Rafael Gutiérrez Girardot, quien inicia la mesa de exposiciones sobre historiografía literaria latinoamericana y comparte con su colega un balance negativo de los ensayos realizados hasta entonces (1987, p. 80). El crítico colombiano plantea un panorama desolador, pues observa que las historias de la literatura no han hecho más que prolongar un enfoque romántico, que anuda las letras de cada país a un «espíritu nacional», tomando como modelo los trabajos historiográficos del español Marcelino Menéndez y Pelayo. Gutiérrez Girardot considera también los aportes del marxismo, entendido como un ejercicio crítico opuesto a los modelos históricos tradicionales. No obstante, el autor concluye en que la crítica marxista no ha desplegado hasta el momento un abordaje que pueda ir más allá de la

noción especular que liga los textos literarios a la lucha de clases. Por lo tanto, tales interpretaciones terminan por caer en un esquema mecánico, inspirado en una lectura reduccionista de Marx, que fuerza los sentidos y pierde de vista el fenómeno creador.

Miliani retoma la impugnación del especialista colombiano y expone un trabajo titulado «Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible», al que describe inicialmente como una suerte de balance crítico sobre la bibliografía disponible. De esta manera, entabla una revisión de obras y autores que se inicia con la Independencia y que presta atención a la voluntad de autonomía cultural e identidad regional que los intelectuales latinoamericanos expresan desde el siglo XIX. En pocas páginas, el texto pasa desde las iniciales obras historiográficas de los románticos hasta la renovación de la teoría y los métodos disponibles hacia mediados del siglo XX. Miliani subraya algunos aportes de esta bibliografía para la comprensión actual del proceso literario latinoamericano. En general, destaca la labor de registro y ordenamiento de textos y autores fundadores, indispensable para interpretaciones más elaboradas. En particular, resalta algunos aportes que exceden el anecdótico intelectual o la deriva biográfica y que abren un abanico de posibilidades críticas, tales como: indagar en el contexto sociohistórico donde se producen los discursos, analizar formas y transformaciones de los géneros, reconstruir corrientes literarias, hacer dialogar las letras regionales con la creación europea o ensayar abordajes sociales del fenómeno literario, según ejemplifican las obras de Alejandro Losada o del mismo Antonio Candido.

Lo limitado de la ponderación contrasta con el elocuente señalamiento de límites, silencios y olvidos. En primer lugar, surge la cuestión de la lengua. Miliani señala que incluso aquellos trabajos más lúcidos preceden a una operación de recorte y marginación de fuentes y materiales fundamentada en la lengua. El autor señala que el panorama historiográfico disponible «excluye, con criterio elitista, las literaturas de otras lenguas habladas en el continente, o asume [una] postura discriminatoria frente a las literaturas indígenas por no estar grafemizadas en una escritura latina» (Miliani, 1987, p. 106). La observación es oportuna porque indica la preocupación de un sector de la crítica literaria latinoamericana por hacerse cargo tanto de la heterogeneidad cultural y de los conflictos sociales que expresa como del desafío epistemológico que plantea, en vistas a la elaboración de la historia. Miliani distingue otros elementos que se presentan como obstáculos para la visión renovada de las letras que se buscan producir, a saber: la selección basada en principios estéticos calcados de las historias de la literatura europea, que deja afuera textos y escritores que no se logran ubicar bien en movimientos consagrados; la valoración heterodoxa de las obras, muchas veces implícita, que apela a elementos disímiles (de la biografía a la corrección idiomática) para interpretar las escrituras; la expansión de la noción de literatura, que termina por incorporar toda la producción letrada de la época, perdiendo de vista así el abordaje estético de los textos literarios; la limitación metodológica, que extrapola en bloque los métodos de los estudios europeos o que confunde conceptos y teorías para armar la cronología; la

deriva contenidista, que organiza panoramas en torno a cómo las letras representan determinada temática, generalmente exótica para la mirada europea, como la novela de los ríos, la sierra, la pampa o las narrativas del petróleo, el café, el hierro.

El estado de la cuestión desarrollado por Miliani es evidentemente negativo, cargado de insuficiencias y aporías. No obstante, en este punto crítico de su exposición, el autor despliega un anhelo utópico y un entusiasmo creador ante el desafío planteado: «Cien años después, ya adulta, la historiografía hispanoamericana se presenta como un reto y una tarea a cumplir», enuncia el venezolano (1987, p. 110), quien califica a este esfuerzo colectivo como la «historia posible», es decir, un proyecto que responda al interrogante de cómo escribir una nueva historia de la literatura latinoamericana «que se adecúe a nuestra mirada contemporánea» (p. 110). Como se puede percibir, destella en esta frase el mismo afán programático que atraviesa las posturas tanto de Antonio Candido y su reivindicación latinoamericanista, como las de Ángel Rama y su praxis integradora. Lo que sigue no es tanto el diseño concreto ni pormenorizado del proyecto de marras, sino una serie de elementos, hipótesis y conceptos que Miliani pondera como orientadores para una empresa concebida en tanto trabajo crítico, colectivo e interdisciplinario.

El crítico venezolano argumenta que una nueva historia de la literatura latinoamericana debería ser a la vez verbal y transverbal. Su carácter verbal supone ir más allá de la ciudad letrada e incluir discursos que trabajan con lo literario desde subjetividades y espacios que exceden el marco de lo culto y lo escrito, de modo tal de incluir creaciones orales y populares. Lo transverbal abreva en los avances de la semiología para desmontar el dispositivo lingüístico, incluir obras en diversas lenguas (europeas, mestizas, originarias y otras) y conceptualizar la literatura como producción de sentidos. El pasado colonial y la voluntad de liberación, según Miliani, acercan los procesos sociales y habilitan una historización de las analogías, los diálogos y los cruces interculturales.

La historia debería ser también una historia social, en tanto las contribuciones teóricas de Mijaíl Bajtín, Yuri Lotman y Boris Uspenski rompen con la querella entre inmanentismo y sociologismo y proponen una concepción de la literatura entendida como «un modo de producción ideológica de signos culturales verbales, cuya historicidad es recuperable en el sistema social heterogéneo de las culturas, con sus diferencias regionales o nacionales» (p. 11). Con esta apropiación de ideas y métodos de análisis, Miliani abre el campo hacia una perspectiva que parta de los materiales literarios y se alce como una indagación sobre la cultura y el desarrollo de las formas de acuerdo con los cambios y conflictos históricos. Sin renunciar al análisis de textos y discursos literarios, esta historia posible se aparta de sus precursores para incluir el conjunto de inquietudes sociales y culturales que empiezan a formar parte de la agenda crítica de la década de 1980, aunque sin romper estrepitosamente con la tradición literaria y la reflexión intelectual de la región.

Por último, Miliani agrega tres elementos, que son muy poco desarrollados, pero que iluminan la innovación y productividad de su enfoque ante las posiciones leídas a lo largo del libro. El primero es la apuesta por una «historia conceptual no ideologizadora», una investigación acerca de cómo la literatura, las artes y el pensamiento forjan conceptos, ideas y teorías propias para explicar y representarse a sí misma, lo que dinamiza el estudio de las letras al trazar cruces heterogéneos al seno de los procesos culturales. El segundo elemento es la posibilidad de articular una historia de la lectura, lo que supone un diálogo con las estéticas de la recepción, pero también una reformulación de los esquemas sociológicos más fosilizados que igualan mensaje literario con producto mercantil y lectura con consumo. Lejos de estas operaciones, la historia posible puede enriquecerse con la observación de cómo el proceso de lectura (y sus contextos y lógicas sociales, institucionales) modifica, condiciona y organiza también la cronología. El último elemento asciende como una prédica descolonizadora: Miliani habla de «una historia con derecho a la universalidad» para defender una visión de nuestras letras que se desprenda de los postulados etnocéntricos que tienden a ver en la literatura metropolitana un modelo y en la latinoamericana una copia empobrecida o, a lo sumo, «exótica». El autor finaliza su exposición con un llamado de hecho a la ruptura con «la concepción del universalismo metropolitano centrado en Europa» (p. 112), lo que entra en franco conflicto con el macroproyecto institucional en el cual la reunión se enmarca, la *Histoire des littératures en langues européennes*. Sus palabras finales matizan la audacia de la ponencia a través de un debido reconocimiento a las nuevas camadas de investigadores de la literatura latinoamericana, en quienes Miliani confía para llevar a cabo la «historia posible».

Las respuestas frente a sus propuestas no se hacen esperar. Llamativamente, Franco Merregalli participa poco de la discusión, apenas para criticar cierto trabajo con la identidad que él percibe en la comunicación de Miliani y en los debates posteriores. Ni él ni los demás presentes registran la contradicción insostenible entre el talante descolonizador de la ponencia y los principios de la institución que convoca al proyecto. Las interpelaciones vienen de parte de los expertos latinoamericanos, quienes dan muestras de asombro y desconcierto. Mario Valdés, por ejemplo, declara su preocupación ante la cuestión del trabajo interdisciplinario por entender que puede operar contra la organicidad de la historia (Pizarro, 1987, p. 112). Ana Pizarro, por su parte, celebra la apertura de la historia hacia fuentes no occidentales, pero determina la «imposibilidad» de adentrarse en esas otras literaturas. Aunque no enuncia ningún fundamento para sostener su postura, que omite la producción creciente de bibliografía e intervenciones sobre las literaturas y las culturas indígenas, su postulado es trascendente por el rol que ocupa en el proyecto. Así, sus palabras cierran en gran medida esta veta de la propuesta de Miliani, no sin lamentarse por las limitaciones, que se perciben aquí autoimpuestas.

Roberto Schwarz también se muestra reacio a la apertura de la historia porque opina que se trata de una operación realizada desde el campo intelectual sobre un

sector social que se desconoce. En su intervención, se percibe cierta reivindicación de un nosotros colectivo (blanco, académico, urbano, cosmopolita) que asciende como el sujeto social que diseña la historia de la literatura, enfrentado polémicamente con la inquietud cultural de Miliani, quien insta a una reinención descolonizadora del proyecto. Apunta Schwarz: «Yo creo que el problema reside en afirmar que somos lo que no somos, lo que no somos socialmente» (p. 116), una frase que refuerza el determinismo sociológico, a la vez que acepta una división jerarquizadora acerca de quién protagoniza y escribe la historia y quién queda fuera de ella. La posición de Antonio Candido resulta más significativa, ya que presenta varios matices y se oscila entre el entusiasmo ante la tentativa de Miliani y las limitaciones por terminar de captar y aceptar sus sugerencias. Así, el crítico brasileño dice que no se esperaba este tipo de ideas, que rompen con la noción tradicional de literatura e historia en la cual él se ha formado y que constituyen una verdadera «revolución», de acuerdo con su perspectiva. Pero lejos de la encerrona intelectual de Schwarz, Candido acepta que el desconcierto suscitado por la apertura y reformulación epistemológica deriva de los aspectos de las coordenadas sociales, culturales e ideológicas en las que funda su propia figura y praxis intelectual, una configuración que es necesario transformar para avanzar en la elaboración de la historia posible. Exclama el crítico: «Entonces, es una posición elitista mía que tengo que superar, yo soy elitista por mi formación y mi clase» (p. 115). Se evidencia aquí la captación y celebración del desafío de Miliani, aunque el alborozo no alcanza para integrarlo como postulado central del proyecto. Retomando el juicio de Pizarro, Candido señala que el programa de su colega es el ideal, pero no el posible para el grupo de expertos que desarrolla la empresa. En conclusión, la «historia posible» de Miliani luce entonces como el resto de una aspiración utópica: lo que se debería hacer, pero no se puede; lo que se reconoce, pero no se transforma.

La incertidumbre sobre las definiciones y los métodos, la insatisfacción ante las perspectivas y resoluciones mentadas y la polémica entre las diversas orientaciones críticas quedan reflejadas en el informe final con el que cierra *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. En él se puede identificar con claridad cómo la tensión entre los principios del comparatismo metropolitano y el anhelo de reinención conceptual de los intelectuales latinoamericanos queda sin resolver. La inestabilidad de los enunciados caracteriza entonces las jornadas de Caracas, en las cuales los problemas de la historia de la literatura latinoamericana en clave comparada son presentados e inquiridos, mas no resueltos.

El apartado final así lo demuestra: la mayor parte de las conclusiones revela una promisoriosa revisión de las maneras de pensar e historizar la literatura, cierta renovación de los vocabularios teóricos y una percepción más afinada de algunos tópicos claves para los estudios latinoamericanos, más abierta a las transformaciones epistemológicas y políticas que caracterizan al pensamiento crítico a lo largo de la década de 1980. Sin embargo, no solo no se alcanza a delimitar el objeto de estudio ni a

zanjar las disonancias entre las perspectivas comparativas clásicas y las formulaciones alternativas, sino que en varios casos se evidencia una insatisfacción respecto de las resoluciones tomadas. Por ejemplo, sobre la idea de ampliar el corpus en función de considerar creaciones por fuera del orbe letrado, Ana Pizarro refiere que se planteó la relevancia de estudiar las literaturas orales, populares y aquellas expresadas en lenguas originarias o no europeas, pero acota que hasta el momento no se habían registrado trabajos de investigación académica con conclusiones significativas sobre el tema. Por lo tanto, se decide mantener la jerarquización del sistema culto e incluir en la historia planeada solamente las más probadas intervenciones críticas que atestigüen la problemática. El recorte es elocuente: «Esta opción atendería al diseño de una historia de la literatura culta, escrita y en lenguas europeas, pero sin dejar de lado los avances específicos que se han logrado en el estudio de las literaturas populares e indígenas», concluye Pizarro (p. 189), demostrando así la falta de atención de los críticos ante la apabullante investigación sobre el tema que se viene desarrollando por esos años y que se enriquece con el proceso de agenciamiento político que desenvuelven por entonces las propias comunidades y organizaciones originarias. El gesto reproduce en cierto sentido la operación colonial del comparatismo representado por Meregalli e imprime un claro enfoque etnocéntrico al proyecto, que considera que lo literario es lo que pertenece al círculo letrado propio, blindando el objeto de estudio ante las creaciones populares, orales e indígenas.

Algo similar ocurre con respecto al enjuiciamiento de las historias literarias previas —que se consideran limitadas, restrictivas y, en general, carentes de rigor teórico y metodológico— y a la comprensión de que la literatura latinoamericana participa plenamente de la vida cultural y la historia social de los países de la región. Ambas observaciones obligan a una reformulación teórica radical y a un trabajo interdisciplinario que excede el campo de la literatura y se nutre de la colaboración de antropólogos, lingüistas, sociólogos. Pero esta tarea se postula como un desafío imposible de encarar en lo inmediato, por lo que se acepta de manera explícita el carácter provisorio y transitivo de la empresa: «Se consideró que un desarrollo integral de un proyecto de este tipo *constituiría propiamente la historia literaria del futuro* en América Latina», suscribe Pizarro (p. 192, cursivas propias).

Algo más de certidumbre alcanzan los apuntes sobre el método comparativo y sobre la concepción de literatura latinoamericana. En primer término, el encuentro de Caracas apuesta a la idea de una «comparatismo contrastivo» como principio metodológico, que relacione y distinga las diferentes literaturas nacionales entre sí y que se focalice en las apropiaciones estéticas y culturales que los textos formulan de los conceptos, problemas y lenguajes literarios gestados en Europa y el resto del mundo. Se deja de lado definitivamente la noción de «influencia» y se avanza sobre la posibilidad de estudiar formas de significación textual específicas, por fuera de los moldes europeos, en pleno diálogo con entornos históricos y sociales determinados. Sobre la idea de literatura latinoamericana, el encuentro termina por adoptar un principio

caro a la tradición latinoamericanista: en la región, las letras implican una práctica cultural y política que desde sus inicios se propuso contribuir a la edificación de las identidades nacionales, por lo que se considera que la literatura del subcontinente opera con una «doble referencia» p.194, una categoría aportada por Antonio Candido, que apunta a recuperar la función histórica de los textos y colocarla a la par de su configuración estética. Por lo tanto, se plantea una indagación focalizada en los sentidos sociales, culturales y políticos que las letras construyen y despliegan a lo largo de la historia latinoamericana.

Los acuerdos alcanzan para avanzar con una segunda reunión, que se celebra el año siguiente, en 1983, en Campinas. Uno de los grandes cambios entre un encuentro y otro es que en el evento brasileño se cuenta con la presencia de Ángel Rama, quien adopta un rol protagónico y refuerza el carácter latinoamericanista del proyecto. Esta operación, por lo tanto, cierra el debate con el comparatismo metropolitano y reformula el proyecto a partir del diálogo con múltiples problemas y cuestiones propias de la crítica latinoamericana. Algunos de los elementos de la «historia posible» de Miliani son retomados, aunque desde una perspectiva diferente que deriva, por ejemplo, en que la integración de las literaturas indígenas a la historiografía se haga desde un punto de vista etnocéntrico, más preocupado por la transculturación gestionada por los sectores letrados que por las creaciones de los sujetos indígenas, tal como lo ha señalado oportunamente Uruguay Cortazzo (1999).

Lecciones y finales abiertos

Las efemérides suelen ser ocasión de recuerdo y homenaje, pero también pueden funcionar como disparadores de la reflexión crítica. Hoy, a cuarenta años de las reuniones de Caracas, los espacios, la dinámica y los proyectos de los estudios literarios latinoamericanos han cambiado sobremanera. En tiempos de latinoamericanismo transnacional, cuando las agendas académicas se han vuelto globales y los masivos congresos de LASA (Latin American Studies Association) pautan temáticas y orientaciones hegemónicas para diversas áreas de investigación de las humanidades y las ciencias sociales, volver hacia estas reuniones implica recuperar esfuerzos y apuestas de la tradición crítica en común, ensayados desde perspectivas locales, con voluntad religadora. La operación de archivo supone indagar sobre un proyecto colectivo que también fue transnacional, pero que estuvo guiado por la inquietud de comprender la historia literaria a partir de nuestras propias coordenadas, problemáticas, discusiones.

La instantánea que se ha intentado describir y analizar involucra a nombres propios de la crítica literaria latinoamericana, lo cual nos habla de una instancia de integración muy dinámica entre camadas generacionales y formaciones académicas. Figuras consagradas desde mediados del siglo xx, como Antonio Candido y Ángel Rama, interactúan con colegas cuyos trabajos ya se destacan en el panorama regio-

nal, pero que serán todavía más relevantes en las décadas de 1980 y 1990, como Ana Pizarro, Antonio Cornejo Polar o Jean Franco. El diálogo también se traza entre especialistas con distintos objetos de estudio y disímiles metodologías de trabajo, quienes enuncian sus aportes desde diversas coordenadas geopolíticas, lo que le otorga al intercambio una amplia gama de matices y perspectivas.

La configuración coral del volumen, su talante colectivo, las preguntas abiertas sin resolver e incluso cierta belicosidad en los debates habla de un notable proceso de revisión y reinención del discurso crítico latinoamericano, en el que ni las certezas del pasado ni el prestigio de la teoría metropolitana alcanzan para bosquejar sin tensiones ni cuestionamientos el diseño de una nueva historia de la literatura. La actualización teórica, el reconocimiento de la heterogeneidad cultural, la apropiación de conceptos y metodologías, la recuperación crítica de la tradición historiográfica propia y la puesta en duda de la propia configuración letrada atentan contra la elaboración eficaz del proyecto, pero iluminan sobre los dilemas de un pensamiento en pleno proceso de transformación.

Estos condicionamientos también ofrecen la posibilidad de distinguir entre las diversas respuestas que el desafío le plantea a los expertos, quienes oscilan entre posiciones que van desde tentativas renovadoras como las de Miliani, hasta postulados conservadores y etnocéntricos como los de Meregalli. De esta manera, el debate entre latinoamericanismo y comparatismo y la fundamentación teórica de una historia de la literatura latinoamericana no son más que huellas en la construcción de un discurso crítico, que, hacia principios de 1980, busca nuevas formas de pensar recurrentes dilemas de nuestra tradición, como la cuestión de la literatura indígena, la integración de Brasil y el Caribe, el vínculo con los centros hegemónicos de poder o la propia situación de los intelectuales ante materiales y creaciones más allá de la ciudad letrada.

A modo de cierre, se pueden destacar dos lecciones entre las muchas que se desprenden de las reuniones de Caracas. La primera es la productividad de los proyectos intelectuales colectivos: la tentativa de Pizarro, con sus luces y sus sombras, enseña cuánto se puede enriquecer el pensamiento crítico a partir de un debate franco en torno a un objetivo común. A veces, la dinámica contemporánea impone un régimen de producción intelectual individual, aislado e hiperespecializado que solo considera lo colectivo si el esfuerzo y la coordinación derivados implican subsidios, becas o planes de movilidad e intercambio. El encuentro venezolano, en cambio, demuestra que es posible avanzar con la puesta en crisis de paradigmas caducos a través de un intercambio intelectual vivo y polémico, que convoca y a la par elabora. La segunda lección que se puede rescatar es la necesidad de explicitar las posiciones teóricas y metodológicas en las que se enmarcan nuestro trabajo, así como también enunciar con claridad posiciones ante temas y problemas centrales en nuestro campo de estudio. Evitar hacerlo implica colaborar con agendas que no son propias o

recaer en gestos de silenciamiento y marginación cultural, dos operaciones contra las cuales el pensamiento latinoamericanista se debate desde hace décadas.

Volver a las reuniones de Caracas implica, en suma, detenerse en una escena clave de nuestra historia intelectual para comprender y transformar la escena de los estudios literarios contemporáneos, que lidian con similares conflictos y dilemas, pero sumidos en una crisis civilizatoria aún mayor. Tanto la necesidad de diseñar nuestra historia a partir de nuestras propias preocupaciones como la urgente atención por las voces y las experiencias de los sectores sociales marginados prevalecen como imperativos críticos y culturales para una crítica latinoamericana atenta a la realidad y el devenir de las sociedades a partir de las cuales enuncia, opera y se constituye.

Referencias

- Candido, A. y Rama, Á. (2016). *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia*. Edición e introducción de Pablo Rocca. Estuario Editora.
- Cortazzo, U. (1999). Fronteras latinas de América: límites de una utopía integradora. *Cuaderno de Letras*, 7, 25-34
- Gutiérrez Girardot, R. (1987). Revisión de la historiografía literaria latinoamericana. En A. Pizarro (ed.). *La literatura latinoamericana como proceso* (pp. 79-100). Centro Editor de América Latina.
- Maíz, C. (2013). Entrevista con Ana Pizarro: Las redes de la crítica literaria y la gestación del proyecto de una historia de la literatura latinoamericana. *Cuadernos del CILHA*, 14(18), 167-180.
- Meregalli, F. (1987). La perspectiva comparatista. En A. Pizarro (ed.). *La literatura latinoamericana como proceso* (pp. 53-75). Centro Editor de América Latina.
- Miliani, D. (1987). Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible. En A. Pizarro (ed.). *La literatura latinoamericana como proceso* (101-119). Centro Editor de América Latina.
- Patiño, R. (2006). Debates teóricos en torno a la literatura latinoamericana: el surgimiento de un nuevo proyecto crítico (1975-1985). *Orbis Tertius*, 11(12). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.206/pr.206.pdf
- Perus, F. (2019). *Transculturaciones en el aire (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pizarro, A. (ed.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Centro Editor de América Latina.
- Pizarro, A. (ed.) (1987). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar.
- Pizarro, A. (ed.) (1993-1995). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Tres volúmenes. San Pablo: Memorial de América Latina, Editora de Unicamp.

Rama, Á. (2008). Prólogo. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 17-27). Universidad Alberto Hurtado.

Remak, H. (25 de marzo de 1980). Carta a Ángel Rama. Copia mecanografiada. Archivo Ángel Rama, Caja 31, carpeta 4.

Cómo *no* se hace una novela

Sergio Cordero

Poeta mexicano y crítico literario
sercor61@hotmail.com

Recibido: 15 de abril 2021 / Aprobado 9 de mayo 2021

Resumen

Parafraseando al insigne maestro vasco-español don Miguel de Unamuno, quien aconsejaba cómo escribir una novela, en este ensayo se dictamina lo contrario: cómo no escribir una novela. Con un recorrido que se inicia en Aristóteles, quien distinguía entre historia y poesía (realidad y ficción), pasando por la famosa polémica entre el escritor norteamericano Truman Capote y el novelista Norman Mailer, que sentenció a la novela de Capote como: «la muerte de la imaginación». Se dialoga y se interroga sobre el peso de la ficción y la realidad en la ejecución de una novela. Asimismo, se discute sobre el creador «virgen» y espontáneo o el creador con formación académica y teórica. Se reflexiona también sobre terminologías muy cercanas a un novelista como ser: referir y comentar.

Palabras clave: novela, narración, poesía, historia, humor, drama, tragedia, comedia.

Abstract

Paraphrasing the distinguished Basque-Spanish master, Don Miguel de Unamuno, who gave advised on how to write a novel. In this essay, the author proposes the opposite: how not to write a novel. With a journey that begins with Aristotle, who distinguished between history and poetry (fact and fiction), passing through the famous controversy between the American writers Truman Capote and Norman Mailer, who sentenced Capote's most famous

novel as: «death of the imagination». The weight of fiction and reality in the execution of a novel is also discussed and questioned. Likewise, the ideas of the «virgin» and spontaneous creator and of the creator with academic and theoretical training are discussed. As well as the terminologies very close to a novelist such as: to refer and to comment.

Keywords: novel, narration, poetry, history, humor, drama, tragedy, comedy.

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Heródoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferénciense en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro ojalá hubieran pasado.
Aristóteles, *La poética*

*Interdum speciosa locis morataque recte
Fabula nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdius oblectat populum meliusque moratur
Quam versus inopes rerum nugaeque canorae.*
Horacio, *Arte poética*

A veces una fábula de belleza nula, vistosa y bien adaptada a las situaciones, sin peso ni arte, deleita mucho más y entretiene mejor al público que versos faltos de tema y melodiosas tonterías.
Traducción de Sergio Cordero

Cómo, por qué y para qué

Don Miguel de Unamuno, poeta, novelista y filósofo español de la «Generación del '98», publicó un ensayo titulado *Cómo se hace una novela*. Lo singular de este texto es que trata de todo, menos de cómo *se escribe* una novela. Nadie aprendería a escribirlas leyéndolo. El propio Unamuno, quizás para evitar que el lector se sienta defraudado, en los párrafos finales incluye estas líneas:

Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? Y el para qué es el porqué. ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? ¿Para hacerse el novelista? ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan. (Unamuno, 1982, p. 185)

En su sorprendente síntesis, este párrafo cumple con creces lo que prometía el título: el novelista se construye a través de su novela y construye también a su lector. Ninguno de los dos existe antes de que la novela se realice *como tal*. Y si el lector no se identifica con el protagonista o los personajes ni siente, de algún modo, que *vive* la historia que está leyendo, entonces ese libro, esa novela, se escribió en vano.

¿Por qué? Porque, amigo principiante, lo que te vuelve un gran novelista no es haber escrito una novela, tampoco publicarla, sin importar dónde lo hagas o quién sea tu editor; lo que te vuelve un gran novelista, insisto, es que el lector *sienta la necesidad* de leer tu novela. Esta necesidad debe ser tan urgente, tan intensa, como

la necesidad de un fresco vaso de agua que padece un caminante perdido en el desierto. Si su necesidad de leer tu novela no equivale, por lo menos, a tu necesidad de escribirla; si el lector reacciona ante tu novela como un chimuelo al que lo obligan a mascar grava, entonces, sin duda, has fallado y debes averiguar dónde se encuentra tu falla.

Si me permiten una hipótesis, las principales (aunque no las únicas) causas de ese fracaso podrían consistir en dos presupuestos ingenuos y optimistas: 1) creer que es muy fácil escribir novelas (por lo menos, más que escribir poemas o cuentos), y 2) dar por sentado que lo que tiene importancia para uno mismo es igualmente importante para los demás. O como le dije a una señora que quería escribir una novela para vengarse de su exmarido:

—¿Crees que lo que tú quieres decirle a los demás es lo que los demás quisieran saber de ti?

Ella me miró indignada:

—¿Cómo te atreves? ¡Eres peor que mi ex!

Historia y poesía: realidad y deseo

En mi experiencia como coordinador de talleres literarios, encontré una anomalía recurrente en los aprendices de narradores: cuando echan a andar su ficción, llegan hasta el planteamiento pero, a la hora de pasar al nudo, se atoran o empiezan a divagar. Lo anterior ocurre porque los personajes rebasan el esquema esbozado por el autor, reclaman su autonomía y le exigen a éste más trabajo y más páginas que las inicialmente planeadas.

¿Por qué los personajes se rebelan y desvían la historia hacia un rumbo incierto? Porque el autor no los ha imaginado con el suficiente rigor, con el detalle y profundidad requeridos para que sean verosímiles. Al ver que sus creaciones se rebelan, el narrador principiante o mediocre intenta regresarlas al redil a base de justificaciones, de explicaciones innecesarias que, por lo regular, acaban lastrando el desarrollo de las acciones y provocando que el lector pierda el interés en seguir el desarrollo de la historia.

Imaginar con rigor, en forma razonada, como lo plantean en sus relatos Borges y Bioy Casares, se ha vuelto un ejercicio cada vez menos frecuente entre narradores, porque los obliga a profundizar en la parte no realizada de cada uno de ellos. Atreverse a explorar ese territorio, sin miedo a lo que uno pudiera descubrir con respecto a sí mismo o a la relación entre uno y el mundo, es un rasgo que distingue al narrador maduro del mero aprendiz y al talentoso del mediocre. El aprendiz y el mediocre buscan solo fórmulas de aprendizaje fácil y aplicación cómoda, que les garanticen un rápido éxito editorial.

Así las cosas, no es de extrañar que la narrativa de ficción pase por una crisis. Últimamente el público prefiere leer reportajes novelados o novelas escritas por perio-

distas. Truman Capote se sentiría feliz si supiera cómo la *non-fiction* *estoy* o «novela sin ficción» ha proliferado en nuestros días. En cuanto a la ficción narrativa, hoy más que nunca merece la sentencia con la que el escritor Norman Mailer descalificó *A sangre fría* de Capote: «un fracaso de la imaginación» (Capote, 1981, p. 13).

Muchas de esas supuestas obras «de ficción» son autobiografías apenas disfrazadas o pastiches de los grandes autores (del *boom* latinoamericano principalmente) o torpes intentos de aprovechar los tópicos puestos de moda por los *best sellers* (sagas de magos, vampiros y hombres lobo, tierras medias o distopías extremas). Se trata de obras sin lectores, que nunca hubiesen llegado a las prensas si no fuera por las coediciones subvencionadas.

De hecho, ahora el *comic*, el cine y la televisión presentan mejores ficciones, aunque —justo es admitirlo— todo lo que están haciendo tales producciones es aprovechar los hallazgos de estilo, estructura y puntos de vista que la literatura aplicó en su campo medio siglo antes.

En su *Poética*, Aristóteles plantea una interesante distinción entre «historia» y «poesía» (hoy entendidas respectivamente como «narrativa historiográfica» y «narrativa de ficción», ya que el filósofo griego se ocupó solo de la poesía épica y de la dramática, desdeñando a la lírica, subordinada todavía en su época a la música y la danza): la «historia» cuenta los hechos tal y como sucedieron y la «poesía» los cuenta como desearíamos que fueran (Aristóteles, 1989, pp. 143-144). (A propósito, en los ensayos de su libro *Cuadrivio*, el poeta Octavio Paz [1980, pp. 99 y 190] define a la imaginación como «el deseo en movimiento» o «el deseo en acción»).

Acaso se les antoje a algunos que la definición del filósofo griego peca de subjetiva, que depende más de la psicología que de una teoría interna de la literatura, al basar su distinción en el *deseo* (entendido no en su acepción sexual, sino de forma más amplia y diversa), pero creo que muchos creadores y no pocos críticos apoyarían la tesis de que, en el estrato más profundo de toda obra de ficción narrativa (cuento, novela, pieza teatral), late un deseo insatisfecho, reprimido o postergado; un impulso que empieza con «las cosas no debieron ser así», sigue con «las cosas pudieran ser de otro modo» y termina con «las cosas deberían ser de esta forma».

La mayoría de los narradores se quedan en las dos primeras fases. Los mejores llegan hasta la última, pero no se detienen ahí, van todavía más lejos: invitan al lector a vivir en el mundo imaginario que proponen y logran que se sienta más a gusto en ese mundo que en la realidad.

Esta distinción aristotélica entre «historia» y «poesía» (entre realidad y deseo) sigue siendo válida y sirve para entender el actual deterioro de la ficción literaria. A la luz de dicha distinción, conviene rectificar la sentencia de Norman Mailer: no estamos, pues, ante un «fracaso de la imaginación», sino frente a un problema más grave, situado a un nivel más profundo: una desorientación del deseo, provocada por la invasión de falsos satisfactores, cuya sobresaturación impide ubicar y alcanzar el auténtico objeto del deseo. Y si el deseo está desorientado en relación a su

objeto, ¿cómo echar a andar la imaginación? ¿Hacia qué dirección han de moverse las ficciones literarias?

Un trabajo «de ociosos»

En un artículo titulado «¿Usted también escribe?», el narrador guanajuatense Jorge Ibargüengoitia se quejaba de la idea que tenía (y, me temo, todavía tiene) mucha gente acerca de que escribir cuento o novela (más la novela que el cuento) es algo que puede hacer cualquier persona, sin importar su nivel de escolaridad o sus hábitos de lectura:

En nuestro medio inclusive, a pesar del elevado índice de analfabetismo que tenemos, el número de personas que creen que podrían escribir una novela, con las experiencias que han tenido en su vida, es tremendo. Un soneto es algo mucho más difícil, porque hay que aprender a rimar y a contar sílabas. Pero una novela, ¡en prosa!, es la cosa más fácil del mundo. Basta con sentarse frente a una hoja de papel y contar todo lo que nos ha pasado en nuestra vida, que es tan interesante. Lo malo es que no tiene uno tiempo, porque hay que trabajar para sostener a la familia, llevar a los niños a la escuela, ir a fiestas, lambisconear al jefe, etcétera. En realidad, escribir novelas es un trabajo de ociosos. Pero eso no quita que la mayoría de la gente tenga un talento novelístico innato o, mejor dicho, literario. La prueba está en las composiciones que hacíamos en la escuela y las dedicatorias que poníamos el día de las madres. Eran geniales.

Esta situación, la de vivir en un medio de novelistas potenciales, no frustrados, porque nunca han intentado ejercitar sus talentos, ni fracasado en el intento, hace que las personas como yo, que no hacemos más que lo que todos podrían hacer, seamos considerados como una raza parásita, superflua y, francamente, de muy poco talento, porque nos cuesta un trabajo horrible hacer lo que todos harían en sus ratos de ocio.

Por otra parte, esto de usar para expresarse un medio que todos conocen a la perfección desde primero de primaria, hace que los escritores tengamos una cantidad de críticos exactamente igual al número de personas que saben leer y escribir. El de lectores, en cambio, es mucho más reducido, porque la mayoría de los críticos son apriorísticos.

—¡Novelas, las mías! —dicen, y no compran las nuestras. (Ibargüengoitia, 1997a, p. 9)

Pido disculpas por una cita tan extensa, pero el autor de *Los relámpagos de agosto* nos ofrece en estos párrafos un punto de partida inmejorable para el tema que nos ocupa.

Orales e inéditos

Durante los últimos treinta años, he trabajado como crítico, dictaminador, editor, maestro universitario y coordinador de talleres literarios. He conocido, por lo tanto, a muchos novelistas «potenciales» o «a priori» —como decía Ibargüengoitia— que buscaron mi ayuda para tratar de volverse novelistas «en acto». De ese modo, descubrí otros dos tipos que, de seguro, el autor guanajuatense tuvo la desgracia de encontrar en su época: los novelistas «orales» y los «inéditos perpetuos».

Los novelistas orales son aquellos que, en las tertulias de café, se la pasan horas platicando acerca del tema, argumento o personajes de la novela que planean escribir, que a ellos les parece maravillosa, de la cual cuentan muchas veces (y cada vez de forma diferente) capítulos y escenas enteras, pero cuando se les pide que muestren algunas páginas de esa obra genial, colocan su dedo índice sobre la sien y, con la misma extática sonrisa de Mozart (Tom Hulce) en la película *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), exclaman: «¡Todo está aquí!» Y de ahí no la sacan.

Al contrario de lo que pasa con los «orales», sospecho que los novelistas «inéditos perpetuos» no tenían nada en la cabeza cuando iniciaron la redacción de sus voluminosos e indescifrables mamotretos, pero es evidente que confiaban en que, según fueran tecleando, se les ocurriría algo digno de contar. Truman Capote consideraba que tales escritores no son más que simples mecanógrafos: «Mecanógrafos sudorosos que llenan libras de papel con mensajes sin forma, sin ojos y sin oídos» (Varios, 1970, p. 324). Tal vez pensando en ellos, el novelista jalisciense Mariano Azuela le dijo por carta a su sobrino José Lobatón: «Es fabuloso el número de gentes que creen que para escribir una novela lo único que hace falta es tener un argumento, una resma de papel y un lápiz» (León, 2010, p. 131).

El autor de *Los de abajo* no se imaginó lo que provocarían el auge de las computadoras personales y el advenimiento de internet: páginas *web* saturadas de novelas «virtuales» de escritores aficionados de todas partes del mundo. ¿Alguien lee realmente esas novelas? Me temo que ni sus autores, después de escribirlas.

¿Exagero? No, señores. Me tocó conocer casos que, si en vez de presenciarlos me los hubiesen contado, yo tampoco los hubiera creído: una muchacha que alardeaba de haber escrito una saga de más de tres mil páginas sobre un personaje fantástico; una maestra que propuso para dictamen en una editorial del gobierno un volumen de cuentos pésimamente escrito, pero escrupulosamente registrado en Derechos de Autor y en la Secretaría de Educación Pública; una narradora que se negaba a releer sus propios textos para corregirlos porque tenía miedo de que, si los releía, ya no le gustaran o que, si los corregía, pudiera echarlos a perder en vez de mejorarlos. A uno de mis alumnos le ordené que subrayara los adjetivos calificativos que encontrara en su texto. Me miró con estupor, contempló horrorizado sus propias cuartillas, pidió la cuenta manoteando como si quisiera subir a un bote salvavidas y abandonó casi corriendo el café donde nos encontrábamos.

El autodidactismo como virginidad

El novelista norteamericano Stephen King afirma que «a menudo los libros malos [es decir, mal escritos o aburridos] contienen más lecciones que los buenos» (2013, p. 160). Tiene razón, pero solo en parte. He leído la suficiente cantidad de novelas fallidas para suscribir que, en efecto, son todo un paraíso didáctico —siempre y cuando, uno posea nociones teóricas fundadas en una sólida preceptiva, las cuales le permitan distinguir, de un modo claro y sencillo, lo narrativo de lo no narrativo

porque, de lo contrario, esas pseudonovelas no quitarán la ignorancia y solo aumentarán la confusión.

Por lo tanto, no se aprende a narrar solo leyendo novelas, sean buenas o malas. También es necesario, indispensable, acceder al análisis y la reflexión, en suma, a la lectura de textos teóricos.

Al respecto, hasta aquellos escritores de talento cuya obra respeto y admiro evidencian prejuicios pueriles y fobias primitivas que la sola lectura de sus novelas difícilmente me hubiera insinuado. Uno de los prejuicios más difundidos y arraigados insiste en que un buen narrador es siempre autodidacta. Narradores tan diferentes como el ya citado King (2013, pp. 255-262) o el mexicano Jesús Gardea (Cordero, 2008, pp. 81-82) han execrado sin dudarlos de los cursos de «Escritura creativa» de las universidades y, por supuesto, de los talleres de creación literaria.

Entiendo su actitud y estaría tentado a apoyarla, si no fuera porque sirve de pretexto para adoptar posturas francamente absurdas como, por ejemplo, negarse a leer preceptivas, tratados teóricos o ensayos críticos, bajo el argumento de que la lectura de tales textos sofoca la inspiración o, ya de plano, seca la fuente de la creatividad para siempre. Quienes piensan así rehúyen las aulas de las facultades de letras y miran con recelo o franca hostilidad a los críticos de los suplementos culturales y de las revistas literarias.

Sin duda, hay una gran diferencia entre ser autodidacta y erigirse en defensor de la propia ignorancia, creyendo de ese modo que se preserva alguna clase de «virginidad» intelectual. Cualquier ginecólogo puede explicar que un útero que no se usa con el tiempo produce tumores. Solo que, en este caso, no hablamos del útero sino del cerebro. La atrofia no es pureza.

Los puntos de partida erróneos

Soy testigo de primera mano: muchos talleristas y becarios que se proponen escribir una novela no finalizan su proyecto o la obra concluida dista mucho de coincidir con la propuesta original. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: porque el punto de partida que han elegido es erróneo.

¿Cuáles son los puntos de partida erróneos más comunes?

- 1.º Una idea «brillante y original».
- 2.º Un personaje «atractivo» (real o imaginario).
- 3.º Un propósito «noble» o «edificante» («orientar a la juventud», «reivindicar a las mujeres golpeadas», «denunciar los vicios de las clases dirigentes», «decir la verdad acerca de...»).
- 4.º Un proyecto desmesurado: ser el nuevo Proust o el próximo Balzac, superar a García Márquez o a Carlos Fuentes; escribir la gran novela de Jalisco, Nuevo León, Coahuila, etcétera; ganar el Premio Planeta, el Reina Sofía o el Nobel... de la Paz.

¿Por qué son erróneos tales puntos de partida? Porque no son puntos de partida sino de llegada, intentos de construir un rascacielos empezando por la antena y no por los cimientos, o bien, de engendrar un bebé a partir de un cadáver y no de un óvulo y un espermatozoide. El aspirante a novelista, cuando adopta estos puntos de partida, sigue viendo el género desde el ángulo del lector hedónico, del que lee por diversión, y no del narrador con oficio. Si parte de esas semillas anómalas, el resultado será un monstruo, como le pasó al doctor Frankenstein, o un ser incompleto y amorfo, porque:

a) no hay ideas «brillantes» u «originales» por sí mismas. El crítico norteamericano Northrop Frye presume, en su libro *Anatomía de la crítica* (1957), haber hecho el inventario de todos los temas —léase ideas— usados en narrativa desde Homero hasta la fecha. Jorge Luis Borges, en su conferencia «El arte de contar historias» (2001, p. 65), opina que, en la literatura universal, hay tres historias básicas de las que se derivan todas las demás: la de Troya, la de Ulises y la de Jesucristo. Entonces —les dije a mis alumnos del taller de guiones para cine y televisión—, no existen ideas buenas o malas en sí mismas, sino ideas bien trabajadas o mal trabajadas. Ahora agregaría yo que una novela no se escribe con ideas, sino con acciones. Abundaré sobre esto más adelante;

b) lo mismo ocurre con el «personaje atractivo». Tampoco hay personajes atractivos e interesantes por sí mismos. Admito que existan o hayan existido personas interesantes, pero convertirlas en personajes de novela o usarlas para diseñar un personaje de ficción es algo muy diferente y depende única y exclusivamente de la capacidad de observación y síntesis del narrador. Si Emma Bovary, la esposa infiel de un médico de pueblo en la Francia del siglo XIX, nos resulta un personaje interesante, se debe al genio de Flaubert y no a las mujeres de carne y hueso en las que el novelista normando se basó para crearla.

Algunos intentan salvar este escollo tratando de encontrar personas con una historia (una vida) interesante y que estén dispuestas a dejar que el novelista se la apropie. Es el caso de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) de Manuel Puig y del *Relato de un naufrago* (1970) de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, el paso del relato oral a la narración escrita no es tan simple como grabar una serie de conversaciones y después transcribirlas o de intentar rescatar del olvido los consejos que escuchamos de padres o abuelos. Es frecuente, al hacer estos traslados, que la palabra viva se convierta en letra muerta y, en vez de obras literarias, uno tan solo produzca documentos de interés para lingüistas o antropólogos. Pocos, como el narrador saltillense Jesús de León, supieron tender ese puente entre lo oral y lo escrito a través del cual la voz de los ancestros se mantiene viva y fresca. Remito al lector a *Los relatos de la sierra* (2005), donde Jesús recupera lo que sus mayores le contaron en lo alto de la Sierra de Arteaga, Coahuila.

Por otro lado, este procedimiento, en el que una persona ofrece su historia y el novelista aporta el discurso, tiene la desventaja de que, si el libro tiene mucho éxito o el escritor se vuelve muy famoso, este sea demandado por difamación o plagio por el depositario original de la historia;

c) no se debe enunciar el propósito (edificante o no) de una novela —o de cualquier obra de creación literaria— *antes* de empezar a escribirla: es la mejor manera de *inhibir* la iniciativa creadora. Así muchas novelas han muerto en su cuna o antes de nacer. Subordinar un relato a una tesis previamente formulada lo convierte en pretexto para un simple alegato. Los personajes pierden autonomía. La historia deja de ser importante por sí misma y queda en segundo plano. El autor pasa de enunciar los hechos a explicarlos y justificarlos. Los autores que plantean así sus novelas deberían entender que, si lo importante para ellos es defender una tesis, están recurriendo al género equivocado: deberían de escribir un ensayo y no una novela.

Las novelas que consiguen muchos lectores, que trascienden fronteras y siguen vigentes a través de los siglos (*Don Quijote*, *Madame Bovary*, *En busca del tiempo perdido*), se caracterizan por su posibilidad de emitir mensajes nuevos y diferentes cada vez que el lector abre sus páginas. Una novela que expusiera siempre el mismo mensaje correría el riesgo de leerse una sola vez, por una sola generación de lectores y solo en una época y lugar determinados. Más allá de estos estrechos parámetros, el texto dejaría de ser una obra literaria y se volvería un simple *documento*, de interés solo para un pequeño grupo de especialistas.

d) Aquellos escritores que, desde el principio de su carrera, anuncian un proyecto ambicioso me recuerdan el célebre pasaje del *Arte poética* de Horacio: «Parturient montes, nascetur ridiculus mus» («Parirán los montes, nacerá un ridículo ratón» [1984, p. 7]). Vi muchos de esos partos cuando fui jurado de las solicitudes de beca del Centro de Escritores de Nuevo León: mientras más ambicioso y detallado era el proyecto, menos posibilidades había de que el solicitante cumpliera. ¿Por qué?

Primero, por lo que ya vimos en el inciso «c»: subordinar la narración a un proyecto es lo mismo que subordinarla a una tesis. En mi experiencia, los únicos proyectos de libro que se llevaban a cabo tal y como fueron planteados en la solicitud ya estaban escritos en un noventa o noventa y cinco por ciento antes de ser dictaminados y aprobados. Y aun en esos casos, podía ocurrir que la dinámica del taller echara abajo muchas páginas aparentemente terminadas.

En ese sentido, los peores enemigos del entusiasmo por un proyecto son las relecciones a conciencia y los lectores «piloto». Las primeras, al obligarnos a profundizar en el tema, cambian la perspectiva optimista que al principio teníamos. Los segundos, al criticar sin piedad nuestra obra en proceso, revelan que lo que uno se creía capaz de escribir en diez meses o un año, puede demorarse hasta dos o tres años o volverse interminable. Aquí aplica muy bien lo que decía Ibargüengoitia al respecto de la concepción de su primera novela, *Los relámpagos de agosto*: no es lo mismo con-

templar un bello panorama desde la cima de un monte que recorrerlo caminando con ampollas en los pies (1988, p. 73).

Segundo, escribir con beca, para un concurso o por un contrato implica, a fin de cuentas, escribir por *dinero* —es decir, por *obligación*, comprometido con la institución o la editorial a entregar la obra en un plazo perentorio. El escritor aficionado, el que escribe por gusto, por diversión, aspira a convertirse algún día en profesional y suspira por ello igual que un novio antes de casarse con su noviecita santa. Y ya sabemos qué pasa con muchos noviazgos al convertirse en matrimonios. No ocurre otra cosa cuando el joven narrador cae en las garras de un editor comercial, sucumbe a la adicción de las subvenciones o se encadena a la neurótica cuerda de los concursos. Así como un hombre casado termina siendo infiel, el narrador subvencionado o asalariado traiciona su vocación recurriendo al plagio (delito cada vez menos impune en esta época de internet y redes sociales), contratando los servicios de un «escritor fantasma» (en caso de que logre encontrar uno eficiente en nuestro medio literario, tan lleno de semiletradas ánimas en pena) o cayendo en trucos y fórmulas de probado éxito y nula originalidad.

Los puntos de partida correctos

Ya hemos visto cómo *no* se hace una novela y, en general, cómo *no* se escribe narrativa. Si no elegimos los puntos de partida correctos, será inútil que escribamos una cuartilla sobre otra o que gastemos las retinas durante horas ante la pantalla de plasma: sin un punto de partida correcto, todo ese trabajo no producirá ninguna página rescatable.

Para encontrar puntos de partida correctos, apelemos a una autoridad: el maestro argentino Jorge Luis Borges. En su estudio titulado *Antiguas literaturas germánicas*, el autor de *El Aleph* describe cómo son las sagas islandesas, precursoras del moderno arte de la novela:

El estilo es breve, claro, conversacional; suele incluir, como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; *los personajes se muestran en los actos y las palabras*. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. *El autor no comenta lo que refiere*. En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principio son oscuros y que luego se explican y hechos que parecen insignificantes y que luego cobran importancia. (1951, p. 70, las cursivas son mías)

De las dos frases que destaqué en la cita anterior, la primera se antoja, de entrada, obvia; la segunda deja un resabio confuso. Examinémoslas en detalle.

Acciones y diálogos. Al narrar, las palabras refieren acciones. De hecho, son las acciones las que, a través de las palabras, cuentan la historia. De entrada esto parece obvio, pero no lo es. La palabra, como vehículo del relato, adolece de una grave

desventaja: hace que significados que proceden de diferentes niveles de abstracción (percepción, sensación, sentimiento, pensamiento, imaginación) aparezcan juntos en el mismo plano, como si fuesen iguales. El signo lingüístico convierte indistintamente en sustantivos a la piedra y al espíritu y, de igual modo, transforma en verbos procesos tan diferentes como comer y trascender.

La narración opera siempre en el ámbito de lo exterior: lo concreto y lo perceptible, lo que captamos con los cinco sentidos. Acciones, gestos y objetos adquieren una enorme carga simbólica y, al mismo tiempo, las personas y sus dichos se someten a un proceso de cosificación.

Esta desventaja de la palabra resulta ardua de discernir *desde adentro* del orbe de la literatura, pero se evidencia con facilidad al salir del sistema de los *signos verbales* y examinar dos tipos de discurso narrativo basados en los *signos visuales*: el *comic* y el cine, los cuales, en vez de palabras, usan como principal vehículo de la narración la viñeta (imagen fija que sugiere una acción) y el fotograma (imagen que representa una acción a través de un movimiento aparente acompañado de sonido).

En el *comic*, el dibujante sugiere la acción con la postura y la ubicación de cuerpos y objetos en cada cuadro o viñeta y con el cambio de esas posturas y ubicaciones cuando el lector pasa de un cuadro al siguiente (porque también las imágenes se leen, no solo las letras, es lo que se conoce como *alfabetidad visual* [Dondis, 1976]). En cine, las acciones fragmentadas en tomas breves sugieren, a través del montaje y la edición, una continuidad implícita, una causalidad con apariencia de casualidad (la trama disfrazada de azar) y la impresión, al terminar de ver la película, de unidad en la totalidad del conjunto.

Al respecto, tomemos dos ejemplos muy representativos: las caricaturas de Quino y las películas de Charles Chaplin.

Quino. En los volúmenes compilatorios de su famosa tira *Mafalda* pero sobre todo en sus libros posteriores, el caricaturista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino) desarrolla tiras y cartones en los cuales —a diferencia de lo que hacen otros caricaturistas, sobre todo los cartonistas políticos— no se limita a ilustrar una serie de conceptos y argumentos, sino que logra que las imágenes digan mucho más de lo que podrían decir las simples palabras; además, agrega a la sintaxis convencional de la tira cómica trazos deudores de lo teatral y lo cinematográfico. Y aunque los diálogos de los personajes de *Mafalda* derrochan ingenio y lucen un agudo sentido crítico, en aquellas tiras donde se prescinde del diálogo la carga expresiva de las imágenes que sugieren acciones alcanza alturas inusitadas y el talento de Quino roza la genialidad.

En una tira de *Mafalda*, Quino traslada al *comic* un recurso del cine conocido como *plano secuencia*. Este consiste en una serie de acciones que, en lugar de filmarse fragmentariamente en diferentes tomas, se filma en una sola continua, sin cortes. Lo anterior exige que los actores la ensayen como si fuese una obra de teatro y que el director y el equipo de filmación no cometan el más mínimo error durante el rodaje.

Quizás uno de los primeros directores en usar con éxito el plano secuencia sea Orson Wells en su película *Touch of evil* (*Sombras del mal*, 1958).

El filme inicia con un plano secuencia de aproximadamente tres minutos, que es el tiempo que unas manos anónimas marcan en el cronómetro de una bomba antes de ser colocada dentro de la cajuela de un automóvil descapotable, a bordo del cual una pareja recorrerá la avenida principal de una ciudad fronteriza y llena de transeúntes y, después de cruzar el retén entre México y Estados Unidos, saldrá de cuadro un segundo antes de que el espectador escuche el estallido y, al instante, se corte la toma.

Por su parte Quino, en vez de dividir la acción de sus personajes en una secuencia usual de cuadros pequeños, dibuja un solo cuadro (un rectángulo, de hecho) donde hace caber una escena (el parque donde suelen jugar Mafalda y sus amigos), dentro de la cual se desarrolla una acción única: en un extremo, una niña muy bonita lee un libro sentada en una banca; en el otro extremo, se ve un árbol y parte de un prado; entre el árbol y la banca, cruza un sendero por el que se acerca caminando Felipe, el amigo de Mafalda. Quino lo dibuja en una serie de posturas sucesivas, ligeramente sobrepuestas entre sí, que indican los movimientos de Felipe desde que distingue a la niña, se acerca a ella, intenta hablarle, no se atreve, se retira y se sienta en el prado bajo el árbol. Estos dibujos sucesivos del personaje ilustran, a través de los gestos de su cara, los estados de ánimo por los que Felipe pasa a partir del momento en que distingue que la niña sentada en la banca es Muriel, de quien él está enamorado: distracción, hallazgo, entusiasmo, iniciativa, duda, timidez, miedo, vergüenza (al quedar frente a ella), pena de sí mismo, vacilación (cuando empieza a alejarse), tristeza, de nuevo vergüenza y, por último (cuando se sienta por fin en el prado, al otro extremo del cuadro), resignación (1981, p. 10).

En sus caricaturas posteriores a *Mafalda*, Quino abandona el formato de acción en cuadros, característico del comic, y dibuja cartones en los que renuncia a los «globos de diálogo», buscando narrar todo solo con imágenes fijas que apunten hacia el antes y el después de la acción implícita, de un modo sutil pero cargado de intensidad. Su libro *Gente en su sitio* (1980, s / p) contiene una viñeta donde se ven dos ventanas, una arriba de la otra, pertenecientes a un alto edificio de oficinas. A través de esas ventanas, se divisan dos despachos con idéntico decorado: escritorio, silla y, en la pared, un diagrama cuadrículado con la línea en forma de rayo que indica ganancias o pérdidas. La ventana superior muestra, de la cintura para arriba, a un hombre sonriente leyendo una cuartilla mientras, a su espalda, en la pared, la línea en forma de rayo asciende por el diagrama. La ventana inferior, en cambio, apenas deja ver las piernas colgantes de otro hombre; bajo éstas, un banco derribado en el suelo, al lado del escritorio, y la línea en descenso por el diagrama como un rayo que cae. El observador infiere, de entrada, que el hombre de la ventana superior es un inversionista que obtuvo grandes ganancias y que las piernas colgantes de la ventana inferior pertenecen a otro inversionista, cuyos negocios salieron tan mal que optó por suicidarse colgándose del techo.

Esta primera deducción resulta sencilla y lógica. Lo interesante viene después, al considerar la visión de conjunto y descubrir que podemos ver a los hombres de las dos ventanas como uno solo flotando en el aire, parado en el vacío.

El neoliberalismo y la globalización están sintetizados en esa imagen.

Chaplin. Lo dicho antes al respecto de que, en narrativa, son las acciones las que significan y no las palabras, se muestra de manera elocuente en el cine, específicamente en el cine mudo. Si, por ejemplo, vemos la evolución de las películas de Charles Chaplin, notaremos cómo pasa del humorismo burdo de persecución y pastelazo a la expresión de emociones más complejas y de conceptos cada vez más sutiles, *a través de acciones sin el apoyo de diálogo* (los intertítulos presentan cuando mucho resúmenes de diálogos).

Una de las mayores hazañas de Chaplin al respecto se ve en una escena de la película *Luces de la ciudad* (1931), cuando el vagabundo conoce a una muchacha ciega que vende flores. Antes de filmarla, acaso el cómico y cineasta se preguntó: ¿cómo lograría Charlot que la hermosa vendedora crea que él es un millonario *si no puede verlo*? Chaplin tuvo que construir minuciosamente una secuencia de acciones que fuera no solo convincente sino incluso *conmovedora* para el espectador.

Aquí surge otro de los mayores problemas de adaptar obras literarias a la pantalla o la escena: el amor, la generosidad, la ternura, etcétera, que en literatura se pueden nombrar con abstracciones y dejar su significación solo al nivel de lo *pensado*, cuando pasan al cine, la televisión o el teatro, deben *representarse*; tienen que volverse rasgos animados y tangibles para ser vistos y oídos por los espectadores. Esto exige que los escritores retomen *lo pensado* y lo reformulen como *imaginado*.

Referir y comentar. ¿Por qué Borges hizo esa distinción entre *referir* y *comentar*, palabras que algunos considerarían sinónimas? Opino que Borges no utilizó la palabra «comentar» tanto en el sentido de *glosar* o *explicar* como en el de *calificar* o *juzgar*.

A la hora de escribir un relato, por las características de la palabra que estudiamos en el apartado anterior, suelen filtrarse inconscientemente en el texto elementos ajenos a lo narrativo, los cuales bloquean, entorpecen o desvirtúan el desarrollo de la historia, pero que resultan difíciles de distinguir y de eliminar al principio; me refero a las explicaciones o justificaciones, las digresiones o divagaciones, los términos de contenido abstracto y las generalizaciones de diverso grado —en especial, hay que tener cuidado con los llamados «juicios de valor» o las (des)calificaciones de cuño ideológico o moral.

¿Por qué estos elementos salen sobrando dentro de nuestro cuento o novela? Como estamos transmitiendo un mensaje *hecho con acciones*, las palabras, igual que los dibujos en la tira cómica o los fotogramas en una película, deben ser meros vehículos de las acciones y volverse tan limpios y transparentes como el cristal de una ventana por la que vemos un hermoso paisaje.

Entre los vicios más recurrentes del narrador primerizo, se deben subrayar dos: 1) evitar la mención directa del hecho y reemplazarlo por una especie de eufemismo que, con frecuencia, encubre o disimula un juicio de valor o, por el contrario, 2) en un mal entendido afán estilístico, pretender que las palabras y no las acciones sean las protagonistas del texto y caer en alardes, rebuscamientos o interpolaciones que solo entorpecen el desarrollo del relato. Ambos vicios empañan o ensucian el cristal de la ventana. El paisaje se ve borroso, no se ve o lo reemplaza una torpe calca del original.

Examinemos el primer vicio. En un artículo publicado en 1974, Jorge Ibargüengoitia alude al secuestro de un político por parte de un guerrillero. Luego de ser rescatado por el ejército, el político declaró que el guerrillero era «un individuo de una crueldad inaudita» y «un sujeto falaz y cobarde que ha hecho de la simulación, la mentira y la calumnia su única arma».

Luego de citar las declaraciones del político, Ibargüengoitia observa que éstas adolecen «de una confusión [...] entre lo que es una descripción y lo que es un juicio» y se pregunta: *¿qué hizo* el guerrillero para que el político le atribuyera «una crueldad inaudita»? «¿Pateó a un niño? ¿Los dejó sin comer? ¿Les dio tormento?» El escritor concluye: «Todas éstas son acusaciones muy graves, pero *sería mucho más interesante oír los hechos que las provocaron*» (1997b, p. 263, las cursivas son mías).

El autor de una narración debe evitar que sus opiniones y prejuicios personales contaminen el discurso de su narrador, desfiguren el retrato de sus personajes o subviertan la lógica interna de los hechos desviando el curso de la historia y ofreciendo salidas en falso. Dentro de la dinámica de lo narrativo, los valores absolutos se vuelven inestables y entran en crisis y los personajes, a causa de las peripecias que enfrentan, pueden cambiar de una postura ideológica a otra radicalmente distinta.

Sin embargo, no es fácil eliminar los juicios de valor, los prejuicios y, en general, las ideas preconcebidas o infundadas que interfieren en nuestro mensaje y contribuyen a una presentación parcial o ambigua de los hechos. Se trata de un vicio tan arraigado en los hábitos mentales que incluso escritores con un oficio sólido no lo extirpan fácilmente de su estilo.

Pasemos al segundo vicio. «¿Por qué los que escriben mal narran las historias más interesantes y los que escriben mejor cuentan cosas tan insulsas?», me preguntó una vez Jesús de León, después de su ardua experiencia como jurado de concursos de cuento. Le contesté: «porque no es lo mismo saber narrar que saber escribir». Quien sabe escribir pero no sabe narrar (o carece de talento para ello) suele convertir las palabras en elegantes estorbos que le impiden al lector acceder al relato. Quien sabe narrar pero no sabe escribir (el caso de Juan Rulfo, de Jorge Ibargüengoitia y del argentino Roberto Arlt, buenos narradores pero torpes prosistas) no deja que las veleidades de estilo distraigan al lector del objetivo principal: que de inmediato acceda a la médula del relato y que lo aborde del modo más fluido y ameno posible.

Quien tiene talento narrativo puede aprender a escribir bien. En cambio, pocos de quienes escriben bien, pero no tienen talento narrativo, poseen la humildad para aprender desde cero el oficio de narrar.

Ahora analicemos un par de ejemplos en los cuales un narrador fracasa en su intento por narrar la historia de una manera objetiva e impersonal. Este proviene del primer libro de cuentos del narrador veracruzano Luis Arturo Ramos:

Pesado sopor, el [*sic*] duermevela, mientras la cortina se agita apenas, a duras penas. Ahora aquí, mirando el foco que no se balancea y el alfilerazo de la luz que le penetra por los ojos hasta insinuarle un dolor de cabeza. Se vuelve sobre su hombro derecho y toma la jarra por el cuello; utiliza el vaso-tapa para tomar agua. El líquido caliente se le atora en la garganta para que su organismo lo expulse después de una crujiente convulsión. Desde su mejilla brincan las gotas mezcladas con saliva, humedecen la almohada y manchan la sábana. Entonces viene el sueño, esa breve historia que se instaura en su cerebro aun permaneciendo despierto. El arroyito sucio que desciende desde la comisura derecha de la boca para gotear hasta el asfalto. La gente que mira el cuerpo, curiosa, alterar el orden de la calle con su permanencia involuntaria: medio cuerpo en la acera, el resto en el asfalto azulnegro de las cinco de la tarde. (1979, p. 92)

En este pasaje del cuento «Antesala: permanencia voluntaria», las acciones están sobreinterpretadas. Se incluyen comentarios sobre los hechos (definir al sueño como «esa breve historia que se instaura en su cerebro aun permaneciendo despierto») o precisiones innecesarias (el hombro «derecho», la comisura «derecha», «el vaso-tapa», el asfalto «azulnegro»). La estructura de las oraciones tiende a restarle dinamismo a las acciones. Hay demasiadas oraciones subordinadas cuya función es explicar la intención de las acciones en las oraciones principales: «El foco *que no se balancea*», la luz «*que le penetra por los ojos hasta insinuarle un dolor de cabeza*», «El líquido caliente se le atora en la garganta *para que su organismo lo expulse*». Se atenta contra la linealidad del discurso narrativo y contra la dinámica de causa-efecto que asegura la continuidad de las acciones.

El siguiente fragmento es el arranque de la primera novela de Fernando Montesdeoca:

Desde la noche, que no es más que el lado del universo en donde no está el sol, llueve sobre la ciudad. Bajo la marquesina de un café un hombre joven ve caer la lluvia. Alguien más, bajo el quicio de un portón cercano, también se cubre de la lluvia y espera a que un Par-vial se acerque para correr, con cuidado, claro, y mojarse lo menos posible en el trayecto hacia el módulo de postes azules de la parada. Ve el reloj, ve la lluvia, se desespera, pero no mucho, porque después de todo qué más da. Hay un café casi junto a ella pero no piensa entrar. Se abraza a sí misma cruzando los brazos a la altura de la boca del estómago al mismo tiempo que sostiene contra el pecho una revista. Es bonita, o por lo menos puede parecer bonita, cabello castaño lacio y denso, delgada, falda a la rodilla, fajo [...]. (2002, p. 11)

En este arranque de novela, las acciones están sobreexplicadas. La primera explicación es obvia: la noche «no es más que el lado del universo en donde no está

el sol». La tercera oración es innecesariamente larga y además omite un dato que el lector debiera saber desde el principio: el Par-vial es el nombre que se le dio en Guadalajara (lugar donde ocurre la historia) a ese transporte público a base de trolebuses que atraviesa la ciudad de oriente a poniente y viceversa. En cambio, cae en la explicación totalmente ociosa de que la muchacha espera en el portón para «mojarse lo menos posible en el trayecto hacia el módulo de postes azules de la parada». Las frases «se desespera» y «no piensa en entrar» se refieren a la subjetividad del personaje, algo que, si el narrador pretende operar como observador impersonal y objetivo, no puede atribuirle a la muchacha. Si ya dijo que «se abraza a sí misma», resulta redundante detallar que lo hace «cruzando los brazos a la altura de la boca del estómago». El narrador tampoco puede permitirse titubeos subjetivos como el decir que ella «es bonita, o por lo menos puede parecer bonita». ¿Es bonita o no lo es? Estas explicaciones innecesarias interfieren con el desarrollo de las acciones y bastaría con quitarlas para que este pasaje adquiriera fluidez.

Alfonso Reyes ponderaba al filósofo Teofrasto como precursor del arte de la novela por la obra *Caracteres*, donde este discípulo de Aristóteles hace el retrato de algunos personajes de la Atenas de su época para deducir la pasión predominante de su carácter solo a través de sus pautas de conducta. Inspirado por Teofrasto, Reyes intentó, en *La crítica en la edad ateniense*, el ejercicio de sintetizar en uno solo los diferentes retratos esbozados por el filósofo de Lesbos. El resultado, «Un ateniense cualquiera», revela por qué nuestro regiomontano universal, pese a su impecable prosa, no hubiera sido un buen novelista:

Helo aquí, con sus cualidades y sus defectos no muy exaltados; mezclado, como la naturaleza misma, de todos los distintos humores que Teofrasto quiso aislar en su análisis. Es algo apocado y algo atento a la murmuración. Procura evitar los incidentes. Si no fuere absolutamente irremediable, preferiría no ser malo ni pasar por malo. Es el hombre moldeado por el roce de sus vecinos. Es el canto rodado. Responde a las frases hechas sobre la conducta. Sabe que «en boca cerrada no entran moscas»; se cuida de «no mentar la soga en casa del ahorcado», no quiere «cogerse los dedos en la puerta». Y aquello de «ni poco, ni mucho», «ni el primero ni el último», parecen ser las normas de su tranquila existencia. (1961, p. 330)

¿Cuál es el error de Reyes en este pasaje? Que presume saberlo todo sobre el personaje y nos lo presenta como algo hecho, terminado. Un narrador hábil presentaría al personaje inicialmente como un desconocido —no solo para nosotros, también para él— e iría paso a paso descubriendo su personalidad, a través de cada reacción con la que el personaje enfrenta las diversas situaciones.

Acaso alguien pueda objetar que no es posible escribir un relato por completo libre de explicaciones y de juicios y que, en todo caso, eso representaría un paradigma ideal pero inalcanzable. A esa objeción yo puedo oponerle el siguiente cuento de Guillermo Samperio:

FOTOGRAFÍA

A Guadalupe y Alejandro González Durán

En la esquina se detienen dos VW's conducidos por mujeres. Algo se dicen de una ventanilla a la otra mientras el semáforo se pone en rojo. Se abre la portezuela del VW de la derecha, asoma una pantorrilla joven, tensa, bien formada, se apoya en un pie que se apoya en el pavimento. Aparece la mitad de una mujer. Del otro VW surge una mano delgada, rubia, limpia, joven también, sosteniendo una caja de cigarros. La de la pantorrilla toma uno, dice algo, mete su mitad de cuerpo y cierra la puerta; la de la mano mete la mano mientras la mueve como diciendo adiós. El semáforo se pone verde, el VW de la izquierda arranca y da la vuelta; el otro se va derecho. Suena un claxon. (Samperio, 1986, p. 117)

Es un error suponer que escribir correctamente basta para narrar. ¿Por qué? Porque, en el discurso narrativo, confluyen tres secuencias: 1) la mecánica de causa-efecto que encadena las acciones, 2) la serie de estímulos sensoriales a través de la cual los personajes perciben las acciones y reaccionan ante ellas y, por último, 3) el orden en que dichas acciones y reacciones son transmitidas al lector, oyente o espectador, a través de palabras (oídas o escritas) y/o imágenes (dibujos, fotografías, cine y video).

El estrato más profundo es el de la causalidad, que sostiene al estrato de las percepciones sensoriales de los personajes, el cual, a su vez, sostiene al estrato más superficial e inmediato: el discurso narrativo.

La trama teje la causalidad. El argumento plantea el problema ante cuyos estímulos reaccionan los personajes. El discurso articula con palabras y/o imágenes el relato ante el receptor del mensaje. Limitarnos solo a la corrección del discurso es quedarnos en el estrato más superficial de la obra narrativa.

La novelística de Carlos Fuentes, por ejemplo, ostenta un discurso narrativo impecable como literatura, pero pesado para contar una historia. Además, Fuentes era ciego y sordo para la poesía, lo que le restaba capacidad de síntesis: desperdió demasiadas páginas en descripciones y enumeraciones que no le dicen nada al lector. En cambio, Gabriel García Márquez y Jesús Gardea, excelentes lectores de poesía, sabían sintetizar un ambiente en una sola imagen bien elegida: «El pueblo flotaba en el calor» (García Márquez, 1980, p. 10), «La luz no cabe en la mañana» (Gardea, 1980, p. 77).

La clave para prevenir la infiltración de explicaciones innecesarias y prejuicios personales en el desarrollo del relato yace en una trama tensa y sin cabos sueltos, una dinámica ágil entre los personajes, una problemática claramente establecida y una causalidad cuyas acciones presenten un orden y una velocidad escrupulosamente calibrados. ¿Acaso no es obvio? *En narrativa, las ideas no se expresan a través de conceptos estáticos, se despliegan como estructuras dinámicas.*

¿Dónde empieza el cuento y termina la novela?

He tenido largas conversaciones con el narrador Jesús de León. En cierta ocasión, nos preguntamos cuál sería el criterio más adecuado para distinguir un cuento de

una novela. Entre los criterios considerados, ensayamos el número de páginas, la intención de autor, la estructura del relato, la índole de las anécdotas y el tipo y el número de los personajes.

Ninguno de esos criterios nos sirvió para trazar unas fronteras confiables. Como en esta y otras cuestiones de teoría literaria, yo insistía en encontrar el átomo, la mínima expresión, el $2 + 2 = 4$ de la clasificación por géneros narrativos. Al final, hallamos un criterio que a Jesús y a mí nos pareció satisfactorio: el efecto sobre el lector. Mientras más inmediato y visceral es el efecto, más breve y sencilla la narración.

Conforme se pasa de lo visceral a lo reflexivo, de lo sensorial a lo sentimental, el desarrollo del cuento exige un discurso más sutil y una trama más compleja, lo que aumenta su extensión y lo convierte en un relato propiamente dicho. Pero si, además, la narración incluye preocupaciones políticas, religiosas, históricas o filosóficas que cuestionen, subviertan o trasciendan alguna doctrina o teoría establecida, entonces el resultado será una voluminosa novela, con una historia principal y varias derivadas, poblada de personajes y ostentando una arquitectura de largo alcance, plena de simetrías, correspondencias y atención a los detalles.

El efecto emocional y teoría de los géneros

El relato reducido a su mínima expresión sería el chiste: un cuento muy breve cuyo final busca como efecto hacer reír al lector o escucha. (El llamado «cuento mínimo», en cambio, busca la sorpresa, el asombro. Es más intelectual y refinado.) Pero incluso en una estructura tan sencilla como la del chiste, se deben cumplir las premisas básicas de todo cuento (planteamiento, nudo y desenlace) y se necesita contar las acciones en un orden escrupulosamente calculado, para que el principio abra una expectativa y el final cierre con el hilarante efecto deseado. Alterar ese orden conlleva el riesgo de que dicho efecto se anule y sea reemplazado por la confusión o la duda. Un chiste que requiere una explicación posterior es un chiste mal contado (un cuento de estructura fallida).

Relatos de otro tipo provocan otra clase de reacciones emotivas en el receptor, tal como lo sugiere la clasificación convencional que suele aplicarse a los programas de televisión, a las películas y a la literatura «de entretenimiento»: comedia (alegría), drama (tristeza), acción (ira), terror y suspenso (miedo) y, por supuesto, erotismo (placer sexual) o, si queremos verlo a la manera de Pavlov, por lo que brota del estímulo, entonces nos referimos respectivamente a la risa, el llanto, la bilis, la adrenalina y el lubricante genital.

Pero, como dije, se trata de efectos inmediatos, primarios y a corto plazo aunque, como estrategias para ubicar al narrador ante su narratario y también frente a la materia prima de su narración, pueden ser muy útiles. Resulta pertinente recordar aquellos versos del *Arte poética* de Horacio: «si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi» («si me quieres conmover, primero debes dolerte de ti mismo») (1984, p. 5).

En otras palabras, para conseguir el interés del lector, el narrador debe estimular las emociones de aquél y, para lograr esto último, debe antes apelar a sus propias emociones y, en consecuencia, a las experiencias —a las historias— que las motivaron.

Aquí están los verdaderos puntos de arranque para la creación narrativa: el estímulo externo, la reacción sensorial o emotiva resultante del estímulo, las experiencias invocadas por dicha reacción y la imaginación que transforma tales experiencias en una serie de acciones ficticias.

Así, una vez que el pequeño Marcel saboreó su magdalena mojada en té, Proust puso en marcha la maquinaria novelística que irá *En busca del tiempo perdido*.

En el principio fue una imagen

«Intente un escritor recordar todo lo que se esconde detrás de uno solo de sus párrafos —advierte Alfonso Reyes—, y verá que la tarea sería inacabable. [...] Una investigación de este orden entre varios escritores descubriría los caminos secretos por donde adelanta la creación».

Y añade:

La provocación de apariencia más desdeñable puede haber determinado hasta la idea de una obra. A lo mejor resulta que a Baltazar de Alcázar se le ocurrió escribir *La cena* por aquello de «La cena de Baltazar». León Daudet cuenta que su padre tuvo la inspiración de *La arlesiana* oyendo una tarde, por la Camargue, a dos mujeres que gritaban el nombre de «Federico», una en tono grave, y la otra en tono agudo. Stravinski tuvo la primera idea de cierto motivo de *Las nupcias* oyendo, en Madrid, un caño descompuesto. (Reyes, 1969, pp. 115-116)

Podría objetarse que atribuir el origen del proceso creativo al azar de un estímulo cualquiera se antoja demasiado empírico, que los grandes escritores tuvieron de seguro ideas bastante originales y propósitos muy ambiciosos antes de poner la pluma sobre el papel y redactar sus magistrales obras. Plantear de este modo la situación del creador es, de nuevo, asumir el punto de vista del lector ingenuo, del escritor aficionado o, por el contrario, el de los críticos o los académicos; ver el proceso creativo desde el final, desde el hecho consumado, y no desde su humilde principio. Como se dice coloquialmente, se pone la carreta delante de los bueyes.

Bien les advertía Borges a sus alumnos: «Shakespeare no supo nada de bibliografía shakespiriana» (1980, p. 107). Por supuesto, se burlaba William Faulkner, Shakespeare no leyó, digamos, a Freud «y dudo que Melville lo haya hecho, y estoy seguro de que Moby Dick tampoco» (Varios, 1970, p. 181).

Para dejar las cosas en su sitio, basta con que repasemos lo que han declarado algunos autores famosos con respecto al origen de sus obras:

—¿Cómo empezó *El sonido y la furia*?

—Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica.

La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. (William Faulkner en Varios, 1970, pp. 174-175)

Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica [...]. Como dije ya, los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, de una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial (Milan Kundera, 1985, pp. 47 y 226).

Te preguntará donde queda la trama. La respuesta (al menos la mía) es que en ninguna parte. [...] Me fío más de la intuición, gracias a que *mis libros tienden a basarse en situaciones más que en historias*. [...] Deseo poner a un grupo de personajes (o a dos, o puede que hasta a uno) en alguna clase de aprieto, y ver cómo intentan salir (Stephen King, 2013, pp. 179-181. Las cursivas son mías).

Yo veo a la novela [...] como una composición musical en la que los personajes son temas que completan, de variación en variación, una parábola entera... (Alberto Moravia en Varios, 1970, p. 235).

—¿Cuál es, en tu caso, el punto de partida de un libro?

—*Yo siempre parto de una imagen*. «La siesta del martes», que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto. *La hojarasca* es un viejo que lleva a su nieto a un entierro. El punto de partida de *El coronel no tiene quien le escriba* es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla [...].

—¿Y cuál fue la imagen visual que sirvió de punto de partida para *Cien años de soledad*?

—Un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo exhibido como curiosidad de circo (García Márquez en Mendoza, 2015, pp. 30-31).

Todo empieza con una imagen: una mujer joven que en el atardecer entra en un parque sombrío, se sienta en una banca y empieza a leer las cartas que acaba de recibir de un hombre que está ausente. Mientras la mujer se sumerge en la lectura, una niña que la acompaña canta canciones pasadas de moda, *Un viejo amor*, por ejemplo.

¿De dónde sale esta imagen? De algo que me contó mi madre. Ella es la mujer joven, la niña es una tía mía, prima suya, quince años menor que ella, el hombre ausente es mi padre. Todos difuntos. Por alguna razón, esta imagen que está en mi inconsciente desde hace treinta años, me hace pensar «es que detrás de esto hay aun libro» (Jorge Ibarquengoitia, 1988, pp. 90-91).

Muchas veces parto simplemente de la primera palabra que se me viene a la cabeza y de ahí tengo que desarrollar toda la historia. [...] Puedo escribir un cuento a partir de que me gusta un nombre. (Jesús Gardea en Cordero, 2008, p. 82)

¿Qué vemos en estas declaraciones? Intuiciones, tanteos, modelos provenientes de la música, imágenes recurrentes u obsesivas. Muchos entrevistadores y críticos se decepcionan al escuchar estos titubeos por parte de los creadores, a quienes se nota que les cuesta trabajo distanciarse de su trabajo y teorizar. En muchos admiradores y estudiosos de sus obras, preexiste la idea de que aquellas son producto de grandes construcciones teóricas o filosóficas, de estéticas originalísimas perfectamente delineadas, a partir de las cuales los autores desarrollan los ambiciosos parámetros de su trabajo.

En cambio, nos encontramos con esto:

Carlos Frías me ha sugerido que aproveche su prólogo para una declaración de mi estética. Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a este consejo. No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector, simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; *narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo*; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. (Jorge Luis Borges, 1969, p. 975. Las cursivas son mías)

Debajo de las declaraciones de estos escritores yace la misma idea: no se parte de una tesis, de una teoría, sino de un estímulo específico, concreto y difícil de explicar racionalmente para el autor que lo toma como germen de su relato. Además, Lawrence Durrell (Varios, 1970, p. 250) y Thornton Wilder (ídem, p. 189) confiesan que no todos los estímulos prosperan. Muchas veces hay que romper las cuartillas hechas y comenzar de nuevo. Truman Capote tiró a la basura una novela entera y la mitad de otra (ídem, p. 325). Gabriel García Márquez desechó las casi trescientas cuartillas de la primera versión de *El otoño del patriarca* (Mendoza, 2015, pp. 41-42).

Del estímulo a la idea

El caso es que, de un modo o de otro, estos narradores esbozan, con mayor o menor grado de intuición, un proceso que ha sido estudiado lo mismo por semiólogos que por teóricos de la didáctica, los primeros para explicar la confección de signos y los segundos para describir las etapas de adquisición del conocimiento: el camino que va desde la reacción instintiva ante un estímulo externo hasta el manejo consciente y deliberado de un código.

En su *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco (1988, pp. 51-53) describe el proceso de formación de un signo, utilizando el ejemplo del cavernícola que se tropieza con una piedra y, a partir del estímulo de dolor provocado por el golpe en el pie, el cavernícola decide que la piedra podría servir para ayudarlo a golpear mejor y así convierte la piedra en un utensilio, ya sea como arma (para cazar y defenderse)

o como una herramienta (para construir y demoler); después, por un proceso de sucesivos ensayos y errores, empezará a buscar distintos tipos de piedra por su forma y solidez, lo que, con el paso de los siglos, transformará a la piedra en martillo, punta de flecha, cuchillo, etcétera.

Por su parte, teóricos de la didáctica (Chadwick, 1983, pp. 99-121) aportan a este esquema una idea complementaria pero muy valiosa para nuestro tema: en este proceso de interacción, no solo la piedra cambia, también el cavernícola: la primera se convierte en utensilio; el segundo, en un ser civilizado. Transformar es transformarse.

En resumen: convertir una cosa (piedra) en un utensilio (martillo) y convertir un estímulo externo (visual, auditivo, de cualquiera de los otros sentidos) en una obra artística o literaria (una novela, por ejemplo) obedecen a la misma estructura profunda de pensamiento. Sólo que, en nuestro caso, como señaló Borges (1998, p. 9), no se fabrica una prolongación del cuerpo, se crea una prolongación de la memoria y un reactivo para la imaginación.

Volviendo a lo dicho por Unamuno, debemos asumir que meterse a fondo en la tarea de escribir creación literaria implica correr riesgos, entrar en un terreno salvaje y salir de ahí transformado en una persona diferente; de ser posible, en la versión mejorada de uno mismo.

Un narrador que parte de una tesis a demostrar está cancelando de entrada uno de los mayores atractivos del arte de la narración: la escritura como descubrimiento, como un viaje hacia lo desconocido. Cuando un narrador sabe de antemano a dónde va, cuando parte de ideas ya dadas, de trucos y fórmulas de probada efectividad, su actitud ya no es la de un explorador que espera encontrar nuevas tierras, sino la de un guía de turistas. Porque hay lectores que son como turistas: quieren que el escritor los divierta, pero sin correr el riesgo de que cambie o cuestione la cómoda visión del mundo donde se apoltronan sus mentes. Su folleto turístico es la literatura de entretenimiento: los llamados *best sellers*.

Y ciertamente, así *no* se hace, ni se debe hacer, una novela.

Guadalupe, N. L.

20 de octubre, 2020 / 15 de febrero, 2021

Referencias

- Aristóteles. (1989). *La poética*. Prólogo de Emilio Carballido, versión e introducción de Juan David García Bacca. Editores Mexicanos Unidos.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Editorial Crítica.
- Borges, J. L. (1998). *Borges oral*. Alianza Editorial (Biblioteca Borges / BA 0015).
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme).
- Borges, J. L. (1974). *Elogio de la sombra*, en *Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Borges, J. L. y Delia Ingenieros. (1951). *Antiguas literaturas germánicas*. Fondo de Cultura Económica (Breviarios 53).
- Capote, T. (1981). *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Editorial Bruguera (Narradores de Hoy 45).
- Cordero, S. (2008). *Escrito en el noreste y otros textos sobre literatura regional*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Chadwick, C. W. (1983). *Teorías del aprendizaje para el docente*. Editorial Universitaria.
- Dondis, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, versión castellana de Justo G. Beramendi. Editorial Gustavo Gili.
- Eco, U. (1988). *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Lumen.
- Frye, N. (1974), *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Traducción de Edison Simons. Monte Ávila editores.
- García Márquez, G. (1980). *Los funerales de la mamá grande*. Editorial Bruguera.
- Gardea, J. (1980). *Septiembre y los otros días*. Editorial Joaquín Mortiz (*serie del volador*).
- Horacio (Quinto Horacio Flaco). (1984). *Arte poética* introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Ibargüengoitia, J. (1997a). *Ideas en venta*. Compilación de Aline Davidoff, edición de Jesús Quintero. Editorial Joaquín Mortiz (*Obras de Jorge Ibargüengoitia*).
- Ibargüengoitia, J. (1997b). *Misterios de la vida diaria*. compilación de Jesús Quintero, preselección de Aline Davidoff. Editorial Joaquín Mortiz (*Obras de Jorge Ibargüengoitia*).
- Ibargüengoitia, J. (1988). *Autopsias rápidas*. Selección de Guillermo Sheridan. Editorial Vuelta.
- King, S. (2013). *Mientras escribo*. Traducción de Jofre Homedes Beutnagel. Random House Mondadori (Best seller / Debolsillo).

- Kundera, M. (1985). *La insoportable levedad del ser*. Traducción del checo de Fernando de Valenzuela. Tusquets Editores (colección *andanzas*).
- León, Jesús de (2010). *Pasos, repasos y tropiezos de dos centenarios*. Instituto Coahuilense de Cultura / Gobierno del Estado de Coahuila.
- León, Jesús de (2005). *Los relatos de la sierra*. ilustraciones de Alejandro Cerecero. Instituto Coahuilense de Cultura / Ediciones La Terquedad.
- Mendoza, P. A. (2015). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Editorial Diana.
- Montesdeoca, F. (2002). *Esta ilusión real*. Editorial Lectorum / Conaculta - INBA (Colección Marea Alta).
- Paz, O. (1980). *Cuadrivio*. Editorial Joaquín Mortiz (serie *del volador*).
- Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). (1981). *Mafalda 7*. Editorial Nueva Imagen.
- Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). (1980). *Gente en su sitio*. Editorial Nueva Imagen.
- Ramos, L. A. (1979). *Del tiempo y otros lugares*. Editorial Amate.
- Reyes, A. (1969). *La experiencia literaria*. Editorial Losada (Biblioteca clásica y contemporánea 229).
- Reyes, A. (1961). *La crítica en la edad ateniense / La antigua retórica*. Nota preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. Fondo de Cultura Económica (*Obras Completas XIII*).
- Samperio, G. (1986). *Gente de la ciudad*. Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- Unamuno, Miguel de (1982). *La tía Tula*. prólogo de Julián Marías. Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat 1).
- Varios autores. (1970). *El oficio de escritor*. traducción y presentación de José Luis González. Ediciones Era.

El uso del acróstico y sus derivaciones en la poesía figurativa

David Castañeda Álvarez

Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas
davidalvarez@camzac.edu.mx

Carmen Fernández Galán Montemayor

Universidad Autónoma de Zacatecas
carmenfgalan@uaz.edu.mx

Recibido: 9 de mayo 2021 / Aprobado: 24 de junio 2021

Resumen

La poesía figural se ha diversificado en tipos textuales que, en la articulación de escritura e imagen, generan combinatorias en consonancia con las métricas y rimas, donde el lector realiza variados caminos o trayectos de lectura que dan como resultado que, en ocasiones, un poema se vuelva tres o más. Atendiendo a los distintos soportes o medios de expresión, ya sean manuscritos, impresos o digitales, la poesía se *metamorfosea* en imágenes icónicas y mentales de laberintos lingüísticos como experiencia transversal y zigzagante del sentido. En este texto realizamos un breve recorrido por algunas de sus manifestaciones en la cultura hispanoamericana.

Palabras clave: laberinto, acróstico, iconicidad, significado.

Abstract

Figurative poetry has diversified into textual types that in the articulation of writing and image generate combinatorics in accordance with the metrics and rhymes where the reader performs various reading paths that sometimes result

in a poem becoming three or more. Taking into account the different supports or means of expression, manuscripts, press or digital, poetry metamorphoses into icons and mental images of linguistic labyrinths as a transversal and zigzagging experience of meaning. In this text we do a short route in some of its manifestations in the Hispanic American culture.

Keywords: labyrinth, acrostic, iconicity, meaning.

Laberintos de palabras

La poesía visual en el mundo hispano encuentra su mayor expresión en las poéticas españolas que sirvieron de modelos a los poetas de España y de América virreinal. Los juegos de palabras y las construcciones en acrósticos o anagramas se diversificaron con la aparición de la imprenta, creando variantes caligrámicas en la articulación de escritura e imagen. La primera aparición de la poesía laberinto en un tratado escrito en castellano fue en el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo. El autor la llamó entonces *poesía de ingenio*, que abarca diversas manifestaciones de lo que hoy se denomina poesía figurativa.

Ángel Pérez Pascual encuadra la *poesía de ingenio* de Rengifo en dos grandes tipos: *Variantes del soneto* y *Laberintos*, donde identifica dos subcategorías: a) *laberintos de letras figurativos*, que incluyen dos modos: *laberinto figurativo pentacróstico* o *cúbico* y *caligrama*, y b) *laberintos de versos enteros*, subdivididos en: *retrógrados*, *coplas de múltiple lectura* y *poemas concordantes* (2011, pp. 304-323). Aunque prácticamente todas estas formas se escribieron durante la época de los virreinos, el acróstico fue uno de los artificios más usados, debido quizás a la facilidad que implica su impresión.

Existen varias tipologías de la poesía figurativa. Víctor Infantes la clasifica en: 1) acrósticos y los retrógrados, 2) «composiciones concordantes, en las que una misma sílaba o palabra completa la lectura de varios versos», 3) poesía visual: formas de laberintos y caligramas, 4) superposición de códigos como en el caso de la emblemática y los jeroglíficos; siendo el acróstico la estrategia en estas formas de composición que adquiere importancia en el medio impreso en los siglos XVI y XVII (1980, p. 85). El acróstico es un tipo de laberinto lingüístico —que Pérez Pascual llama *laberintos de versos enteros*— el cual no necesariamente contiene un diseño figurativo (una imagen), aunque sí un grado de iconicidad que marca el recorrido de la lectura. Tampoco el laberinto lingüístico forzosamente es un poema, sino que su artificio radica en la disposición «oblicua» de las palabras; es decir, en el recorrido «anormal», torcido, de la lectura. Esta es la categoría con más número de ejemplos y derivaciones que, de acuerdo a Dick Higgins, se pueden clasificar en: acrotelástico, acrotelemesóstico, mesóstico, mesotelástico y telástico (1987).

Para Rafael de Cózar (1991), el acróstico, junto con sus variaciones, «forman parte de un grupo o familia de artificios que se basan en combinaciones de elementos (letras, sílabas, palabras) para obtener diversas lecturas», por lo que relaciona este artificio con otros como los «pentacrísticos, laberintos, correlativos y concordantes, poemas en ajedrez, etc.» (p. 319). Antonio García Velasco (2019), más cercano a la sensibilidad moderna, nombra siete subgéneros de la «poesía visual», a saber: 1) exclusivamente tipográficos, 2) combinando letras y dibujos, 3) dibujando con letras un elemento temático (caligramas), 4) combinando letras y pintura, 5) combinando letras y fotografía, 6) collage, y 7) video poema visual.

Tomamos como referencia estas tipologías para la caracterización de diversas manifestaciones poéticas paradigmáticas en el uso del acróstico.

El acróstico y los ejes de lectura

Los testimonios de los primeros acrósticos datan del mundo antiguo y el medievo. Se trata de textos en los que las letras iniciales forman una inscripción de forma vertical; por lo que hay un cruce en la significación horizontal del texto con la lectura vertical de las iniciales. Los acrósticos tienen una larga tradición literaria. Se sabe que Quinto Ennio fue el primero en introducirlo en latín y aparece descrito en la obra *De divinatione*, de Cicerón (Higgins, 1987, p. 171). Recuérdese el famoso acróstico de la introducción de *La Celestina*, el cual devela el nombre de su autor, Fernando de Rojas. En el mundo hispano este artificio se destinó a mostrar y ensalzar el nombre de virreyes, así como de gente importante de la sociedad civil y religiosa, remarcando el nombre del personaje que los autores querían exaltar. Lo destacable de estos poemas es precisamente su disposición visual y su cualidad artificiosa. El acróstico exhibe los puntos significantes que cruzan los versos; al contrario del anagrama, no tiene una esencia creadora, sino restauradora (Pozzi, 2013, p. 306); es decir, sobre el plano blanco y vertical de la página, como una constelación cuyo diseño destaca de otras estrellas y «salva» o expone una esencia, un símbolo o un nombre.

El acróstico posee dos variantes generales y otras más combinadas. Las generales se denominan mesóstico (cuando tienen un «acróstico» en medio del poema) y teléstico (cuando el «acróstico» está al final) (Higgins, 1987). Las variantes nacen de la combinación de una o más categorías. El acromesóstico, como su nombre indica, se trata de un laberinto en que las letras iniciales y algunas de las letras interiores forman una inscripción; por lo que conjunta las letras primeras del verso (acróstico) con otras situadas al interior de este (mesóstico). En el libro manuscrito de Manuel Quiroz y Campo Sagrado, *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos* (1816), dedicado a la restitución de la Compañía de Jesús en la Nueva España, existe una variedad interesantísima de laberintos de toda clase que destacan por su belleza caligráfica e iconográfica (Terán Elizondo, 2016, pp. xix-xx). Una de sus facetas más llamativa es precisamente la de los acromesósticos allí contenidos, ya que, debido a su estado manuscrito, conservan los colores imaginados por el autor (ver Figura 1):

El poema canta en un romance la restitución de los hijos de san Ignacio en el suelo del Nuevo Mundo. Es una poesía circunstancial que no presenta demasiada dificultad de lectura ni en cuanto al formato ni en cuanto al contenido. El acróstico y el mesóstico se encuentran claramente señalados por las mayúsculas y por los distintos colores. Su hazaña es métrica más que de contenido, puesto que el poeta ajustó las sílabas en rojo para un romance en que concordara la inscripción inicial y la central.

El laberinto acroteléstico es aquel artificio que combina la inscripción inicial con la final del verso. Algunos poemas que utilizan esta estrategia se encuentran en cerámenes poéticos donde los organizadores establecen el molde del acroteléstico para

que los poetas ajusten la métrica, como es el caso de *El segundo quince de enero de la Corte mexicana. Solemnes fiestas que a la canonización del místico doctor San Juan de la Cruz celebró la provincia de San Alberto de Carmelitas Descalzos*, publicado en 1730, donde en la convocatoria del certamen se pedía a los poetas concursantes que emplearan este diseño: debían de escribir un soneto «que expresando en las iniciales el nombre de San Juan de la Cruz hasta la U, terminen con la Z de este modo» (1730, p. 643), (ver Figura 2).

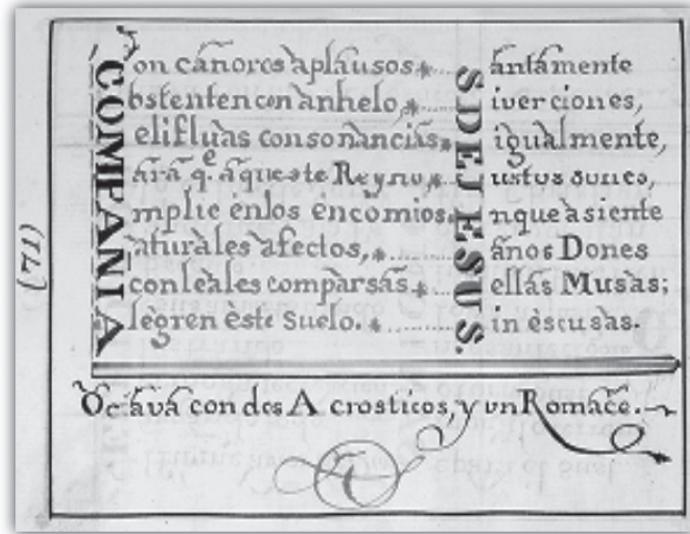


Figura 1. Acromesóstico

Fuente: Manuel Quiroz y Campo Sagrado (1816)

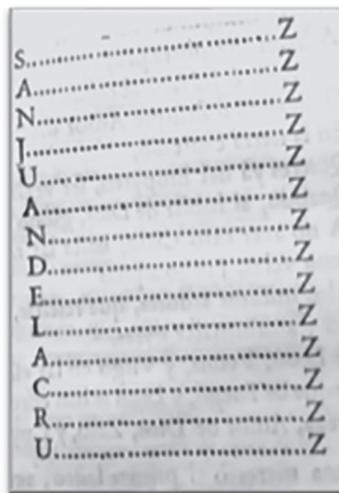


Figura 2. Diseño métrico original del certamen a san Juan de la Cruz

En la famosa «Silva», que viene al final del *Arte poética española* de Rengifo, se ofrece un repertorio amplísimo de palabras o «consonantes» que rematan en la Z, por lo que la capacidad inventiva del poeta pudo ser «ayudada» por esta teoría métrica. La variación más artificiosa de un poema acróstico es el acromesoteléstico, pues consiste en un texto cuyas letras iniciales, interiores y finales conforman una inscripción. En estas composiciones el contenido se ve opacado por el diseño *oblicuo* —a propósito de la *Metamétrica* de Juan de Caramuel— del propio soneto. El poema en que algunas de las letras o palabras al interior de este se alinean en un texto interior o «intexto», se denomina mesóstico, puede decirse que la inscripción se instala o se desplaza en medio del poema, uniendo y dividiendo a la vez dos partes de la composición (ver Figura 3). Los primeros mesósticos encontrados en Europa aparecen en latín en la obra de Publio Optaciano Porfirio (Higgins, 1987, p. 171).

Quizá uno de los laberintos más famosos en la literatura hispanoamericana es el poema endecasílabo de sor Juana Inés de la Cruz que se puede leer de tres maneras: como romance endecasílabo, como romance octosílabo y como romance hexasílabo según el número de columnas que se lean (Álvarez, 2013), o el criptograma de un romance: «Esclarecedor resulta comprobar que en el mismo *Romance 50* quedó inscrita la manera como lo compuso la poeta» (Schmidhuber, 2015), un texto cuyas permutaciones de seis letras generan anagramas, palabras detrás de las palabras, como los que Saussure encontró en la poesía latina (Starobinski, 1996).

El poema que combina la lectura de un «intexto» mesóstico con las letras finales de cada verso y que forma una inscripción se denomina mesoteléstico y conjunta todas las variaciones posibles del acróstico. El teléstico es un poema en el que las letras finales de cada verso adquieren la forma de un «intexto» o texto trasversal. El teléstico es la línea visible opuesta al acróstico; se encuentra al final y puede rematar en varias letras o en una sola, como en el certamen dedicado a san Juan de la Cruz, donde todos los versos terminan en «Z» (ver Figura 4).

Durante el siglo XVIII se realizaron acrósticos cada vez más complejos, pues la lectura no implicaba una lectura lineal de los versos, sino que requería incluso del movimiento completo de la cabeza, los ojos o el cuerpo. Las líneas de los poemas se desplegaban en un sentido circular, con una lectura que iba del acróstico exterior hacia el centro, como en el siguiente ejemplo del certamen *Colosso elocuente*, de 1746 (ver Figura 5).

Estas variaciones del acróstico continuaron desarrollándose de diferentes maneras (Muriel 2001). Si en el Barroco se diseñaron programas que incluían acrósticos con remates en una sola letra y de formas circulares, en los siglos XIX y XX las vanguardias tomaron las rutas de lectura similares para el diseño de sus propias piezas. En el libro *Les mots en liberté futuristes* (1919), de F. T. Marinetti, se encuentra un poema visual con la disposición acróstica, donde no solo une imagen y palabras, sino el sonido y duración de estas (ver Figura 6). Por otro lado, los acrósticos circulares, que proliferaron en certámenes de España y Nueva España,

continuaron diseñándose, más lejanos del ritual católico, pero más cerca de la influencia de Oriente. En específico, la forma circular.

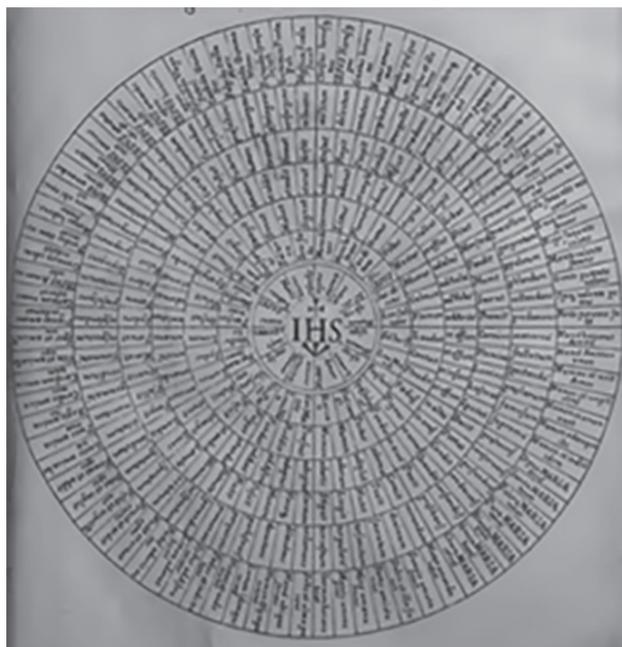


Figura 3. *Iesus sol*

Fuente: Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Metamétrica* (1663).

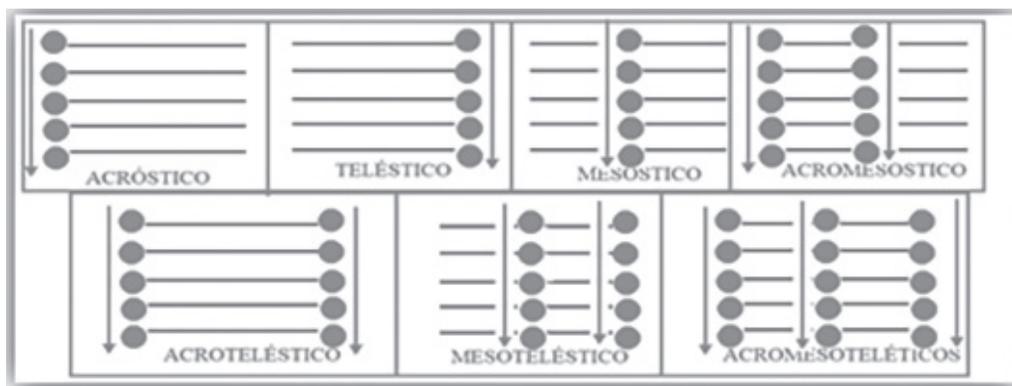


Figura 4. Variaciones del acróstico de acuerdo a la tipología de Higgins

[R]ecupera el pensamiento hermético y compone, conforme al dechado clásico del mandala (en el que la cámara central era santuario, por cuanto entronizaba la presencia divina en el eje del mundo), una variante de logomandalas que coloca en el centro de la estructura un

grafema intencional que nos orienta respecto al sentido global de la composición. (Muriel, 2001, p. 320)



Figura 5. Décima acróstica

Fuente: Tomado de Pedro Rodríguez de Arizpe, *Colosso elocuente* (1748).



Figura 6. Poema de Marinetti, MACBA

En 1968, Octavio Paz publicó en la *Revista de la Universidad* una serie de seis poemas visuales, de los cuales uno llama particularmente la atención para ilustrar los mecanismos del acróstico en la época actual. La pieza se titula «Cifra» y constituye una suerte de desdoblamiento de la letra «C» que, en la parte central, semeja al símbolo del infinito. El poema admite al menos ocho lecturas que despliegan en mensaje desde el centro: Cifra-Como-Calma-Como-Cero-Como-Colmo-Como. Como las manecillas del reloj, el comienzo y el final del poema puede desplazarse en el espacio (ver Figura 7).



Figura 7. Poema visual «Cifra»
 Fuente: Octavio Paz, *Topoemas* (1968).

A diferencia del acróstico circular barroco, en Octavio Paz, la lectura parte del centro hacia las orillas. Esta visión, si se compara con las representaciones del mundo y del universo, podría decirse que transita del sistema ptolemaico al copernicano. La repetición de la palabra «Como» tiene dos sentidos: el comparativo y el acto de comer. Si se leyera de manera horizontal, podría visualizarse de la siguiente manera:



En el siglo XXI, estas expresiones derivadas del acróstico encuentran cauces divergentes y rizomáticos. Ya no solamente se escriben en soportes de tinta papel, sino que se extienden a través de hipervínculos virtuales dentro de la *web*. Aunque tales mecanismos se pueden observar en Caramuel y sus máquinas generadoras de versos de la *Metamétrica*, la tecnología digital ofrece nuevas posibilidades de lectura de la poesía laberíntica. Por ejemplo, en el sitio *Pluriversalía* de la biblioteca eLe, se pueden leer ciberpoemas interactivos que admiten múltiples recorridos. En la pieza «Palimpsesto primaveral», el lector genera su propia lectura a partir de las letras aleatorias que se generan dependiendo dónde se coloque el cursor del *mouse*, en una estrategia similar a los «laberintos de letras» barrocos (ver Figura 8):



Figura 8. Palimpsesto primaveral de *Pluriversalía*

Con el mismo mecanismo, se encuentra el poema «Multiacróstico parque sur», que en su inscripción vertical dice: «¿gravedad es duda o rencor del aire?». Cada una de las letras iniciales admite cuatro versos preestablecidos una vez que se coloca el cursor en cada una de las casillas. Esto quiere decir que por cada una de las letras existen cuatro versos posibles. Aunque el contenido pareciera unas veces forzado en detrimento de la métrica y del diseño mismo, el artificio combinatorio abre las posibilidades en abanicos exponenciales de sentido.



Figura 9. Multiacróstico parque sur

En el sitio Turbulence.org existen expresiones artísticas parecidas a los ciberpoemas que combinan la imagen y la palabra sobre soportes de hipervínculos y laberintos metacibernéticos. Se trata de superposiciones virtuales que conjuntan elementos geométricos, icónicos y léxicos. Al igual que en el multiacróstico o en el palimpsesto, los vínculos de *turbulence* se abren una vez que se coloca el cursor sobre las figuras o fragmentos de imágenes allí contenidos. El despliegue de la mirada se relaciona con los recovecos virtuales que se abren en una suerte de matrioska icónica y verbal al mismo tiempo, como en la siguiente imagen «map munich» que, a su vez, deriva de un hipervínculo en el «map japan» (ver Figura 10).

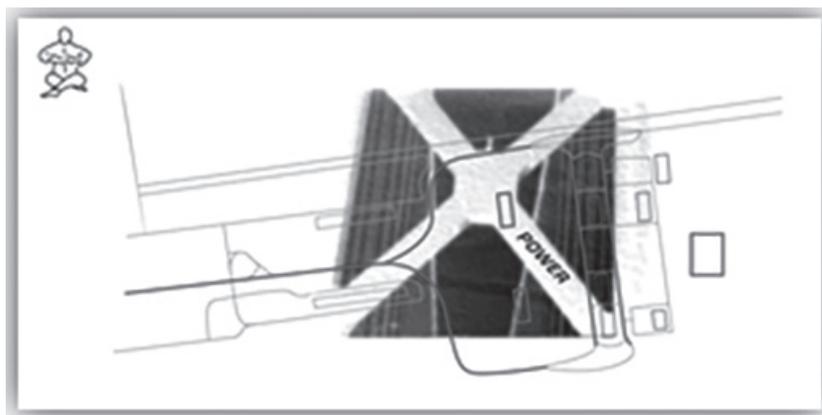


Figura 10. «Map munich» de Turbulence.org

En la página de internet acrosticos.org se puede generar este tipo de artificios con cualquier palabra, terminación y número de sílabas. El sitio advierte que los poemas que se generan en automático tienen el objetivo de entretener, no de realizar verdaderas obras literarias. Así lo refiere en la nota del final: «Esta página web sólo es para pasar el rato, pero no esperes que aparezca una poesía que sea una gran obra de arte, ni ningún premio Nobel de literatura ¿ok? :) (*sic*)». Como en los acrósticos de los certámenes barrocos donde se disponía una plantilla para escribir la pieza en detrimento del contenido, las producciones de esta página admiten rипios y faltas de coherencia entre los versos; no obstante, el juego y el deleite de la combinatoria no disminuyen la expectativa del lector (ver Figura 11).



Figura 11. Acróstico de la palabra «acróstico»

Para ejemplificar el mecanismo de acrosticos.org se escribió la palabra «acróstico» con una métrica de 10 a 15 sílabas, y con terminación en *-os*. Como puede verse, algunos adjetivos o construcciones no hallan sentido del todo, como «canastas a tenor de los almuerzos» o «perfumes ñoñados». Lo interesante aquí es el mecanismo combinatorio que deriva de algoritmos matemáticos y rítmicos. Es similar a lo que hacían hace 300 años algunos neófitos poetas cuando tomaban los manuales de rimas (el *Arte poética* de Rengifo, sobre todo) para tratar de ganarse un lugar en el Parnaso literario y componer versos sin ninguna noción del contenido.

Conclusiones

Desde la lengua escrita en latín, hasta los novísimos sitios *web*, el acróstico es una pieza artificiosa que exhibe y oculta al mismo tiempo una inscripción ubicada ya sea al principio, en la parte media o hasta el final del poema. Se combina en ocasiones con otro tipo de artificios como el enigma o el laberinto de letras. En el siglo XXI

el soporte material en que descansa el acróstico ha transmigrado a los laberintos de la digitalidad y de la *web*. Así, se encuentran ejemplos en internet como *collages* o poemas con hipervínculos que generan múltiples combinatorias de versos y de sentidos. O bien, mantienen su estructura de acróstico, pero con diseños «movibles» que juegan con la tipografía de las piezas (ver Figura 12).



Figura 12. «Viento», de José L. Muñoz Armijo
Tomado de <https://myriammercader.com/category/poesia-visual/>

No obstante, la forma base del acróstico parece no cambiar sustancialmente, así como tampoco su propósito. Por un lado, implica un recorrido de lectura oblicuo, vertical y descendente en la mayoría de los casos; por otro, se encuentran a la vez diseñados para ostentar un ingenio métrico y rítmico del poeta, mientras que el lector se deleita de manera lúdica con la pieza. Con todo, el acróstico ha evolucionado a la par de la tecnología que lo soporta. En el futuro metavirtual que deviene, es probable que lo volvamos a encontrar dentro de los laberintos.

Referencias

- Acrósticos.org (s. f.). Sitio web. (Consultado el 28 de octubre de 2021). <https://www.acrosticos.org/index.php?acro=acrostico&rand=3230&Submit=Nuevo+acr%C3%B3stico++%3E%3E+&final=os&fs=1015>
- Álvarez, E. (2013). Algunas consideraciones sobre el laberinto endecasílabo de Sor Juana Inés de la Cruz. *Acta poética*, 34(2), México.
- Anónimo (1730). *El segundo quince de enero de la corte mexicana. Solemnes fiestas que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de San Alberto de carmelitas descalzos*. Joseph de Hogal, UNAM. Biblioteca Nacional de México-Fondo Reservado.
- Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. El Carro de la Nieve.
- García Velasco, A. (2019). La poesía visual. *Gibralfaro, Revista de Creación Literaria y Humanidades*. Sección 3, XVIII(102), 11. II época. Universidad de Málaga. http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_2123.htm.
- Higgins, D. (1987). *Pattern poetry. Guide to an unknown literature*. State University of New York Press.
- Infantes, V. (1980). La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3, 82-90.
- MACBA. (s. f.). Sitio web. (Consultado el 28 de octubre de 2021). <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/mots-liberte-futuristes-ft-marineti>
- Martínez Pereira, A. (2018). Deleites del parnaso. La poesía gráfica en la Edad Moderna española: inventario y paradigma. *eHumanista/IVITRA*, 14, 161-174.
- Meyer Minneman, K. (1992). *Octavio Paz: topoemas. Elementos para una lectura*. Zona Paz. https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/497/octavio-paz-topoemas-elementos-para-una-lectura
- Muriel Durán, F. (2001). *La poesía gráfica de Eduardo Scala* (tesis doctoral). Universidad de Córdoba, Argentina.
- Paz, Octavio ([1968] 1971). *Topoemas*. Ediciones Era.
- Pérez Pascual, Á. (2011). *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Pozzi, G. (2013). *La parola dipinta*. Adelphi editorial.
- Prado Galán, G. (2003). La segunda mitad del laberinto: poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. *SERTA, Revista Iberorrománica*, 128-146. Madrid
- Pluriversalía. (2022). Sitio web. (Consultado el 20 de octubre de 2021). https://www.bibliele.com/ciberpoesia/pluriversalia/?%C3%8Dndice_m%C3%A9trico__Arte_menor__Concretismo__Palimpsesto_primavera
- Quiroz y Campo Sagrado, M. ([1816] 2016). *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos*. Prólogo e introducción de María Isabel Terán Elizondo, Universidad Autónoma de Zacatecas.

- Rodríguez de Arizpe, P. J. (1748). *Colosso elocuente* (descripción). México: Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera.
- Schmidhuber de la Mora, G. (2015). *Desciframiento de un criptograma de Sor Juana Inés de la Cruz: «Romance 50»*. Cervantes virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desciframiento-de-un-criptograma-de-sor-juana-ines-de-la-cruz-romance-50/html/4f63021a-4689-4475-948a-dc055300af1d_3.html
- Starobinski, J. ([1971] 1996). *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Lía Varela y Patricia Willson (trs.). Gedisa editorial.

Yerma de Federico García Lorca y el engaño de las apariencias

Luis Aguilar Monsalve

Miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Quito
Profesor Emérito de Hanover Collage, Estados Unidos
aguilar-monsalve@hanover.edu

Recibido: 23 de mayo de 2021 / Aprobado: 20 de junio de 2021

Resumen

Apenas se inicia la lectura de *Yerma*, se recibe el impacto de su frustración como mujer. Hablamos sobre el conflicto de la maternidad malograda y que nos lleva a concluir, o por lo menos a pensar, en que el asunto central de esta pieza teatral va a relacionarse con la cuestión de la fertilidad y que formará su cimiento dramático, ya que señala una agudeza característica singular en el comportamiento, la fisiología y la psicología femenina. Ella intuye y nosotros aceptamos que sus posibilidades de consumarse como una mujer completa están determinadas en el desengaño. De la misma manera, afirmamos que desde un inicio Yerma tiene la necesidad de ser madre porque es mujer y es lo natural. Una casada sin hijos es incompleta y «seca», lo que la llevará a vivir en un hogar desventurado. Se suma a esto la presencia de un destino cruento que la protagonista rechaza y, en su desesperación por lo inevitable, se mueve por diferentes caminos de su existencia para zafarse de su sino.

Palabras clave: Yerma, frustración, maternidad, sino, incompleta, fertilidad.

Abstract

As soon as you start reading *Yerma*, you feel the impact of her frustration as a woman. We talked about the conflict of failed motherhood and that leads us

to conclude or, at least to think, that the central issue of this play will be related to the question of fertility and that it will form its dramatic foundation, since it indicates a unique characteristic acuity in female behavior, physiology, and psychology. She intuits and we accept that her chances of becoming a complete woman are determined by disappointment. In the same way, let us affirm that from the beginning Yerma has the need to be a mother because she is a woman and it is natural. A married woman without children is incomplete and “dry”, which will lead her to live in a hapless home. Added to this is the presence of a bloody destiny that the protagonist rejects and, in her desperation for the inevitable, moves through different paths of her existence to escape her fate.

Keywords: Yerma, frustration, maternity, destiny, incomplete, fertility.

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Federico García Lorca

Es necesario poner en contexto el trabajo dramático de Federico García Lorca (1898-1936) dentro del teatro en la Generación del 27,¹ grupo que ejerce principalmente una labor poética. Sin embargo, obras dramáticas también las escribieron Rafael Alberti (1902-1999) y Pedro Salinas (1891-1951), aunque el que se distingue, sin cuestionamientos es el granadino. Otros, como Manuel Altolaguirre (1905-1959) —con una obra más abundante— y Gerardo Diego (1896-1987), también lo hicieron.

Un caso aparte sería el de Alejandro Casona (1903-1965) miembro de la misma generación que se dedicó casi exclusivamente al teatro con el que alcanzó el reconocimiento de crítica y público. Debido a su exilio por razones políticas al final de la Guerra Civil, desarrolló la mayor parte de su labor teatral en México y, sobre todo, Argentina, con la excepción de unas pocas obras que estrenó durante la Segunda República y al regreso de su exilio. Su obra teatral desgarró las patentes estilísticas del teatro anterior a esta generación e introdujo mecanismos modernos como la indagación psíquica, acaso influidos por las teorías controversiales de Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961). A este cambio, el asturiano añadió el factor de lo fantástico que rivalizaba con la modalidad del uso de la realidad en su forma más pura, aunque en esa época todavía se podía hablar de un naturalismo o de un realismo retrasado.² Así, Juan Rodríguez-Castellano, en la introducción de la obra *La dama del alba*, menciona que «Casona demostró ... que no era autor de promesas, como tantos otros, sino de realizaciones» (Casona, 1944, p. xiv).

Al escribir su obra *Yerma* (1934), García Lorca la ambienta en un entorno rural, conservador y patriarcal al igual que *Bodas de sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) con lo que configura tanto la dicotomía de lo masculino/femenino como el contraste entre género y sexo. A lo primero podemos clasificarlo como un constructo social y, a lo segundo, como un asunto biológico. Las dos categorizaciones son importantes porque enfatizan el papel femenino substancial de engendrar. Además, a los personajes se les atribuye el rol identitario que ha sido impuesto por una sociedad patriarcal, provinciana y rígida. Se hace evidente cuando la Vieja I le dice: «Y con tu marido... [indaga sobre algún contacto físico, íntimo]», y ella responde: «Mi ma-

1 La generación española de autores de vanguardia surgió alrededor de 1927 con sus fundadores Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas y Melchor Sánchez Almagro (1893-1966), quienes eligieron un nombre para el grupo ofreciendo homenaje a uno de los máximos exponentes de la literatura barroca del Siglo de Oro, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), porque se cumplían 300 años de su fallecimiento. De allí brotó entonces el nombre «Generación del 27».

2 Recuérdese que hasta la fecha no se sabe con precisión cuándo el realismo termina y el naturalismo se inicia. Son movimientos contemporáneos del siglo decimonónico. El primero nace como resultado de una reacción hacia el romanticismo, rechaza su fuerza política, violencia y su sentimentalismo *chateaubrianesco* y busca todo lo que está basado en la verisimilitud, entre otros enunciados. El segundo, que surgió por oposición también al romanticismo y al realismo, se caracteriza por su aspecto determinista que refleja en sus producciones lo más brutal de la realidad y del ser humano (Aguilar Monsalve, 2013, pp. 63-118).

rido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté» (García Lorca, 1973, p. 206), por lo que se diría que Yerma «no ama en el hombre [Juan] sino al padre del hijo que no llega...» (Díaz-Plaja, 1968, p. 207). Como se ve, la elección no vino de ella; accedió y se sometió. Apenas deseó o quiso a su esposo. Es decir, se casó para ser madre más que esposa, y su frustración fue una firme dominante de su carácter. De este modo, la función de la mujer en la sociedad se sintetiza o se reduce a la maternidad, pues su cuerpo es visto como un medio para la reproducción que gestará a los futuros individuos y reproducirán la misma sociedad de sus progenitores.

Refiriéndonos más en concreto a la obra teatral de García Lorca, viene a la mente el año de 1930 cuando compone su poemario *Poeta en Nueva York* a consecuencia de un viaje de conferencias que tuvo el *dramaturgo poeta* por una invitación que le hizo la Universidad de Columbia y que luego lo llevaría de igual forma a Cuba, la capital de habla española más «amigable» y cercana a Estados Unidos. Su reacción frente a Nueva York y a La Habana fue opuesta. Con la primera se sentía invadido por una reacción negativa al constatar los desafueros incongruentes y racistas de un país en auge, pero en vías ya sentidas y visibles de la Gran Depresión. Súmese a esto, su estado emocional aciago al romper su relación con el escultor Emilio Aladrén (1906-1944) y su alejamiento de Salvador Dalí (1904-1989). En La Habana se encontró más animado por la exuberancia tropical y un ambiente más propicio para su sensibilidad homosexual. En este período y ya de regreso a España, su interés por el teatro se ahondaría y llegaría a colaborar con las Misiones Pedagógicas³ establecidas en la Segunda República. Aquí, García Lorca usa su compañía *La Barraca* para difundir obras clásicas, de otra índole y las suyas propias.

Antes de adentrarnos en *Yerma* es necesario mencionar que la Generación del 27 promovió un teatro reformador en materia dramática. Eran continuadores de un teatro reconstructor que reaccionaban en contra de uno comercial, por llamarlo de alguna forma, cuyos representantes, entre otros, eran Jacinto Benavente (1866-1954), anterior, Eduardo Marquina (1879-1946) o Francisco Villaespesa (1877-1936).

Esta tendencia transformadora a la que nos referimos en líneas anteriores, ya se había dado, en particular con la Generación del 98⁴ unos veinticinco años antes con resultados positivos.

3 El propósito de las Misiones Pedagógicas (1931-1932) fue una iniciativa usada para la alfabetización y el mejoramiento del nivel cultural y educativo de las zonas más desamparadas de la población española, en particular, campesinos, niños, obreros y sectores rurales.

4 La Generación del 98 engendró una tendencia cultural, de contenido histórico y literaria que, debido a la pérdida de las últimas colonias de ultramar por la guerra hispanoestadounidense de 1898, motivó un espíritu patriótico de empuje encabezada por un grupo de escritores españoles que aspiraban encontrar avenidas de acceso para levantar a España de una crisis económica, política y social. Para ello, recurrió a través de un autoanálisis su pasado brillante: fue una de las primeras hegemonías y el primer poder político moderno, a la vez que poseía un Siglo de Oro, cuya antesala era la picaresca y la precervantina para llegar a la inmortal creación de *El Quijote*, por Miguel de Cervantes y Saavedra, uno de los pilares fundamentales de la creación literaria de la literatura universal y el inicio de la novela moderna. Este conjunto estuvo encabezado por literatos españoles que se unieron para dar firmeza a este espíritu libertario y renovador, porque se promovió una efeméride que no podía permanecer estática, había que cortar de raíz las malas memorias de una guerra reciente y seguir adelante con un mundo nuevo adherente y digno para las nuevas generaciones.

Este grupo de intelectuales acuñó, entre sus múltiples empeños, la creación de nuevas formas literarias impresionistas, a la vez que usaban un lenguaje popular para llegar al pueblo, lo que no quería decir que evitaban enunciados filosóficos o la profundidad en sus creaciones. Admiró el existencialismo de Søren Kierkegaard (1813-1855), el pensamiento de izquierda, como el anarquismo inspirado en los articulados por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) y su mutualismo económico, así como el socialismo de Ferdinand Lassalle (1825-1864) al respecto de la socialdemocracia y el socialismo científico de Karl Marx (1818-1883) y lo social utópico de Henri de Saint-Simon (1760-1825).

Las tragedias de García Lorca

Su obra teatral abarca temas de origen existencial que va acompañada de tendencias modernistas⁵ que todavía tenían su influencia. Los más cercanos a su teatro, de una época anterior, son los dramaturgos Jacinto Benavente y Ramón de Valle-Inclán (1866-1936). Con el primero se distanciaba por ser de tendencia burguesa, aunque él renovó el teatro, proporcionándole un ambiente citadino y europeizante con mejora en su técnica y con un ahondamiento en una sátira social importante. También, este le facilitó ejemplos de dramas rurales. *La malquerida* (1913), por ejemplo, era una síntesis de una mezcla no clara de realismo y naturalismo en la que la verisimilitud —rasgo característico del modernismo decimonónico— predominaba y, a la vez, resultaba en un cambio definitivo que hacía el autor en comparación con el teatro melodramático de José Echegaray (1832-1916). Benavente desplegó todo un accionar dramático a partir del ambiente social, agobiado por conductas arraigadas en lo cotidiano, que no siempre respondían al bien común y que estaban presentadas a través de las conversaciones de sus personajes.

Por otra parte, sus protagonistas se movilizan en un medio controlable, a pesar de que pueden estar afectados por dictámenes sociales incoherentes e indebidos. En el caso de García Lorca es lo opuesto, pues están conscientes de una variedad de influencias crípticas, orgánicas, pías o de otra índole. Así también, con Benavente, el dictamen social es armónico y, por ende, aceptable. Los intérpretes de García Lorca, por el contrario, podrían involucrarse en un mar de absurdos y de contrariedades, la mayor parte de ellas, surrealistas. André Breton (1896-1966) apoyaba la libre expresión y la liberación del subconsciente, como lo dictaminó en su manifiesto de 1924. Nuestro escritor con seguridad estaba familiarizado con este «papa del surrealismo», cuyo fin era buscar «el oro del tiempo».

5 Para mayor claridad y comprensión del tema, véase la obra *Breve historia crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo* (Aguilar Monsalve, 2013, pp. 119-130).

Con Valle-Inclán, el teatro evolucionó desde el modernismo hacia el esperpento,⁶ con una vanguardia estética desfigurada y deteriorada, lo que llevó al concepto de que el «teatro de García Lorca es, junto con el de Valle-Inclán, el más importante de su tiempo» (Rodríguez Puértolas, 1984, p. 353). Además, María Teresa Babín señala, entre otras cosas, que existe una similitud de concepción entre *El amor de don Perlinplín* (1922-1926) de García Lorca y los esperpentos de Valle-Inclán (Babín, 1951, p. 156).

Por otro lado, García Lorca fue aún más lejos al buscar refugio y encontrar respuestas para la estructura de su teatro creativo e innovador, como la riqueza y el valor al usar la corriente calderoniana, lopista y molinista del Siglo de Oro (1492-1659), cuyo prontuario eran obras de corte lugareño, tales como *El alcalde de Zalamea* (1651), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) y *La dama del olivar* (entre 1614 y 1615), respectivamente; adornan este trienio dramático de aquella época dorada que influye en el teatro garcialorquiano por su gusto con lo rural, inspirado en la tradición dramática española. Entonces, al construir sus dramas de ambiente rural, dentro del género de la tragedia, García Lorca es el que acrecienta una profundidad trágica que escasea en los otros trabajos mencionados.

No obstante, estos dramas que acabamos de mencionar estaban plagados de ardidés, de disfraces o de otros componentes empleados para facilitar la fluidez y el manejo exitoso de la trama. El público tenía que seguir sin dificultad lo que ocurría para comprender lo que sentían los actores entre escena y escena, a pesar de que sus actos y sus motivaciones estaban ceñidos al orden social reinante. García Lorca adopta con ellos los temas del amor o la reputación y no el del honor que quedaba circunscrito al teatro del siglo de oro y, añádase a esto, la canción popular —en el caso específico con Lope de Vega (1562-1635)—. Además, al referirnos a las mujeres, las de Calderón de la Barca y las de aquel, difieren por su total *naïveté*, en cambio, las de Tirso de Molina y las del dramaturgo poeta se caracterizan por ser más suspicaces.

Todo este artificio literario era también lo distintivo de la Generación del 27. García Lorca ubicaba, a veces, su teatro poético en un campo simbólico, en particular con lo inconcreto, lo que podía dar lugar a una esquematización, por ejemplo, de una animadversión o sometimiento dentro del carácter del personaje, todo él fusionado con aspectos líricos existentes.

Yerma, no se libra de este estilo o modo de entender el hecho teatral que incluye *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, por ser parte de la trilogía rural, así como hay otras también de diferente nomenclatura. En 1934, en Madrid, estrena *Yerma*, que es criticada por hacer visible las peripecias de una mujer atormentada por ser —o creerse— estéril.

6 Género literario que se caracteriza por presentar la realidad antiestética y falseada, a la vez que, estimula los valores consagrados a un contexto grotesco.

Dentro de su trabajo dramático compuso también farsas: *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Retablillo de don Cristóbal* (1931). Para 1920, estrena *El maleficio de la mariposa*, pero no tuvo éxito. Julio Rodríguez Puértolas (1936-2017) asevera que «... incluyendo sus obras para títeres y farsas, el amor, la represión y la violencia son sus temas centrales [...] en verso o en prosa» (Rodríguez Puértolas, 1984, p. 353), y tiene mucha razón.

Hay otro condicionante y de mayor fuerza. Por un lado, el autor que analizamos mantiene toda una gama de creencias y hechos rurales típicos de la tradición española; por otro, es un dramaturgo genuino del siglo xx, asesinado impunemente por militares golpistas al inicio de la Guerra Civil, lo que no quita que García Lorca se haya convertido en un autor moderno que enriqueció su labor creativa con nuevos mecanismos procedentes de medios cosmopolitas.

Asimismo, con esta línea de cambios para fortalecer la cultura española y, por ende, la hispanoparlante, Miguel de Unamuno (1864-1936) había anticipado ya el absurdo notable de la vida, como la angustia del ser humano, característica indispensable del desaliento sufrido por el hombre en el siglo pasado. Tanto este autor como el que tratamos tenían sus paralelismos de criterio, en particular en lo que se refiere a las concepciones en referencia al hombre como animal, racional e histórico —esta última adjetivación es exclusiva de José Ortega y Gasset—, acosado por la fatalidad y por lo unamuniano del «sentimiento trágico de la vida». Por lo que don Miguel atinará a decir que uno —el español— «tiene que dejar la calle y entregarse con ... entusiasmo ... al necesario y embriagador expediente de la lectura» (Laín, 1970, p. 56).

Ahora es un buen momento para tratar el tema de la tragedia como tal. Para iniciarnos hemos acudido a un cuadro general del drama rural español y hemos señalado que la contribución de García Lorca se ha basado en tomar de base aquello y dotar a su trabajo dramático con una dimensión trágica que escasea en las obras mencionadas del siglo xvii. De este modo, nos referiremos a ella en un sentido actual que calza muy bien con el trabajo garcialorquiano. Tomamos de base la idea de que lo adverso en la conducta humana se debate entre libertad y necesidad. Por otro lado, algo esencial es la motivación y la tensión que van juntas, lo que llevaría, tarde o temprano, a desembocar en algún tipo de conflicto y este tendría que vérselas con la realidad real y las circunstancias colectivas o personales del momento. Por otra parte, una vez aceptado todo este proceso, García Lorca consigue, por casualidad, determinismo o libre albedrío, un «estado» de culpa en el protagonista trágico —o llámese héroe—, pero dentro del orden social existente; esto es inevitable. Lo que nos llevaría a reconocer el cambio entre la tragedia clásica y la moderna. En la primera, la acción dramática era la substancia y el elenco se sometía a ella sin objeciones; en la de García Lorca, los intérpretes están conscientemente sobre la acción y una vez más, sobre todo, está la motivación.

Yerma

Por un asunto de extensión, analizaremos esta obra y señalaremos los aspectos más trascendentales que creemos contribuyeron a su calidad literaria y universalidad. Apenas se inicia la lectura de *Yerma*, cuyo subtítulo es *poema trágico en tres actos y seis cuadros*, se recibe el impacto de su frustración como mujer: «[...] Veinticuatro meses llevamos casados, y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés» (García Lorca, 1973, p. 201). Hablamos sobre el conflicto de la maternidad malograda y que nos lleva a concluir o, por lo menos a pensar, en que el asunto central de esta pieza teatral va a relacionarse con la cuestión de la fertilidad y que formará su cimiento dramático, ya que señala una agudeza característica singular en el comportamiento, la fisiología y la psicología femenina. Ella intuye y nosotros aceptamos que sus posibilidades de consumarse como una mujer completa están determinadas en el desengaño, donde «la figura de Yerma es un prodigio de adivinación de una psicología radicalmente extraña al hombre [...]» (Rico, 1984, p. 503), y donde su preocupación es cada vez más angustiada porque quiere saber si lo que percibe y lo que teme se trata de una verdad cruel de un destino injusto. El elemento de preocupación y de tensión en su comportamiento interno psíquico se siente a cada paso y, al revelarse, al salir, se vuelve la explicación tácita, ya que ella espera que sus sospechas sean, por lo menos, inconsistentes. Su angustia presentada de esta manera se traslada al conflicto de lo que Yerma desea y lo que es su sino o en lo que se sustenta su volición.

De la misma manera, afirmemos que desde un inicio Yerma tiene la necesidad de ser madre porque es mujer y es lo natural. Una casada sin hijos es incompleta y «seca», lo que la llevará a vivir en un hogar desventurado.

(El marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre ... se sienta a coser)
[De inmediato va a un estado de ensueño y vive una realidad falsa, para cualquiera, no para ella, ya que crea una ficticia, que le sirve de aliciente, aunque fuese momentáneo:] ¿De dónde vienes, amor, mi niño? De la cresta del duro frío. ¿Qué necesitas, amor, mi niño? La tibia tela de tu vestido [...] (cosiendo) Te diré, niño mío. Que sí, tronchada y rota soy para ti. ¿Cómo me duele esta cintura donde tendrás primera cuna! Cuando mi niño vas a venir. (García Lorca, 1973, p. 202)

Tenemos una obra que detalla con minuciosidad la querrela de una mujer, cuyo nombre es Yerma, que se debate entre deseo y destino. Por su nombre, sabemos que está consignada a no ser madre nunca. Desde un comienzo tenemos un problema trágico que atravesará toda la trama y, sabiéndolo, uno espera y quiere que, por algún milagro, logre alcanzar su cometido que jamás llegará de acuerdo a como avanza la historia. Lo curioso es que el desenlace, entonces, no es tan significativo, sino más bien, lo precario de su sino inalienable y el tórrido involucramiento psicológico del personaje. No acepta su realidad y no lo hace porque desconoce su incapacidad

natural de engendrar o, acaso pensará —por desesperación— que con algún otro hombre su futuro sería diferente; a uno que podría amar, llámese Víctor u otro varón que la ame y al que ella pueda reciprocarse. Al no estar enamorada de Juan y al familiarizarse con Víctor y saber que lo desea y sentir que él también «hace» lo mismo, podría desencadenarse como una solución dentro del engaño de las apariencias.

Juan quiere controlar a su mujer porque nota sus salidas diarias, lo que podría acarrear murmuraciones que afectarían la reputación de su hogar. Lleva a sus hermanas a vivir a su casa para que vigilen sus movimientos. Esto, de por medio, no alterará su obsesión de anhelar ser madre hasta el punto de entrevistarse con Dolores, la curandera, para que solucione su problema. Juan no se hace cargo de la angustia de su esposa, no la comprende ni la entiende, es un campesino sin mayores ambiciones en la vida; está conforme con su *status quo*. Para él, el crecimiento de su riqueza es el enfoque y el éxito de su destino; los hijos, si no vienen, pues que no vengan. Por esta desavenencia de comunicación se llega a un clímax, ya que al final, Yerma, fuera de sí, mata a Juan. Se termina *Yerma* con los gritos de la protagonista y el *twist* magistral de García Lorca que pone en la voz de ella: «¡yo misma he matado a mi hijo!» (García Lorca, 1973, p. 226). *Giro* que era necesario, porque Juan era solo el mecanismo inservible de su desdicha.

En otra ocasión, cuando se entretiene con María, la que abre el mundo de sus afanes, su desespero, su fracaso y sus emociones maternales, le cuenta que ha concebido solo después de cinco meses. Posiblemente, su estado anímico sucumbe a uno de fatalidad, porque su ansiedad y su desgracia irían de la mano bajo el influjo de la casualidad que se posesionó en su ser de una forma aleatoria. Así también, se deja interesar en el proceso de la concepción de la afortunada e indaga la manera de cómo quedó embarazada:

¿Y qué sientes? ... Dime. Tú estabas descuidada. [A lo que la amiga responde:] No sé. Angustia [Este tipo de ansiedad es diferente al de ella, que se consigue por la incertidumbre del desconocimiento de lo que sucedería por algo que ha ocurrido. El de Yerma es por el ansia de lo ignoto que anhelamos tener y que no llega. Súmese a esto, la preocupación que va creciendo porque sabe que es la única de las mujeres que conoce que no está fecundada. Además, María le previene con un dejo de cautela para consolarla:] Dicen que con los hijos se sufre mucho. [A lo que responde:] Mentira. Eso lo dicen las madres débiles ... ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí. (García Lorca, 1973, p. 203)

En esta escena descubrimos algunos ángulos que iluminan la psiquis de Yerma. Su zozobra es más severa que cualquier desasosiego de otra persona que está sufriendo los estragos de una tensión; lo de Yerma, repetimos, es más angustiante porque su capacidad de tener hijos no se logra y teme que no llegará; esta incertidumbre es superior a

cualquier otra congoja, ya que está consciente de que la maternidad es cumplir con el principal rol de la mujer en la sociedad patriarcal. Sabe por instinto que los hijos, por ser personas diferentes a los padres, tendrán sus propias vidas que seguir, lo que podría causar roces de personalidad, pero esto no se compara con el no dar hijos al mundo, así ocasione una pena de altas proporciones: «Tener un hijo no es tener un ramo de rosas ... [porque hay que] sufrir para verlos crecer» (García Lorca, 1973, p. 203); este determinismo causal afecta el orden social al que una persona se debe y está determinada a desempeñarlo. Algo más dentro de lo sutil: nos ofrece una opinión que sale desde muy dentro de su ser; se trata de una sensibilidad innata, *a priori*, de que la madre —realizada (porque lleva un bebé en su vientre)— es un ente que aguanta el dolor aun en el placer. Esta característica aflora de una manera contundente, a la vez que justifica su intranquilidad por privarse de este derecho suyo y único. Otro rasgo que nos golpea de frente es el asunto sanguíneo. Está segura de que ella, como cualquier otra mujer, tiene suficiente sangre como para repartir a varios pequeñuelos que vendrían como consecuencia natural de su casamiento con Juan. ¿Alberga aquí la idea de una posible determinación al ocurrírsele que acaso ella es una de las pocas mujeres infértiles y es por eso por lo que quiere agotar toda su agencia y enterarse, de una vez, que posee un sino embaucador que le priva de una facultad legítima? Desde otro punto de vista, nos recuerda también que esa sangre, al no ser usada en la concepción, puede verterse en veneno de terribles consecuencias. ¿Se encuentra ya una premonición fuerte de lo que va a suceder con relativa prontitud?

Otra vez, se halla con una anciana (Vieja I) y se siente contenta porque quiere utilizar su experiencia para que le sirva de guía y así solventar su problema: es dos veces casada y con más de media docena de hijos, ama la vida y todo lo que con ello combina. Tanto María como este personaje reconocen su tenacidad. Sin embargo, con esta última, ella se atreve a hacer preguntas más personales, más íntimas. Ninguna le dice textualmente lo que ella querría oír. Yerma,

(Bajando la voz) Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea ... [A esto la Vieja I responde] ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? ... ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir. (García Lorca, 1973, p. 205)

Existe también un grupo de lavanderas (I, II, III, IV, V, VI) que se han interesado por su vida «privada» y que son como un eje recordatorio o el coro de la tragedia griega para publicitar una concienciación que cubre una realidad vivida desde diferencias existenciales en las que las incógnitas y los silencios se mecen en completo desorden. Todas asumen un criterio regido por sus propias vivencias y la juzgan de acuerdo a sus exaltaciones del momento. La mayoría van a ser madres, pero una de ellas tiene

el mismo inconveniente que Yerma. Todas parecen estar dirigidas por un conductor que no se lo ve, sino que se lo siente, y este coro de lavanderas mantiene el ritmo de la acción y da lugar al agravamiento del problema de infertilidad entre Juan y Yerma. Asimismo, un simbolismo poético corre mediante un diálogo eficaz e insinuante que lleva la batuta y recorre la dramatización hasta desembocar en un triángulo de amor prohibido. Víctor entra como opción de redención, si acaso, la esterilidad de Yerma disminuyera, a la vez que aumenta la sospecha de la impotencia del marido; todo esto tratado con lo mejor de un suspense que mantendrá al público en vilo. Por otro lado, hay personas, las lavanderas en este caso, que sienten envidia de ella por creerle mal acostumbrada. La lavandera IV dice: «Tiene hijos la que quiere tenerlos, las flojas, las endulzadas no son a propósito para llevar el vientre arrugado» (García Lorca, 1973, p. 209). Este juicio no es exactamente correcto en este caso, pero cae en lo que sería una opinión pública de una comunidad y solo por ello es pertinente y se reconoce su valor.

Desde otro punto de vista, Juan discute con Yerma por salir a la calle. Se molesta, él le increpa:

No maldigas. Está feo en una mujer. [A lo que ella responde:] Ojalá yo fuera una mujer. Juan: ... Vete a casa. [Yerma contesta:] Está bien. ¿Te espero? [Juan ordena:] No. Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones. Te acuestas y te duermes. [Yerma acata:] (Dramática.) ¡Me dormiré! (Sale.). (García Lorca, 1973, 208)

En este pasaje están definidos los roles de ambos. Juan es el jefe del hogar. Ella la esposa que «obedece» porque así debe ser. A pesar de no sentir cariño por él, Yerma cumple con su papel. Él dictamina lo que hay que hacer y no espera una protesta de su parte. Estrechando el cordel de la imaginación, esto de «viene poca agua» puede inferir a una libido escasa o a una impotencia inherente.

Aún más significativo son sus respuestas: ella quiere estar con su marido por la única razón de que quiere concebir. Se ha dicho ya sobre su persistencia de convertirse en madre y no logra alcanzar este fin. Al contrario, y con intención del autor, Juan no se involucra en este asunto delicado sobre la infertilidad femenina o masculina, se lava las manos y es el lector el que tendrá que descifrar este dilema. ¿Se adelanta Federico García Lorca a la idea de que el autor metafóricamente ha muerto como lo anunció Roland Barthes (1915-1980) en 1968? O, ¿quizá nos adentramos al mundo de Michel Foucault (1926-1984) quien, entre otras cosas, era famoso por ocuparse de investigar el desarrollo de la civilización occidental, sobre todo en lo que se refiere en sus movimientos hacia la sexualidad y otras actitudes del ser humano?⁷

7 Peter Berry nos informa sobre estos dos aspectos de una manera formal y frontal dentro del estructuralismo para el caso de Barthes y, para el de Foucault, en lo que se refiere al nuevo historicismo dentro de la crítica literaria (Barry, 2002, pp. 39-60 y pp. 172-191).

Hemos dejado para el último al personaje Víctor, puesto que solo se lo ha mencionado de una forma ligera. ¿Quién es y cuál es su función? A más de establecerse el concebido triángulo amoroso generado por las fallas en una relación que carece de substancia, Víctor se convierte en un personaje clave que acentúa la frustración de la protagonista con su vida y que la arrastra a ver una sola cosa: ser madre permite amar y ser feliz.

No podríamos concluir sin antes mencionar, por lo que se ha dicho, que Yerma es un personaje comparable a Madame Bovary (1856), a Ana Karenina (1877) o a Doña Bárbara (1929), a pesar del uso de momentos poéticos, simbólicos y sintéticos que están presentes en el drama poético de García Lorca. Esta pieza teatral y toda su obra forma parte de la literatura universal por la envergadura, la exquisitez y la solidez de un tema que se eleva para definir y detallar un concepto universal humano. Al mismo tiempo, esta pieza dramática recalca los instintos maternales malogrados por la unión de la mujer al acompañante equivocado. Se suma a esto la presencia de un destino cruento que la protagonista rechaza y, en su desesperación por lo inevitable, se mueve por diferentes caminos de su existencia para zafarse de su sino. Su fracaso se debe a un determinismo social que atrapa a la protagonista mediante una sexualidad marcada por el mandato patriarcal de la maternidad como fin último y único de la mujer.

Referencias

- Aguilar Monsalve, L. (2013). *Breve historia crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo*. Editorial Ecuador.
- Babín, M. T. (1951). *El mundo poético de Federico García Lorca* (disertación de Ph. D.). Columbia University.
- Barry, P. (2002). *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press.
- Benavente, J. (1972). *La malquerida*. Espasa-Calpe.
- Casona, A. (1944). *La dama del alba. Retablo en cuatro actos*. Charles Scribners & Sons.
- Díaz-Plaja, G. (1968). *Federico García Lorca*. Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. (1973). *Yerma*. Editorial Porrúa.
- Laín Entralgo, P. (1970). *La generación del 98*. Espasa Calpe.
- Rico, F. y García de la Concha, V. (1984). *Historia y crítica de la literatura española / Época contemporánea 1914-1939*. Editorial Crítica.
- Rodríguez Puértolas, C. et al. (1984). *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana) (vol. 2). Editorial Castalia.

La homosexualidad: una mirada histórica desde la poesía

Eduardo Arízaga

Universidad San Francisco de Quito
earizaga@usfq.edu.ec

Recibido: 18 de marzo 2021 / Aprobado: 28 de abril 2021

Resumen

La orientación sexual de los seres humanos ha despertado distintas reacciones a través de su historia, varias veces milenaria; desde la aceptación de esta inclinación normal, basada en estrictas leyes naturales en un extremo, hasta persecuciones inmisericordes, habitualmente impulsadas por diversas religiones. Algunas de ellas han esgrimido como exigencia que la relación sexual tiene como único objetivo natural lograr la concepción. Por lo tanto, cualquier práctica sexual que no tenga esa finalidad deberá ser considerada contra la naturaleza.

Recién a comienzos de siglo XX una concepción franca sobre el sexo estableció que las relaciones sexuales son motivadas para obtener placer, sea cual sea el mecanismo utilizado para lograr ese fin.

Poetas, novelistas y cultores de distintas artes han bregado con valentía a lo largo de los siglos XIX y XX para cambiar la errada concepción sobre la homosexualidad, cuya práctica, hasta hace pocos años, estaba considerada como una enfermedad psiquiátrica.

La poesía se convirtió en un pilar fundamental en esta lucha y los nombres de Walt Whitman, Lord Byron, Oscar Wilde y Federico García Lorca, entre muchos, han quedado grabados en la memoria colectiva como valientes exponentes de una batalla contra la intolerancia ignorante.

Palabras clave: homosexualidad, poesía gay, orientación sexual, relación antinatural, enfermedad psiquiátrica.

Abstract

The sexual orientation of human beings has aroused different reactions throughout its history, several times millenary, from the acceptance of a normal inclination based on strict natural laws at one extreme, to merciless persecutions, usually driven by various religions. Some of them have claimed as a requirement that sexual intercourse has as its only natural objective to achieve conception. Therefore, any sexual practice that does not have that purpose must be considered against nature.

It was not until the beginning of the 20th century that a frank conception of sex established that sexual relations are motivated by pleasure, whatever the mechanism used to achieve that end.

Poets, novelists and artists have bravely fought throughout the 19th and 20th centuries to change the erroneous conception of homosexuality, which until a few years ago was included as a psychiatric disease.

Poetry became a fundamental pillar in this struggle and the names of Walt Whitman, Lord Byron, Oscar Wilde and Federico García Lorca, among many others, have been engraved in the collective memory as brave exponents of a battle against ignorant intolerance.

Keywords: homosexuality, gay poetry, sexual orientation, unnatural relationship, psychiatric illness.

Una mañana de fines del mes de marzo del siglo XIII de nuestra era, la joven núbil Akina se disponía a entrar en el estanque cavado en la roca volcánica, cerca de su aristocrática mansión, que reunía las armonías de las casas rurales japonesas. Era una piscina de agua cristalina que, cantarina y alegre, bajaba desde las montañas cercanas, trayendo en su seno la tibieza de las entrañas del volcán. Bordeaba el idílico lugar una constelación de grandes cerezos en flor que imprimían al agua un leve tinte rosado y exhalaban un muy discreto aroma que podríamos calificar de sensual. Al ingresar a la piscina el agua acarició su cuerpo desnudo y una concupiscencia que venía latiendo desde hace algunas semanas en que su familia decidió que pronto se casaría con el joven Akiro, se desbordó en pocos segundos. Con fruición buscó anhelante un chorro de agua más caliente que emergía de la pared del estanque. Era una obra de ingeniería hidráulica muy ingeniosa que traía del interior de la tierra agua más caliente y que irrumpía con fuerza en la cuenca labrada en la roca. Al inicio recibió el impacto acariciador en sus senos y gozó sintiendo su opresivo abrazo ardiente. Luego se recostó boca arriba y empezó a flotar en dirección al deseado chorro, abrió sus piernas y la fuerza del agua estimulaba, acariciaba, besaba su intimidad. Luego de varios minutos sintió que su corazón latía más a prisa, una turgencia deliciosa invadió su sexo y de repente sintió un gozo que lo alargó por varios segundos ayudado por sus ansiosas manos que refregaban con intensidad su vulva.

En los instantes siguientes sintió la presencia de Aneko, que se acercó a la virginal joven. Estaba desnuda y si bien su cuerpo era muy hermoso y voluptuoso, ya se apreciaban los signos de una o dos maternidades anteriores. Con la destreza y sabiduría varias veces centenaria en las artes amatorias, inició un trabajo muy concienzudo en el cuerpo de su pupila. Le enseñó a descubrir sus zonas erógenas, tan diferentes en cada mujer, la guio en el manejo apropiado de la boca y de las manos, y cuando la maestra sintió que la joven estuvo lista para una nueva sesión de placeres gigantescos salieron del estanque y se recostaron en cómodas pieles colocadas sobre la hierba. Le recordó el uso de manos, dedos y boca, y luego le enseñó el complejo arte de unir sus sexos femeninos, la cadencia de los movimientos que las caderas imprimen a la pelvis y cuando sentía que se acercaba una nueva explosión de placer, se refrenaba para volver a iniciar los espasmódicos movimientos, al inicio lentos y luego cada vez más rápidos. Así, le enseñó a esperar, a detenerse en el momento adecuado para reiniciar la búsqueda del estallido neuroquímico que invadiría su cerebro llenándola de un placer que las palabras no alcanzan a expresar en su real dimensión. En cerca de tres horas, mientras avanzaba la mañana y el sol calentaba un poco más, Aneko logró obtener para ambas seis a siete orgasmos colosales.

Akina, que significa flor primaveral, sorprendida preguntó a Aneko, que era una suerte de hermana mayor, cómo había aprendido tales artes que pudo transmitirle con tanta sabiduría en pocas horas. La respuesta de la experta mujer fue clara, concisa y concluyente: solamente una mujer puede enseñar a otra a descu-

brir los secretos lujuriosos de su cuerpo. Y le dijo: «ahora estás lista para contraer matrimonio con Akiro».

Al otro lado de la montaña un adusto, sobrio y estoico samurái, de nombre Dai, que significa venerable, esperaba con plácida calma a su ahijado Akiro, chico brillante, a quién debía iniciarle en las artes del sexo. Las costumbres milenarias en Japón incluían que un hombre mayor, respetado y sabio enseñe estos secretos aprendidos a lo largo de su vida, a través del homoerotismo, a los efebos en edad de casarse.

Estas costumbres fueron perseguidas, anatemizadas y abolidas con la llegada de los misioneros jesuitas, quienes en el siglo XVI arribaron a Edo, durante el tercero y último shogunato. El hermano espiritual de Ignacio de Loyola, San Francisco Javier fue el impulsor del cristianismo en el Japón, donde arribó junto a otros misioneros en el año de 1549. El destino de los católicos en las décadas y siglos siguientes fue dramático por la persecución y asesinato de decenas de miles de conversos al catolicismo. Sin embargo, ya quedó el germen latente de perseguir varias veces las manifestaciones sexuales milenarias de la cultura japonesa.

En el año de 1853, arribó a la bahía de Edo (actual Tokyo) el comodoro estadounidense Perry y así se inició la occidentalización del Japón y la paulatina desaparición de las costumbres milenarias, entre ellas las de iniciación sexual de núbiles y efebos. La masturbación, indispensable para que hombres y mujeres conozcan su cuerpo, la homosexualidad y la bisexualidad pasaron a ser prácticas proscritas.

En el Occidente, muchos siglos antes, en la Grecia clásica, las costumbres eran más o menos parecidas, pero con mucho mayor dedicación a los jóvenes. El papel de las mujeres en la sexualidad no recibía la atención que se observaba en el extremo Oriente.

Los aristócratas adultos de la muy renombrada democracia griega, interesante cinismo con el que se denominaba a un sistema que poseía decenas de miles de esclavos al servicio de los políticos atenienses, tenían un papel preponderante en la educación sexual de los efebos, jóvenes que alcanzaban la madurez sexual para contraer matrimonio. A través de relaciones homoeróticas se les instruía sobre las artes amatorias. Si bien la historia dice que Sócrates fue conminado al suicidio por perturbar la mente de los jóvenes alentando las relaciones homosexuales, en realidad la acusación principal se basaba en que había propuesto nuevos dioses. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta, que ninguna de las acusaciones tenía base certera y que Sócrates fue sentenciado por una conspiración de sus enemigos. Gracias a Platón conocemos el pensamiento filosófico de Sócrates y hay que recordar que Aristóteles fue discípulo de este último. Este hombre, considerado la mente más brillante de la antigüedad, tuvo a su cargo el educar desde la niñez al ser humano más trascendente del mundo antiguo. Fue el preceptor de Alejandro, el valeroso guerrero que emergió del pequeño reino de Macedonia y se convirtió en el dueño del destino de todo el mundo de la época. Su principal tarea fue vengar los siglos de humillación que los poderosos persas habían infringido a los griegos y luego llevar la cultura, los

principios filosóficos, el arte y las costumbres a un gigantesco imperio que ocupaba Grecia, Egipto, donde fabricó la ciudad más perfecta que podía imaginar un urbanista: Alejandría, que lindaba al norte con el Mediterráneo y hacia el oriente con el río Nilo. El Asia Menor, la mítica Babilonia y las lejanas tierras del fin del mundo en la India fueron incorporadas a su Imperio. Y tuvo la sabiduría de nunca destruir las tierras ocupadas, sino más bien llevar las costumbres griegas y asimilar lo positivo de cada pueblo. Su vida estuvo llena de esposas que eran princesas de distintos reinos, y así afianzaba su presencia, y múltiples amantes masculinos. En el mundo antiguo no había el concepto de homosexualidad. Por un lado, el individuo se enamoraba y apasionaba por la bello, no importaba el sexo, y por otro, era muy común que una persona adulta, hombre o mujer, tenga amantes jóvenes.

Cuando Roma invadió la Grecia helénica al mando de Julio César, que tenía en la ciudad de Alejandría su capital regida por los faraones y luego fue cimentada la ocupación por los emperadores a partir de Augusto, se imbuyeron de las costumbres griegas, entre ellas las relacionadas con la sexualidad, que exhibía altas dosis de tolerancia ante las diversas manifestaciones eróticas de sus habitantes.

Hice hace algunos años una excursión a Pompeya, la ciudad sepultada por el Vesubio junto a Herculano. En el año 79 de nuestra era se produjo una poderosa explosión que literalmente destruyó el vértice del volcán y vertió toneladas de lapilli, la lava ardiente, sobre las ciudades, enterrándolas durante casi 1800 años. Los detalles del brutal evento los conocemos de primera mano por Plinio el Joven, que esos días se encontraba en la mítica isla de Capri. Desde este palco de horror contempló la explosión y fue testigo de cómo ambas ciudades quedaron sepultadas por la lava ardiente. Su tío, Plinio el Viejo murió víctima de la furia de la naturaleza a la que dedicó su estudio a lo largo de su vida. En el siglo XVIII se logró identificar el sitio en que se encontraban las ciudades sepultadas y se iniciaron las labores de rescate. Al descubrirlas se pudo establecer múltiples aspectos de las costumbres de la ciudad de Pompeya porque la vida se detuvo en un instante. Una bocanada monstruosa de gas venenoso la cubrió y mató en pocos segundos a sus habitantes, minutos antes de que los enterrara la lava ígnea.

Ahora, están descubiertas las calles adoquinadas con piedras originales, varios templos muestran el esplendor que alcanzó la ciudad y en una de las avenidas principales descubrí unas baldosas de cerámica bellamente pintadas con colores vivos, que invitan al paseante a seguirlas. Después de recorrer varias cuadras por ellas se llega a una calle en donde se encuentra uno de los principales lupanares del lugar. Una estatua del dios Príamo, adornado con dos grandes falos, invita al visitante a subir al segundo piso. Un largo corredor divide la edificación en dos mitades. A cada lado hay varias habitaciones y sobre el umbral de la puerta se oferta la especialidad del anfitrión a través de bellas imágenes eróticas con colores que han permanecido inalterables por dos mil años. Hay estampas de parejas heterosexuales donde se proponen distintas posiciones en cada una de las habitaciones y alternan sin ambages con

escenas eróticas muy explícitas de relaciones entre hombres o entre mujeres, como algo muy natural. En las afueras de la ciudad-museo hay un palacio muy elegante y en su interior encontré un friso de colores muy bien conservados, de varios metros de largo, que representa la iniciación dionisiaca de una doncella. Varias mujeres le enseñan las artes amatorias lésbicas y al final se enfrenta al sexo del dios y empieza a examinarlo con lasciva curiosidad. La ciudad, al detenerse la vida en un instante, es un libro abierto para el estudio de las costumbres de la época.

La influencia de las costumbres griegas en la cultura romana, entre ellas las relacionadas con la tolerancia hacia las diversas expresiones de la sexualidad, se mantuvo hasta cuando el cristianismo se entronizó en el imperio gracias al edicto de Nicea, del año 325, de Constantino, que eliminó el variopinto panteón greco-romano e instauró el cristianismo como la única religión.

En los siglos siguientes la Iglesia extremó el desprecio a lo carnal y enalteció el culto al alma: esa inasible región etérea que los humanos creen poseer. Las cosas llegaron a extremos tan bárbaros que, por ejemplo, el más preclaro doctor de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino, estableció que las relaciones sexuales entre parejas de esposos debían ser consideradas como un pecado venial, porque de todas maneras, el consumir el acto carnal, entrañaba concupiscencia que ofendía a dios. Esto era tolerado por el señor porque favorecía la procreación y así se aseguraba un nuevo siervo para su servicio. Todo atisbo de homosexualidad fue perseguido con crueldad. En los siglos siguientes la desdichada humanidad sufrió brutalmente ante cualquier desviación en la orientación e identidad sexual. Un monje desvariado decidió nunca más bañarse para no ofender a dios con su desnudez, proeza por la que fue santificado y elevado a los altares. Muchos siglos más tarde, ya en nuestra época, el Vaticano inició una batida contra una infinidad de santos que no cumplían con las nuevas regulaciones y estos fueron borrados de la lista. Sin embargo, tan poderosa era la Iglesia que hace pocas décadas la madre de un compañero de mi facultad no se bañaba desnuda por respeto a dios.

Hace pocos años emprendí una excursión muy esclarecedora, que tuvo a Massachusetts como escenario. Un pequeño pueblo enclavado en la ruralidad de New England, de nombre Concord, exhibe varios tesoros para mostrar a sus habitantes. Desde el punto de vista patriótico un puñado de granjeros tomó a la fuerza un puente y lo quemó y eso constituyó el primer evento que marcó el inicio de la revolución de los colonos americanos contra el imperialismo y colonialismo inglés en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero tiene muchas otras joyas que mostrar, como, por ejemplo, la casa en la que vivió Louise May Alcott, la residencia de Ralph Waldo Emerson y el bosque que rodea el lago Walden Pond, donde Henry Thoreau vivió en extremo aislamiento dos años, dos meses y dos días para demostrar que era posible la vida en armonía con la naturaleza. Ellos fueron los paladines de un nuevo estilo de vida, menos dominado por los rigores del puritanismo y más bien preconizaban el regreso a una vida simple. Fueron abolicionistas, antiesclavistas y los puntales de la cultura norteamericana.

En el otoño el bosque se tiñe de todo el abanico de colores que van desde el fucsia al amarillo, pasando por rojos, rosados, carmines, anaranjados, es decir, una sinfonía de colores que produce en el visitante múltiples sensaciones. Inmersos en este enclave estos personajes se reunían para señalar cada uno sus creencias, mostrar el avance de sus obras literarias y leer alguna novedad editorial que apareciera en esos años por Estados Unidos. Un día de 1855, Ralph Waldo Emerson llegó excitado para reunirse con sus amigos. Un desconocido autor llamado Walt Whitman le envió un pequeño libro con apenas 12 poemas y ahí el poeta filósofo encontró en el poemario de Whitman múltiples cualidades enaltecidas, como, por ejemplo, hablar en primera persona de sí mismo, contar sus experiencias y sensaciones más íntimas, expresar sin ambages su inclinación sexual por los hombres, descrita a través de un homoerotismo que nunca nadie se había atrevido a decirlo tan frontalmente. Suponemos que Emerson sintió que su pasado emergió, que 30 años antes un joven compañero de clases despertó en él una pasión amorosa que lo consumía, pero que logró algún día dominarla. Su vida, labrada a través de privaciones sexuales, de establecer familia con esposa e hijos, de crearse un estatus social convencional sufrió un duro golpe. De manera inmediata anunció al mundo de la época que había nacido un gran poeta y este espaldarazo dado por Emerson fue crucial para que *Hojas de hierba*, doce poemas de Walt Whitman, logre un éxito enorme. Al año siguiente publicó una nueva edición, añadiendo más poesía pura, íntima, franca, erótica, desenfadada.

En total hizo diez ediciones hasta 1897, esta última póstuma, reuniendo 400 poemas y así se convirtió en una leyenda. En «Canto a mí mismo», parte de *Hojas de hierba* el poeta explica en detalle sus relaciones con un hombre fornido y hermoso.

Al describir con franqueza sus emociones, *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, influyó en la conciencia de la época para advertir a las sociedades humanas que existía un segmento poblacional, hombres o mujeres, que sentía atracción sexual por alguien de su mismo sexo.

Al otro lado del Atlántico la poesía intentó abrirse campo en el severo puritanismo inglés que la reina Victoria había fabricado con perversa dureza, que incluía hasta pena de muerte para los homosexuales. Si bien la asfixiante opresión sobre las costumbres sexuales era muy estricta, la intensidad de estas pasiones buscaba ingeniosas maneras de expresarse, lo que dio nacimiento a la muy celebrada hipocresía victoriana en que, bajo la mesa, encerrados en el secreto de las alcobas, la concupiscencia se abría paso.

Unas pocas décadas atrás, antes del inicio de la era victoriana, un joven lord inglés había transgredido todas las reglas que la moral anglicana exigía a los habitantes de las islas británicas. George Gordon Anson, el sexto Lord Byron, vivió a vista e impaciencia de la corte todas las formas de expresión sexual. Sedujo a varias jovencitas a las que deshonoró, conquistó a muchas mujeres casadas a las que luego abandonó, tuvo romances escandalosos con hombres de distinta catadura y cerró

con broche de oro sus excesos al vivir abiertamente su amor con su hermana Augusta, que le dio una hija a la que llamó Medora. Este evento enervó a la sociedad londinense y el joven poeta se vio forzado a dejar Inglaterra. Inició en 1816 unos viajes emocionantes por el mundo europeo y nunca más volvió a su tierra. Un día lo encontramos llevando una vida extravagante en los alrededores del lago Lemán, cerca de Ginebra, envuelto en aventuras intelectuales de las que emergieron entre otras la obra medular de Mary Shelley, esposa del poeta Percy Bishop Shelley. En efecto, Lord Byron invitó a su grupo de amigos a que en una noche planteen un libro que tenga el horror como tema principal. Y así nació *Frankenstein* de la joven Mary, *El vampiro* de Polidori y *El prisionero de Chillon* de Byron.

Se interesó por todos los desdichados, oprimidos y desheredados de esta tierra. Recibió a los generales enviados por Bolívar que buscaban recursos para las guerras de independencia americana e inmediatamente dio su aporte. En sus viajes por Italia llevó una vida disoluta, convirtió su palacio de Venecia en un harén y mantuvo relaciones sexuales con hombres y mujeres por igual y arremetió contra el papa. En Grecia llevó a cabo uno de sus máximos logros: participó en las guerras de independencia contra los invasores turcos, aventura que terminó en tragedia: enfermó gravemente y murió en un miserable enclave griego, en Misolongui. Ahora es considerado un héroe de la independencia de Grecia.

Los años fuera de Inglaterra, desde 1816 hasta su prematura muerte en 1824, fueron los más prolíficos para su poesía en la que incluyó muchos aspectos autobiográficos homosexuales. *Don Juan*, *Las peregrinaciones de Childe Harold* o *El corsario* son aventuras poéticas encarnadas por él mismo.

Varias décadas más tarde la misma Inglaterra se vio agitada por la presencia de un hombre de una valentía a prueba de fuego: Oscar Wilde, el poeta, novelista, autor de cuentos y ensayos más preclaro del siglo XIX británico.

Fue un hombre de cultura superior, dueño de múltiples y disímiles cualidades: fue capaz de escribir *El príncipe feliz* o *El ruiseñor y la rosa* y hacer llorar y suspirar a varias generaciones desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días por la dulzura y sensibilidad exquisita de sus cuentos. Fue dueño de una ironía que lindaba con la crueldad a través de sus obras de teatro como «La importancia de llamarse Ernesto», en que desnuda con precisión de cirujano los débiles principios de la era victoriana, inundada de hipocresía, pero también escribió un manual de la perversión humana en *El retrato de Dorian Grey*. Su poema «Balada de la cárcel de Reading», a más de mostrar el horror de estar encarcelado, refleja la otra cara de la historia: los sentimientos que rodean al culpable de un crimen un poco antes de ser ejecutado, que no tiene esperanza en la piedad de los hombres y aspira a una misericordia divina. Y su poema medular, trágico, grito de desesperanza por un amor que se desvanece. «De profundis» es un canto de amor desesperado por su amante, lord Alfred Douglas, quien ha olvidado a Wilde a pesar de que el sacrificó todo por esta relación.

El juez que afrontó el caso le imploraba que únicamente niegue las acusaciones de sodomía y él le dejaba libre. Pero eso significaba renegar de un amor puro y desconocer su orientación sexual. Con valor audaz aceptó las acusaciones y fue condenado a dos años de prisión en la cárcel de Reading, sometido a trabajos forzados. Esta experiencia destruyó física y anímicamente a este hombre de extrema delicadeza y sensibilidad y cuando salió libre solo le sirvió para ir a morir fuera de su patria, solitario, arruinado económicamente y sometido al escarnio social británico. Sin embargo, su sacrificio no fue en vano. Su valiente cruzada fue crucial para que la rígida sociedad occidental dominada por las diferentes religiones cristianas iniciara un largo y penoso camino para incluir tolerancia entre los seres humanos, cambio en las leyes para que nunca más la orientación homosexual o de identidad de género sea considerada un crimen y, por último, para que se saque esta orientación de la lista de las enfermedades psiquiátricas. Lo vergonzoso para los humanos es que ambos cambios, leyes y considerar una enfermedad la diferencia, recién se plasmaron hace menos de 20 años.

A inicios de la década de los noventa del siglo XIX, Oscar Wilde hizo un viaje de trascendente importancia por el norte de África. En una ciudad argelina se encontró con André Gide, el joven escritor francés homosexual que no se había atrevido aún a expresar abiertamente su condición. Con Wilde recorrieron lugares clandestinos y mantuvieron relaciones sexuales con adolescentes árabes. Al regresar a su patria Gide tenía claro su papel en la batalla por vencer la intolerancia contra la homosexualidad. Las iglesias cristianas habían proclamado que la relación sexual tiene como fin natural lograr la procreación y que cualquier otra experiencia era antinatural, contranatura. Gide expuso de manera simple y demoledora que la relación sexual tiene como único objeto experimentar placer y que, por lo tanto, ninguna forma de obtenerlo debía considerarse antinatural. Este fue un paso muy importante y dio argumentos a otros pensadores a expresarse con frontalidad. Planteó que el homosexual no era un tercer sexo, ni era descendiente de los sobrevivientes de Sodoma y Gomorra, como proponía Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido*, también homosexual. La idea que tiene en mente Gide es de normalidad, la homosexualidad como una parte integrante de la dinámica de la especie humana, más bien como un momento de excelencia, por lo que su punto de referencia es el mundo greco-romano. En *Corydon*, a través de diálogos socráticos, Gide plantea la absoluta normalidad de la tendencia homosexual, algo que 100 años más tarde la neurociencia lo confirmaría.

En esos mismos años, en los albores del siglo XX, cuando la Primera Guerra Mundial y la gripe española se habían ya llevado al otro mundo más de 70 millones de personas, hubo un encuentro mágico en la residencia universitaria de Madrid. En efecto, entre los años de 1919 y 1926 se formó una férrea amistad entre tres jóvenes: Luis Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca, todos ellos de distintos lares. Confluyeron en esta casa de estudio y labraron una amistad profunda. Conocieron de cerca a Albert Einstein, Marie Curie y John Maynard Keynes. El ilustre eco-

nomista, por décadas profesor de Cambridge, deslumbró al grupo de estudiantes españoles y de sus labios escucharon los ideales culturales que animaban al grupo de Bloomsbury, entre los cuales se encontraban una joven mujer, Virginia Woolf, que escribía poesía lésbica con total desenfado.

Si hacemos una corta visita a nuestro país, al Ecuador de 1919, Medardo Ángel Silva, un joven poeta que se había nutrido del veneno vitriólico de los poetas malditos Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, escribió «El ingrato».

Tú, que en la universal carnestolenda
ostentas, bajo el rostro sonreído,
mal pensamiento y corazón podrido:
ven, descansa a la sombra de mi tienda;

alégrate, sonríe, ten mi ofrenda
de frescas pomas; sacia en mi florido
huerto la sed del labio consumido
por el cansancio de la dura senda.

Bien sé que reposada tu fatiga
en silencio te irás, y tu enemiga
mano mi copa colmará de hieles.

Mas, a despecho de iras enviDiosas,
siempre tendrán mi pensamiento, rosas;
mis labios, rimas, y mis rimas, mieles.

García Lorca era dueño de una personalidad flamígera, era un huracán de sentimientos y tenía el verso, la música y el canto afinado en su ser. Desarrolló una pasión enorme por Salvador Dalí, un joven excéntrico y lleno de temores. Entre estos, una fobia extrema a las relaciones sexuales por miedo a adquirir las temibles enfermedades de transmisión sexual. La sífilis, en sus etapas tardías, destruía inclemente el cerebro de los afectados y los despeñaba en las simas profundas de la demencia. Al no haber curación en esa época, la enfermedad generaba enormes miedos. No sabemos si Dalí sentía lo mismo por Federico, pero un día le confesó a Buñuel que «Federico había intentado dos veces darle por el culo, pero que le había invadido el miedo» y no cedió a los ruegos del fogoso granadino. A cambio se convirtió en un cultor del voyerismo y luego en el mimado del movimiento surrealista.

García Lorca hizo un viaje fundamental hacia los Estados Unidos. Allí su sexualidad se desbordó, se zambulló a fondo en *Hojas de hierba*. Su regreso a tierras granadinas por Cuba marcó de manera definitiva su orientación sexual. Mil aventuras homosexuales, paisajes deslumbrantes, las playas, la música, el colorido, la alegría

hicieron un trabajo complejo en su interior y al llegar a España escribió pletórico de sexualidad la *Oda a Walt Whitman*.

Aquí un pequeño fragmento:

A el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.
Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.
Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes

y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

Sin embargo, el siglo xx aún vería horrores inimaginables. Al regreso de América Federico García Lorca entrega de lleno su fervor a la causa de la Segunda República y en el año 1936 se cierne sobre España el espanto. La Guerra Civil con 1 millón de muertos, entre ellos el extraordinario poeta, que fue secuestrado, torturado y asesinado por los franquistas. Lo que vino después ya es historia reciente.

En Ecuador podemos señalar un momento medular: Pablo Palacio escribió el cuento *Un hombre muerto a puntapiés*, demostrativo de la intolerancia de un ciudadano común.

Roy Sigüenza el poeta más visible del momento actual escribió:

La hierba del cielo (2000)

Abrazaderos

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.

Vive en plácida armonía con el bello entorno de Portovelo, al pie del río Amarillo, entre chilalos y una que otra pepita de oro que aún arrastra desde las montañas el mítico río zarumeño.

Referencias

- Buñuel L. (1982). *Mi último suspiro* (Memorias). Plaza & Janés.
- García Lorca F. (2019). *Obras completas*. Fundación José Antonio de Castro,
- Gide A. (1963). *Corydon, sobre el amor que no puede decir su nombre*. Editorial Clásica.
- Maurois A. (1961). *Lord Byron*. Colección Crisol. Aguilar Editorial.
- Montesinos T. (2019). *El Dios más poderoso. Vida de Walt Whitman*. Editorial Planeta.
- Sigüenza R. (2020). 30 años de escribir desde la periferia. *Diario El Comercio*. Quito.
- Silva M. A. (2004). *Obras completas*. Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- Whitman W. (1956). *Hojas de hierba* (2.^a ed.). Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wilde O. (1972). *Obras completas*. Aguilar Editorial.

***El guaraguao*: la estética de lo horrible y su carácter reivindicativo**

Deysi Carolina Benalcázar Jácome

Universidad Central del Ecuador

dcbenalcazar@uce.edu.ec

Recibido: 12 de enero 2021 / Aprobado: 24 de febrero 2021

Resumen

La trascendencia de la literatura en los procesos de construcción de la nación en América es innegable. Los círculos de poder, conscientes de la fuerza de la palabra, encontraron en los intelectuales un camino para consolidar su proyecto político. Así, las producciones literarias publicadas en las nuevas naciones toman una postura que evidencia la herencia de los conceptos de belleza de Europa: orden, armonía y corrección moral. A partir de estos, se realiza un análisis de *El guaraguao* en oposición a lo bello, constituyendo una estética de lo horrible que posiciona a la periferia en el arte y la construcción de la nación.

Palabras clave: realismo social, lo bello, lo horrible, Joaquín Gallegos Lara, El guaraguao.

Abstract

The relevance of literature in the America nation-building processes is undeniable. The circles of power, aware of the word's force, found in the intellectuals a way to consolidate their political project. Thus, the literally productions published in the born nations take a position that evidences the inheritance of the beaty concepts received from Europe: order, harmony and moral values. From these, is analyzed *El guaraguao* in opposition to the beauty ideas, to

build an aesthetic of the horrible that places at the periphery in art and the construction of the nations.

Keywords: social realism, beauty, horrible, Joaquin Gallegos Lara, El guaraguao.

¡Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre [...]
César Dávila Andrade

Una familia que se alimenta con carne en descomposición. El enigma de un pequeño niño que muere debido a que un machete cae sobre su vientre, mientras su hermano —al que llamaban «El diablo»— lo cuidaba. El fin de un cuerpo que, al morir, es devorado por cientos de aves de rapiña ante los ojos de su amado. Hombres, mujeres, niños acribillados. Ríos convertidos en cementerio. Estas son algunas de las imágenes que integran las líneas de la literatura ecuatoriana. Espacios narrativos en los que la existencia, como herida abierta y en estado de putrefacción, dan paso a una forma literaria en la que los ideales de belleza coloniales son cuestionados y en los que la voz de los otros, los invisibles, los desplazados, empieza a escucharse (como un susurro).

El realismo social ha sido una de las formas de producción literaria que, históricamente, ha tenido gran relevancia en la literatura ecuatoriana. Textos que dan cuenta de la opresión que vivió gran parte de la sociedad integran el canon literario ecuatoriano. Es el siglo xx el momento en el que empiezan a configurarse estas narrativas que orientan su mirada hacia personajes del espectro social que hasta el momento carecían del derecho para integrar las producciones literarias ecuatorianas. El punto más alto de esta producción literaria, el realismo social, se consolidará con el Grupo de Guayaquil. La publicación de *Los que se van* marca el inicio de una literatura cuyo fin es «la creación de una cultura humana para reemplazar la actual cultura de esclavos» (Lara, 1932, p. 350). Esta afirmación, realizada por uno de los integrantes del grupo antes mencionado, da cuenta del interés por cuestionar las formas literarias de la época, mientras se cuestionaba también el devenir de la sociedad ecuatoriana y la clara permanencia de un Estado colonial en una era republicana.

En este contexto, se publica en el año de 1930 *El guaraguao* de Joaquín Gallejos Lara, cuento que es parte del texto *Los que se van*. Lo que aquí se propone es una reflexión en torno a *El guaraguao*, entendiendo este como una manifestación literaria en la que se emplean formas estéticas que toman distancia del concepto de «lo bello» y se circunscribe en lo que Agustín Cueva denomina «estética de lo horrible», hecho que se da a través de la incorporación de la periferia en su narrativa. La combinación entre los dos elementos mencionados (propuesta estética y periferia) serán analizados como fundamentales en la construcción de la literatura de carácter reivindicativo, propio del realismo social.

Establecer que el cuento, objeto de este análisis, incursiona en la «estética de lo horrible» requiere de un acercamiento al concepto de belleza para, de este modo, argumentar el distanciamiento al que se hace alusión en la tesis del texto. En este sentido, al pensar en el concepto «belleza», este será entendido desde el Renacimiento y su relectura de la belleza de los clásicos griegos. Aquí adquiere un papel fundamental la polisemia del vocablo griego *kalon* (καλόν), que es empleado por

Aristóteles tanto para referirse a la belleza física como a una actitud moral correcta (Irwin, 2019, p. 382). Entre los elementos que son considerados relevantes al pensar en el *kalon* están orden y simetría, características que aplican tanto a objetos como a ciudades, cuerpos y producciones literarias (Irwin, p. 388). Si bien estos no son los únicos elementos considerados en el pensamiento aristotélico, son los que se rescatan con mayor fuerza durante el Renacimiento. De acuerdo con Konstan (2012), en el proceso de construcción de los ideales de belleza, los renacentistas «se inspira[on] en textos y obras de arte griegos y romanos recientemente descubiertos [por lo que] pensar[on] que la simetría y la armonía eran sus elementos esenciales» (p. 147). Así, son tres aspectos derivados de este análisis los que se tomarán en cuenta al pensar en lo bello: orden, armonía y nobleza o corrección moral. La consideración de los preceptos de belleza del Renacimiento no es arbitraria. Estos son tomados en cuenta, pues son los que se trasladan al continente americano con el conquistador europeo, y serán los que guíen las diferentes producciones artísticas por un largo período.

La llegada de los conquistadores a América requirió del cumplimiento de una agenda claramente trazada en la que la conformación de las ciudades tenía un papel central y en la que la violencia fue motor y combustible en la consolidación del poder europeo. Uno de los conceptos centrales en la configuración de las ciudades era precisamente el orden (elemento trascendente en el concepto de belleza). La materialización de ciudades que respondan a un orden planificado por el colonizador «[...] servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural [...]» (Rama, 1998, p. 23) que se instauraba en América. Los pueblos y nacionalidades originarios del continente no estaban incluidos en el programa urbanizador, sin embargo, fueron quienes generaron la riqueza que el habitante de Europa buscaba. Así, fueron relegados a la periferia. Con la organización establecida en el territorio americano, el orden correspondía a los centros urbanos y el caos (piénsese aquí: lo que se aleja de lo bello) se atribuyó a lo rural.

La producción cultural desarrollada por los círculos letrados jugó un papel muy importante en la configuración y consolidación de los centros urbanos de poder. Fueron los intelectuales letrados quienes, a través de la palabra, posicionaron, desde lo ideológico, a la ciudad y al habitante de ciudad como sinónimo de organización (orden). De este modo, se trabajó la urbanización desde lo físico estructural, pero también desde lo ideológico a través de la cultura. Fue el círculo letrado aquel «al que correspondió una serie de relevantes funciones, indispensables para el proyecto colonizador» (Rama, 1998, p. 34). En este sentido, la producción literaria se puso al servicio de las clases dominantes, respondiendo a «[...] los intereses de los pontífices de turno y de la clase social a la que ellos pertenecen, sirven o acuerdan sus simpatías» (Cueva, 2008, p. 48). Así, surgen construcciones literarias como *Décimas a Guayaquil* de Juan Bautista Aguirre en las que la ciudad es la protagonista: «Guayaquil, ciudad hermosa / de América es guirnalda / de tierra bella esmeralda / y del mar perla preciosa [...]» (Joyel poético ecuatoriano, 1987, p. 15). En un contexto

en el que el urbano o los personajes que conducen a las sociedades americanas a lo urbano son los grandes temas de la literatura, el caos de la periferia no tiene cabida. Debido a esto, la presencia de la ruralidad en la producción literaria que se da en el realismo social puede ser pensada como una ruptura o un choque con lo social, moral y políticamente aceptado.

En *El guaraguao*, es precisamente el espacio rural el escogido por el personaje principal, Chanco-rengo, como sitio predilecto, pues a este se lo presenta con una clara marca de pertenencia: «Y, cuando gastados ya diez de los cincuenta sucres, Chanco rengo se iba a *su monte*» (Antología del cuento ecuatoriano, 1974, p. 42, énfasis propio). El personaje principal es un habitante de la periferia. El uso del pronombre posesivo en la narración da cuenta no solo de la pertenencia al espacio periférico y apropiación de este. Expone también la comodidad que le genera habitar este espacio distante de la supuesta civilización representada por los pueblos a los que iba de manera esporádica y en los que no se quedaba demasiado tiempo: «Iban solamente a comprar pólvora y municiones a los pueblos. Y a vender las plumas conseguidas» (Antología del cuento ecuatoriano, 1974, p. 41). El pueblo, pequeño constructo urbano, es además expuesto como el espacio de la violencia, pues de allí emergen quienes arrebatarán la vida a Chanco-rengo: «Los Sánchez [que se encontraban en el pueblo] lo vieron entrar con tanta pluma que sacaría lo menos doscientos [...] lo acecharon [...]. Los machetes cayeron sobre él de todos lados» (Antología del cuento ecuatoriano, 1974, p. 42). El cuento presenta una ruptura con la filiación al espacio urbano ordenado, ejemplo de civilización en la visión convencional instaurada desde los centros de poder. De este modo, lo otro no urbano, periférico y distante de los preceptos preestablecido de belleza adquiere espacio y relevancia dentro de la literatura.

En los procesos de colonización y dominio, el intelectual letrado —sea este español, criollo o mestizo— y la palabra escrita fueron piezas claves. La consolidación del proyecto colonizador debía ser sostenido de alguna manera en el imaginario social. Es así como entra en la dinámica *la ciudad letrada*, el conjunto de intelectuales a quienes «[l]es correspondía enmarcar y dirigir las sociedades coloniales» (Rama, 1998, p. 34). En este sentido, los poetas (integrantes de esta ciudad letrada) ficcionalizaban el espacio americano con miras a consolidar el proceso colonial. La literatura se convirtió en un arma más. Por esto, los habitantes nativos de América no eran parte de dicha ficcionalización. Para Agustín Cueva (2008), «[...] el indio y “lo indio” aparecen [únicamente] en las Historias porque ellas comprendían también “lo natural”, no aparecen en cambio en la literatura ni en el arte [pues eran] terrenos reservados a lo humano» (p. 43). Es conocido que durante años la condición humana estaba negada a los miembros de pueblos y nacionalidades americanos. Muchos centraban sus afirmaciones en que carecían de alma. Así lo confirma Oriz Bes (2015), al establecer que «[e]n ciertos casos los europeos sostuvieron que “los indios no tenían alma” negando la condición humana a los pueblos originarios» (p. 191).

Esta anulación de su humanidad se perpetuó y configuró el escenario para la futura apropiación de las tierras de América. De este modo, se configuraron las condiciones que en los siguientes siglos declinaron en esclavitud y pobreza.

Con lo mencionado en el párrafo anterior, se establece que la literatura no era un espacio para el conjunto de individuos que constituían un instrumento más de propiedad del europeo y que no estaban en condición de iguales. Esta misma figura se ampliará en los años venideros, abarcando no únicamente al nativo americano, sino también a todos aquellos que están por fuera de los círculos de poder. Así, por ejemplo, en *Cumandá* y en *La emancipada* (por citar dos obras canónicas de la literatura ecuatoriana) los personajes de ciudad, los dueños de tierras son quienes protagonizan estos hilos narrativos. El lector puede cuestionar esta afirmación estableciendo que en el texto de Mera están presentes personajes de los pueblos originarios, sin embargo, es necesario aquí preguntarse si son presentados en condiciones de iguales ante los terratenientes, o si son los que necesitan ser civilizados/evangelizados/humanizados. Dicho en otras palabras, estos personajes no responden a aquello que, para la época, equivalía a una correcta moral o nobleza: otro de los elementos relacionados con lo bello, con el que también juega Gallegos Lara en su obra.

Los actuantes centrales de *El guaraguao* se ubican en la periferia de múltiples maneras. De entrada, se establece que Chancho-rengo no está dentro de la categoría de lo humano: «Era una especie de humano. Huraño. Solo» (Antología del cuento ecuatoriano, 1974, p. 41).

Además, se lo describe como perezoso, andrajoso y vago. Todas estas características rompen con la corrección moral en una sociedad que desaprueba cualquier rasgo que no tenga como fin máximo la adquisición de capital. La descripción de su vestimenta no es armónica dentro de los preceptos sociales, pues carece de pulcritud. Estos elementos, junto con la presencia del guaraguao que siempre lo acompañaba, permiten posicionarlo como ajeno, distante del constructo social. Chancho-rengo vivía en la periferia geográfica y también en la periferia social. Era ese no humano, al que —como se estableció previamente— se le negó la presencia en la literatura desde el siglo xv.

El guaraguao también corresponde a una periferia dentro de su comunidad. Su condición de *otro* con relación a los de su misma especie se evidencia en la interacción que mantiene con un ser ajeno a su especie y en que renuncia a su propia naturaleza al no comer la carne de Chancho-rengo cuando este muere, mientras evita que otros gallinazos se acerquen al cuerpo:

Un gallinazo pasó arribísima.
 Debía haber visto.
 Empezó a trazar amplios círculos en su vuelo. Apareció otro y comenzó la ronda negra [...]
 Uno se posó en la hierba, a poca distancia [...]
 Vinieron más y se aproximaron aleteando. Bullicio de los preparativos del banquete.
 Y pasó algo extraño.

El guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló... (Antología del cuento, p. 43)

Tanto Chanco-rengo como el guaraguao son seres periféricos que se distancian de sus respectivas comunidades. Es decir, rompen con una norma preestablecida, alterando el orden convencional de las cosas, hecho que también acerca a esta producción literaria a la estética de lo horrible pues, como afirma Rosenkranz (1992), «[s]i una forma transgrede la legalidad de la naturaleza, esta contradicción produce infaliblemente fealdad. La naturaleza misma deja de ser bella si por el error se desvía de las leyes» (p. 97). Si bien en el texto de Gallegos Lara no es el error lo que determina que los personajes transgredan su naturaleza (sino su voluntad), queda claramente determinado que no actúan de acuerdo con ella. Y es precisamente dicha ruptura o transgresión la que permite ubicarla dentro de la categoría de lo horrible y como una literatura de carácter reivindicativo, puesto que visibiliza un entramado social que no tenía espacio en la literatura del mismo modo que no tenía espacio en el proyecto político de desarrollo económico —sea este feudal o capitalista—.

Por esta razón fue trascendente la propuesta literaria de la Generación del 30, porque permitió que nuevas miradas y perspectivas integren la nación, y que se evidencien las condiciones a las que eran sometidos, ahora ya no únicamente pueblos y comunidades originarios, sino también obreros y todos aquellos que estaban fuera de lo social/moral/económicamente aceptado. Si bien se suele cuestionar al realismo social, debido a que se establece que los escritores de esta generación no eran más que ventrílocuos de los estratos populares, resulta innegable que la Generación del 30 «abrió un surco en la literatura ecuatoriana haciendo ingresar en el campo de las artes a los sectores populares» (Tzeiman, 2017, p. 109). Se convirtió en un punto de partida para que, posteriormente, sean sus propias voces las que empiecen a emerger. Otro de los motivos por lo que se considera fundamental esta inserción de lo periférico y que no responde a un orden socialmente establecido radica en que «imaginar y ficcionalizar el territorio [...] supuso la emergencia de una narración que problematizó el proyecto de nación, así como las líneas de tensión entre civilización y barbarie, tradición y modernidad» (Ortega, p. 24). Al emerger esta producción literaria todos estos grupos desplazados empezaban a integrar la nación ecuatoriana, y más importante aún, empezaban a ser visibilizados. La literatura se convierte en un territorio de disputa.

El aspecto final se enmarca en la armonía, otro de los rasgos atribuidos a la belleza y con el que también rompen estas producciones literarias. Si partimos del precepto que establece que «[l]o absolutamente bello tiene un efecto tranquilizador y hace olvidar momentáneamente todo lo demás» (Rosenkranz, 1992, p. 37) se concluye que la literatura ecuatoriana del 30 está dentro de la estética de lo horrible por la violencia que es parte de su trama; violencia reflejada tanto en la exclusión como en las vejaciones a las que se vieron sometidos todos aquellos que no eran dueños del capital. Estableciendo que es una literatura que pone de manifiesto dicha violencia,

se afirma que no prima en ella la armonía. De acuerdo con Alicia Ortega (2012), «[...] la violencia será un elemento central de la década del 30: una violencia que afecta tanto la representación de la sexualidad y la vida en pareja. Así como las relaciones del sujeto con la naturaleza y el entorno, como las dinámicas de trabajo en los diferentes escenarios» (p. 34). Este es el caso también de *El guaraguao*.

Son dos momentos en los que se pone de manifiesto la violencia. En el primero, esta se ejerce hacia Chanco-rengo, quien es asesinado en medio de la noche cuando los Sánchez lo atacan con machetes para robarle: «Los machetes cayeron sobre él de todos lados» (Antología del cuento... p. 42). En un segundo momento la violencia recae sobre el guaraguao cuando se enfrenta a los gallinazos: «Encarnizadamente pelearon. Alfonso perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo de un espolazo en el cráneo (p. 44). Los dos cuerpos periféricos son violentados por sus congéneres, siendo la muerte el fin de dicha violencia. La putrefacción y la muerte son las imágenes con las que cierra la narración. Chanco-rengo y el guaraguao, como el Príncipe Feliz y la gaviota de Wilde (pero con una descripción más reducida y cruda), comparten sus caminos hasta el final de sus días.

Con el análisis expuesto (que puede ser el inicio de un debate mayor) queda establecido que la literatura fue de gran importancia en los procesos colonizadores. Por esto, respondiendo a los intereses del poder, durante siglos se produjo una literatura que respondía al orden, a la armonía, a la nobleza y a la corrección moral, valores propios de la belleza del Renacimiento. Como marca de resistencia, los escritores de la Generación del 30 incursionan en una literatura que rompe con estos valores, se aleja de lo bello e incursiona en una estética de lo horrible determinada por las posibilidades de representación de todo aquello que se distancia de lo entendido socialmente como civilizado. Esto se evidencia en *El Guaraguao*, pues abre espacio, aunque de forma sutil, a lo no humano, caótico, violento. Y, de este modo, inicia una construcción de nación con los invisibilizados.

Referencias

- Antología del cuento ecuatoriano. (1974). *El guaraguao*. Lima: Ediciones del Nuevo Mundo.
- Correa Bustamante, F. (1987). *Joyel poético ecuatoriano*. Editorial Arquidiocesana Justicia y Paz.
- Cueva, A. (2008). *Entre la ira y la esperanza*. Colección Bicentenario. Ministerio de Cultura. Editorial Ecuador.
- Gallegos Lara, J. (1932). Hechos, ideas y palabras: Vida del ahorcado. *El Telégrafo*, 11 de diciembre de 1932. Reproducido en Palacio, P. (2006), *Obras Completas*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Irwin, T. (2010). The sense and reference of *Kalon* in Aristotle. *Classical Philology*, 105, 381-402. DOI: 10.1086/657027
- Konstan, D. (2012). El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente. *Nova Tellus*, 30, 133-148. Centro de estudios clásicos, Distrito Federal, México. DOI: 10.15446/ideasyvalores.v64n158.51117
- Oriz Bes, A. (2015). Los indígenas en el proceso colonial: leyes jurídicas y la esclavitud. *Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia Calatayud*, 21, ISSN 2530-2310, 189-206. Recuperado de <https://bit.ly/2ZxKfpx>
- Ortega, A. (2012). *La novela ecuatoriana en el siglo XX: escenarios, disputas, prácticas intelectuales*. Memoria de la crítica literaria (tesis doctoral), University of Pittsburgh EE. UU., Pensilvania.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Uruguay, Editorial Arca.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Miguel Salmerón (trad. y ed.). Julio Ollero Editor S. A.
- Tzeiman, A. (2017). Agustín Cueva en la década de 1960: dilemas acerca de cultura e identidad ecuatoriana. *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 21(57) 95-112. DOI: <https://doi.org/10.17141/iconos.57.2017.2250>

***El pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas: la reescritura como festivo acto de justicia literaria**

Alicia Ortega Caicedo

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito
alicia.ortega@uasb.edu.ec

Recibido: 1 de diciembre 2021 / Aprobado: 21 de enero 2022

Resumen

Este es un texto pensado y escrito como tributo a Eliécer Cárdenas. Centra su atención en la novela *El pinar de Segismundo* (2008) y la lee como ejercicio de reescritura de un texto anterior: *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. La inventiva lúdica, el humor, la riqueza intertextual y metaliteraria, los referentes históricos, así como las estrategias narrativas a las que Cárdenas recurre para poner en práctica un ajuste de cuentas con respecto a su propia tradición, son elementos que orientan la lectura. ¿Qué hacemos con la herencia literaria que recibimos como legado que nos llega desde el pasado?, es una pregunta que guía las reflexiones de este ensayo.

Palabras clave: Eliécer Cárdenas, *El pinar de Segismundo*, reescritura, *Égloga trágica*, Gonzalo Zaldumbide, novela ecuatoriana.

Abstract

This is a text designed and written as a tribute to Eliécer Cárdenas. He focuses his attention on the novel *El Pinar de Segismundo* (2008) and reads it as an exercise in rewriting a previous text: *Égloga trágica* by Gonzalo Zaldumbide. The playful inventiveness, the humor, the intertextual and metaliterary rich-

ness, the historical references, as well as the narrative strategies that Cárdenas uses to put into practice a reckoning with respect to his own tradition, are elements that guide the reading. What do we do with the literary heritage that we receive as a legacy that comes to us from the past? It is a question that guides the reflections of this essay.

Keywords: Eliécer Cárdenas, *El pinar de Segismundo*, rewriting, *Égloga trágica*, Gonzalo Zaldumbide, ecuadorian novel.

Eliécer Cárdenas (Cuenca, 1950-2021) fue un escritor prolífico. Autor de novelas, cuentos, teatro. De ese rico y diverso *corpus* literario que nos ha legado, *Polvo y ceniza* (1979) es el texto que mayor atención crítica ha convocado. Es una novela que marcó un hito fundamental en el curso de nuestra tradición narrativa, construida alrededor de la memoria social, hecha de rumores, leyendas y distintas voces, alrededor de un personaje legendario: Naún Briones, bandolero rural de principios del siglo xx. En palabras de Alejandro Moreano (2021):

Eliécer Cárdenas, sujeto de la enunciación, pone múltiples huellas en la obra que evidencian una prolija investigación de los hechos, propia de un historiador profesional. [...] El narrador no se deja arrastrar por la leyenda romántica tejida en torno a Naún Briones: el bandolero que atacaba a los ricos para socorrer a los pobres. No solo autoriza que hablen los beneficiarios, personajes populares, sino también personajes de la aristocracia, los perjudicados. [...] Dos principios antitéticos de construcción: la veracidad histórica, la ambigüedad de la construcción legendaria. Los dos combinan, a la vez, la objetividad del discurso histórico y la subjetividad de las distintas vivencias populares. Así surge la gran novela de la segunda mitad del siglo xx. (párr. 3)

No debe ser fácil reinventar la escritura y conducirla hacia inexploradas orillas, cuando ella se ha detenido antes en la invención de una obra de la colosal magnitud de *Polvo y ceniza*. No obstante, Cárdenas supo indagar nuevas trayectorias literarias y hacer una pausa en el archivo de nuestra propia tradición para hacer de ella motivo, estancia y horizonte de fabulación. Me refiero a la novela *El pinar de Segismundo* (2008). En ella nos encontramos con notables escritores y artistas que protagonizaron el medio literario hacia mediados del siglo pasado, ahora convertidos en personajes de una trama que nos seduce por su inventiva lúdica, el humor, la riqueza intertextual y metaliteraria, así como las estrategias narrativas a las que Cárdenas recurre para poner en práctica un ajuste de cuentas, por así decirlo, con respecto a su propia tradición y herencia literaria.

En la novela aparecen Jorge Icaza, César Dávila Andrade, G. H. Mata, Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión, Gonzalo Zaldumbide, entre otros, como personajes que cobran una inesperada presentización en la escritura. La narración inicia con el encuentro de Icaza, Mata, Dávila Andrade y Guayasamín en la residencia de Benjamín Carrión, una noche de febrero del año 1956. Los confabulados habían sido allí convocados por el secretario privado de Carrión, con el propósito de recibir instrucciones precisas para cumplir una secreta misión que consiste en robar los manuscritos dispersos y ocultos de *Égloga trágica*, la novela de Zaldumbide.¹

1 Vale destacar que Agustín Cueva identificó la publicación de *Égloga trágica* como uno de los «tres momentos de la conciencia feudal ecuatoriana». En ella, los personajes indios aparecen como mero decorado estilizado, quienes, junto con las mujeres, son representados como seres inferiores: «El amor y la política, tal como son concebidos en *Égloga trágica*, reflejan también una concepción típicamente feudal» (Cueva, 1981, p. 99). Más adelante, Cueva señala: «Zaldumbide es un 'estilista', en la medida en la que así se decida denominar a quien toma partido por el diccionario y la preceptiva, en contra del lenguaje vivo» (106). Estos señalamientos marcan una importante pauta en la novela de Cárdenas, para comprender los alcances de la crítica bajo el enmascaramiento del humor y el enredo policial.

El proyecto es presentado como un caso de política y supervivencia cultural, con el objetivo de salvar el destino de la Casa de la Cultura ante la amenaza que significa el posible binomio a la presidencia de la República de Camilo Ponce, ministro de Gobierno de Velasco Ibarra durante su tercer mandato, con Gonzalo Zaldumbide; ambos representantes del pensamiento conservador y feudal del país. Se trata de una conspiración que debe ser cautelosamente ejecutada entre amigos y cofrades, con el fin de minar la salud emocional de Zaldumbide, que no resistiría la pérdida de su amada obra de juventud, y sabotear su posible candidatura en las elecciones próximas. Parecía, en palabras de Icaza-personaje, un atractivo «plan de ataque contra Zaldumbide y la literatura que él representaba» (Cárdenas, 2008, p. 21).

Los personajes, sujetos históricos reales, son retratados en la novela de Cárdenas en su dimensión más cotidiana: pasiones personales, pequeñas venganzas y rivalidades, complicidades y excentricidades, en el desarrollo de una trama que porta las huellas visibles de otros textos literarios. Lo primero que me interesa destacar es la estatura que cobran los escritores a quienes Cárdenas ha rescatado de empolvados estantes para darles vida en el presente de su escritura. Aparecen sus rostros, sus cuerpos, sus vestimentas, sus nombres, sus manías, deseos, búsquedas y preocupaciones. En el año 1956, fecha en la que Zaldumbide publica su *Égloga trágica*, por primera vez de manera completa (escrita entre 1910 y 1911), Jorge Icaza está escribiendo *El chulla Romero y Flores*, César Dávila compone su *Boletín y elegía de las mitas* y Guayasamín ha ganado, un año antes, el primer premio en la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona. El proceso de composición de estos textos entretiene parte de la trama de la novela y abre líneas en las que se cuelan palabras, imágenes, nombres, cadencias que se desgajan de textos emergentes en el presente narrativo, pero que hacen parte de nuestra memoria afectiva y de nuestro acervo literario. Los escritores, convertidos en personajes, interactúan, conversan, discuten, a partir de hechos y semblanzas que Cárdenas ha debido extraer de diferentes archivos en el trabajo de recopilación e investigación necesario al momento de pensar, imaginar y escribir esta novela. El encuentro con estos personajes es ya motivo de placer ante el efecto de cercanía, que la identificación del nombre propio produce de manera inmediata. Derrida (1989) ha llamado la atención, en su lectura sobre Paul de Man, acerca del poder del «nombre desnudo» al momento de su invocación: despertar de memoria, posibilidad de magia, puesto que acerca a quien está ausente, afirmación de filiación y reconocimiento. Añado: gesto de filiación y reconocimiento de quien escribe. Efecto de filiación y reconocimiento en quien lee. Nos encontramos, frente a la resonancia de sentidos múltiples que los nombres activan, en la misma página de una herencia convertida en legado vivo y actualizado. Uno que nos convoca y acerca en la lectura. La operación de nominación de los personajes, en función de un referente literario real, provoca una escritura que nos seduce por efecto de una especial familiaridad que la sola mención de los nombres hace posible. De entrada, el nombre propio establece los términos de un pacto de lectura, puesto que los perso-

najes portan una carga de sentidos en función del lugar que ocupan al interior de una memoria literaria compartida. El solo reconocimiento nos provoca un particular placer, porque todo un acumulado de conocimiento se despliega ante la enunciación del nombre propio. «Conocer es reconocer», advierte Paul Ricoeur (2004), en el contexto de una reflexión acerca de la memoria y, en particular, de lo que el filósofo francés denomina «pequeña felicidad de la percepción»: cuando reaparecen los ausentes por efecto de una escritura que amplía el círculo de próximos y allegados.

El secretario privado de Carrión explica a los confabulados que cada una de las cuatro partes de la novela de Zaldumbide ha sido escondida, para resguardo seguro, en un lugar diferente, de donde ellos deberán retirarlas. Según la planificación logística de ese «hurto intelectual», corresponde a Mata rescatar la primera parte de la cocina del leprosorio de Verde Cruz. A Guayasamín, la segunda parte, ubicada en la biblioteca de los jesuitas en Cotocollao. A Icaza, la tercera, que se halla entre las ruinas de un viejo obraje de la hacienda El Pinar del propio Zaldumbide. Y la cuarta, al poeta César, conservada en la casa parroquial de Malacatos, en Loja. En el curso del cuádruple secuestro de los manuscritos de Zaldumbide, se entreteje una serie de pequeños acontecimientos que resultan cargados de humor por efecto del choque que provoca la presencia de los cuatro intelectuales, cada uno acompañado del aura particular que la historia ha depositado sobre ellos, en lugares inverosímiles y fuera de toda convencionalidad: han sido sacados de sus contextos originales y depositados, con sus rasgos conocidos, en situaciones que resultan hilarantes por lo insólito e inesperado. Como un juego de absurdos, pero que resulta verosímil en la trama, tal como ha sido construida por Cárdenas. Mata ofrece un recital de poesía combativa a los enfermos del leprosorio; Guayasamín, vestido como un dominico, huye en un autobús con los manuscritos bajo el brazo mientras es perseguido por el padre Aurelio Espinosa Pólit subido en una motoneta; Icaza, con atuendos de chagra, se infiltra en la hacienda de Zaldumbide durante la fiesta que su propietario ofrece a los miembros de una embajada artística española de visita en el país, en representación del gobierno franquista. En esa caravana participan varios artistas, entre quienes sobresale la Lola Flores, que casualmente conoce a Icaza en el momento mismo que ejecuta el hurto de los manuscritos en el obraje de la hacienda. Cárdenas inventa un picaresco lance amoroso entre la Lola e Icaza, episodio que incluye un romántico caminar de ambos sin rumbo fijo en el centro histórico de Quito. Al final de ese recorrido, aunque no pasó «ná» entre ellos, porque el novelista bebió de más tratando de aplacar sus nervios alterados, consiguió Icaza darle nombre al protagonista de la nueva novela que intenta escribir: *El chulla Romero y Flores*. «Flores por la Lola». La novela está salpicada de innumerables episodios que resultan festivos y cargados de humor justamente, como ya lo he anotado, porque reconocemos personajes de la historia real, pero en situaciones no habituales para ellos.

Un hilo de reflexión política atraviesa la novela: uno que se expresa en la concepción del proyecto estético de sus personajes, y permite a Cárdenas construir el modo

cómo cada uno de ellos se ubica en el juego de tensiones y conflictos que la trama desarrolla. La resonancia de *Huasipungo*, *Boletín y elegía de las mitas*, *Égloga trágica* configura una invisible, pero simbólica línea de sentidos en relación al rol que cada uno de los personajes desempeña en la novela. Porque el lugar que ellos ocupan en la trama narrativa replica, de alguna manera, las marcas que ellos inscribieron en la materia discursiva de nuestra tradición literaria. Es decir, una serie de polémicas y debates en torno al romanticismo, el realismo, el indigenismo, las vanguardias, la militancia política —que suscitaron una rica producción de pensamiento y modos de asumir la escritura literaria en el marco temporal de la época aludida—, tiene cabida en la novela de Cárdenas pero no como asunto de disquisición temática, sino como elementos que gravitan en la atmósfera cultural y sensible del momento. Así como ha llegado al país una embajada artística en representación del franquismo, la novela narra también la visita del poeta español en el exilio León Felipe y el impacto que ambas presencias producen en la comunidad de artistas e intelectuales. Al respecto, Raúl Vallejo (2021) destaca lo siguiente:

Gonzalo Zaldumbide es el representante de la colonia, de la sociedad señorial y de los modos feudales de la dominación que, aunque agonizantes, aún conservaban poder político en el país de entonces: la recepción que organiza en su hacienda para José María Pemán, que le ha prometido un prólogo para su *Égloga*, y la compañía de artistas, incluida Lola Flores, que han llegado a Ecuador como parte de la propaganda cultural del franquismo, se contraponen, en términos simbólicos, a la llegada del poeta León Felipe, exiliado en México, que arriba en el mismo avión, que Pemán y compañía. Aquí la literatura, afincada en poderosos elementos intertextuales, desarrolla un juego simbólico que permite asumir, desde el humor, la confrontación política e ideológica que plantea la propia novela. (párr. 10)

Finalmente, y volviendo a la cuestión del hurto intelectual, luego de haber sido ejecutado de manera exitosa tal y como había sido planificado, comprendemos que el secretario privado de Carrión fue quien había ideado la misión bajo una identidad suplantada, puesto que resulta ser y bajo su verdadero nombre el hijo de Mariucha, personaje de la novela de Zaldumbide, violada por Segismundo, alter ego del autor y protagonista de *Égloga*, en la hacienda El Pinar. Y es en este punto en donde me interesa detenerme. Así, entonces, comprendemos que el título es ya de entrada un guiño literario. El título, como lo explica Genette, es un «artefacto de recepción o de comentario» (2001, p. 51), que comporta o puede comportar indicaciones del autor que su público no necesariamente distingue a primera vista. El texto, explica el teórico francés, raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones. Todo ese conjunto, el paratexto, rodea al texto. Lo dota de presencia, para «asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación» (p. 7). Genette concibe el paratexto como todo aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores. Se trata, dice, de un umbral,

un vestíbulo, una «zona de transición», que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder (p. 8). El título que tenemos entre manos, *El Pinar de Segismundo* es ya un «umbral» que nos conecta con una novela anterior, *Égloga trágica*. *El Pinar de Segismundo*, dos nombres propios: el de la hacienda y el del protagonista de la novela de Zaldumbide.

En «Palabras finales» de la novela, dice Cárdenas lo siguiente:

El Pinar de Segismundo fue escrita por el autor cuando se conmemoraba en el Ecuador el centenario del nacimiento de Jorge Icaza e iba a cumplirse el cincuentenario de la tardía aparición de la novela *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. A partir de aquellas dos polaridades dentro de la literatura ecuatoriana de aquella época, el autor quiso ofrecer en esta novela una historia un poco policial, otro tanto irónica y festiva, pero entrañable, acerca de una época, con personajes que, salvo unos pocos, llevan los nombres de sus referentes reales, pero contruidos de y por la ficción. [...]

Muchos de los personajes «reales» tienen como soporte, algunas de las características que se atribuyen a sus referentes en la realidad, como un homenaje lleno de afecto, inclusive para los más o menos «malos» del relato. (p. 167)

Según las palabras arriba citadas, el autor declara hacer de la literatura matriz de nueva literatura. Es decir, distinguimos en la novela al escritor en su rol, antes que nada, de lector. Lector de su tradición. Ha vuelto a ella para releerla. Y toda lectura, lo sabemos, solo es posible desde el presente de quien la realiza. ¿Qué ha hecho Eliécer Cárdenas con la novela de Zaldumbide? La ha leído y a partir de esa lectura la ha llevado a otro lugar. A uno inesperado, a partir de un trabajo de desviación. El secretario privado de Carrión y mentalizador del hurto («personaje absolutamente ficticio, hijo absoluto de la creación literaria», en palabras de Cárdenas, p. 167) declara a Zaldumbide, hacia el final de la novela, que las razones que lo llevaron a querer destruir sus manuscritos tienen que ver con Mariucha, personaje de su novela: «Yo soy el hijo de aquella infeliz india sierva de la hacienda El Pinar» (p. 158). Hijo de la joven india violada por Segismundo en dos momentos de la novela. Ante la incredulidad de Zaldumbide, puesto que la joven india es un personaje de ficción, el joven le dice: «Usted, por un remordimiento culpable de terrateniente suprimió de su memoria a Mariucha, y años después creyó inventarla como un personaje de su novela, secundario por cierto» (p. 159). Y más adelante, luego de narrar brevemente parte de su historia, agrega: «Usted debió escribir una quinta parte de su *Égloga*, que hubiera sido la más realista e interesante, la del hijo bastardo y abandonado del melancólico Segismundo, la del mestizo rencoroso que juró encontrarlo y vengarse» (pp. 159-60). Entonces, al parecer, podríamos leer *El Pinar de Segismundo* como la quinta parte de *Égloga trágica*, escrita medio siglo después como ejercicio de festiva práctica de justicia literaria. Ejercicio de relectura y reescritura. Un ejercicio de intertextualidad que reescribe, completa, corrige, añade. Gérard Genette, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, explica que la intertextualidad supone la manifiesta y declarada copresencia entre dos o más textos:

«Presencia efectiva de un texto en otro» (1989, 10). Ese juego de copresencias, continúa Genette, une un texto («hipertexto») con uno anterior («hipotexto»). Dice también que el texto nuevo desvía al anterior hacia otro lugar: ese movimiento le da una significación nueva y distinta. «El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento» (1989, 495).

Me interesa volver al episodio aparentemente menor de la novela de Zaldumbide pero que en el posterior trabajo de reescritura adquiere enorme resonancia: la violación de Mariucha. De la mano de Cárdenas, voy a la novela de Zaldumbide y la leo. Aunque, vale también decirlo: «El recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto» (Genette, 1989, p. 495). Égloga *trágica* narra el regreso de Segismundo a la heredad familiar, la hacienda El Pinar, tras una larga residencia en Europa. Durante su ausencia, la madre y la hermana han muerto. Quien lo recibe es su tío Juan José, quien parece cumplir un rol de referente paterno. El patrón de los indios, «mansos siervos de la gleba». El recién llegado pasa sus días de ocio en la contemplación del paisaje, recorridos en la hacienda acompañados de inacabables monólogos y divagaciones, pláticas con el tío al modo de un recurrente ejercicio de educación práctica y sentimental que replica y actualiza el modelo colonial de dominación feudal. Y si algo se repite en medio de una monótona rutina doméstica es la mirada del recién llegado clavada sobre el cuerpo de la joven Mariucha de 15 años mientras cumple con sus tareas de servidumbre en la casa familiar, «asidua e impenetrable como un animalito familiar» (p. 69). El capítulo v, de la primera parte, «Un domingo de sol», narra el acto de violación que la novela de Cárdenas reescribe.

Segismundo pasea en medio del campo, «saltando de piedra en piedra», y descubre a Mariucha mientras toma su baño al aire libre en una acequia:

Cauteloso, el corazón ya latíendome, me acerqué a mirar. [...] Así, desnuda y alhajada, parecía un ídolo indígena. ¡Era la virgen de América! [...] Y no hubo en mí otro hombre que el primitivo, el del rapto y la acre violencia, el del alegre y feroz botín. [...]. La lucha fue breve y ficticia. Cuando me alejé, persistía en mis labios el temblor del beso sávido como un mordisco, y en el alma, una emoción antiquísima. Fue cual si en mí se hubiera despertado el español ancestral, el choque de aquella escena idéntica sin duda a los encuentros del guerrero blanco con la hembra de la raza subyugada, al margen de la selva ignota, en el ardor de la conquista heroica. (Zaldumbide, 1980, p. 87)

En el contexto de la novela, el hecho arriba relatado ocupa un lugar bastante menor y marginal. No tiene ninguna trascendencia en el devenir de la trama narrativa ni en la vida de Segismundo, para quien es un acto no solo posible, sino naturalizado y carente de importancia en su condición de amo y patrón. Está relatado como un episodio más, propio de la vida en el latifundio y parte de una escenografía en donde los indios tienen bastante menos importancia que los árboles o los animales. El

protagonista dedica su pensamiento a Marta María: joven de raza blanca y de «rubia melena», vecina e hija de una prima de su tío Juan José, en quien percibe un «halo de luz nórdica» que circunda su cabeza y atenúa «el azul de sus pupilas cuajadas de lontananzas desconocidas». En suma, «bella en su cándida virginidad» (Zaldumbide, 1980, pp. 124 y 165).

Segismundo viola a Mariucha, una segunda vez, en una situación similar: «Arisca hasta el fin sin darse cuenta, parecía sentir, sin quererlo, defenderse todavía. La vencí como esperan ser vencidas las de su raza. Y así, bajo el cielo ciego, la india y el blanco se enlazaron en el misterio de la noche americana» (p. 191). Lo que concentra mi atención es reconocer que el episodio de la violación es el motivo que activa la escritura de Cárdenas: uno menor y, como todo hecho minorizado, aparentemente sin consecuencias, olvidado y expulsado de la memoria narrativa. Observa la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, a propósito de las estéticas citacionistas y las prácticas de la «desapropiación», que en las escrituras de hoy ocupa un lugar central y de significativa resonancia la incesante práctica de reescritura; de apropiación, reciclaje y recontextualización: textos que entran en diálogo con textos anteriores o con textos producidos en otros medios. Y es en esa dinámica de diálogos intertextuales en donde podemos ubicar *El Pinar de Segismundo*: Eliécer Cárdenas relee la novela de Zaldumbide a la luz de una sensibilidad propia de su realidad en el presente. Es desde allí que el escritor asume su herencia literaria para confrontarla, responder y reescribirla. Dice Rivera Garza: «Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente» (2013, p. 95). Y es precisamente en la emergencia de nuestro presente desde donde Eliécer Cárdenas se apropia de la novela de Zaldumbide para desviarla hacia nuestra escena contemporánea, en donde no puede la violación de Mariucha pasar inadvertida y sin consecuencia alguna. En este punto resulta pertinente traer las reflexiones de Gina Saraceni (2008), acerca de la herencia, la lengua y la memoria. En *Escribir hacia atrás*, la crítica venezolana señala que es necesario confrontar y responder a las voces que vienen del pasado en calidad de herencia. Inscribirse en una herencia, dice Saraceni, y esto me interesa puesto que es lo que hace Cárdenas, significa ejecutar un trabajo de elaboración crítica, adecuación y actualización de la herencia recibida. Supone, entonces, asumir el pasado recibido no como mandato sino como algo que en manos de sus herederas y herederos pasa a ser otra cosa. Pienso, entonces, que *Égloga trágica* llega a manos de Cárdenas como parte de su legado literario. Uno que el escritor recibe, sacude, acomoda, problematiza, completa, corrige. En suma, lo reescribe no desde la fidelidad con la tradición, sino desde la fidelidad con su presente. Lo cual no es sino la mejor forma de rendir un homenaje.

Dice Saraceni (2008): «Mirar *hacia atrás* es enfrentar el espectro que nos interpela a través de su mandato, es interpretar las huellas y vestigios del pasado como una manera de responder a la pregunta sobre el yo y a la pregunta sobre el otro cuya

memoria me es legada y confiada para que la haga sobrevivir a través de mí y de mi duelo por el ausente» (p. 20). En la novela de Cárdenas sobrevive la voz silenciada de Mariucha. Una voz que deviene resto de una violación, de un abandono, de una pérdida, de una orfandad. Y es allí donde interviene con fuerza inusitada la imaginación creativa: inventarle un hijo de carne y hueso al personaje minorizado. Quiero, antes de cerrar, volver a la novela de Zaldumbide y centrar mi atención en Marta, el personaje femenino que de alguna manera se constituye en la antípoda de Mariucha. Pero, y es lo que me interesa apuntar, solo de manera aparente.

Como resultado de una serie de inesperados acontecimientos que irrumpen la vida familiar de Marta, es trasladada a la hacienda para ser provista de amparo y asilo. En el curso de esa convivencia, el enamoramiento entre ambos jóvenes resulta inevitable, así como los celos del tío que también se ha enamorado de su protegida. Como solución al conflicto que se genera entre ambos personajes masculinos, el tío escribe una larga carta al sobrino en la que le exige: «Ni tú ni yo; acaso será ésta la única solución al dilema» (Zaldumbide, 1980, p. 283). Ambos hombres se retiran de la escena, ante lo que Marta decide quitarse la vida no sin antes dejar una carta al amado en la que expone sus razones: «Infeliz manzana de esta discordia, púdrame yo bajo la tierra, antes de que otro desenlace venga a atormentar más mi ya irreparable desolación. [...] Solo mi muerte puede apartar de mis ojos este desastre» (p. 319). La decisión de la protagonista, que da título a la cuarta parte de la novela, «El lamento de Marta», es el motivo que reconcilia a los hombres y hace posible la permanencia de ambos en la herencia familiar: «La muerte de Marta nos hermanaba, nos identificaba [...]. Así, ella vivirá en medio de nosotros. Asidua, perenne, incambiable. ¿Ni qué otra cosa nos resta? Nuestra suprema razón de ser, y de permanecer unidos, será la de seguir amándola en silencio, guardiana de esta especie de tácito pacto» (p. 325). Ante la certeza de que nada resta después del sacrificio de la joven, la novela se cierra con el sello de un *tácito pacto* de afirmación patriarcal. Antes ha muerto la madre de Marta y en las últimas páginas también muere Mama-Chana, la vieja sirvienta de la casa. Han debido morir todas las mujeres para que el *pacto* de entendimiento asegure la pervivencia del orden establecido: «Quedábamos tan solo Juan José y yo, supervivientes de nosotros mismos» (p. 330). *Vencida* la india, «inmune, inmarcesible, inaccesible» la blanca. Por eso me resulta tan interesante la apropiación y reescritura que hace Cárdenas de *Égloga*: había que intervenir la novela, desenterrar sus hilos sueltos de una vida idealizada, desacomodar el orden recuperado a costa de la vida y del olvido de todas las mujeres, sacar la novela de su cauce, mostrar el daño, imaginar un después, recuperar el episodio sepultado, enjuiciarlo y castigarlo, nombrarlo y traerlo al presente, otorgarle otro final, reescribirlo. Podemos decir, con Eliécer Cárdenas, que no hay finales cerrados, ni textos completos, sino que los cierres están abiertos al devenir siempre imprevisto, inconcluso, novedoso, pautado por las urgencias de cada tiempo.

Referencias

- Cárdenas, E. (2008). *El pinar de Segismundo*. Ministerio de Cultura.
- Cueva, A. (1981). *Entre la ira y la esperanza: ensayos sobre la cultura nacional*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Derrida, J. (1989). *Memorias para Paul de Man*. Gedisa.
- Genette, G. (2021). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Moreano, A. (2021). La huella de Eliécer Cárdenas en Polvo y Ceniza. *La línea de fuego*. 27 de septiembre. <https://lalineadefuego.info/la-huella-de-eliecer-cardenas-en-polvo-y-ceniza/?amp=1>
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, C. (2013). De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (pp. 79-95). Tusquets Editores.
- Saraceni, G. (2008). Escribir hacia atrás. En R. Viterbo (ed.), *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* (pp. 13-44).
- Vallejo, R. (2021). *El pinar de Segismundo, de Eliécer Cárdenas: una ucronía del indigenismo*. <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/el-pinar-de-segismundo-de-eliecer-cardenas-una-ucronia-del-indigenismo-por-don-raul-vallejo/>
- Zaldumbide, G. (1980). *Égloga trágica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Jorge Velasco Mackenzie: *El rincón de los justos*

Luis Rivadeneira

Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito
l6rivadeneira@gmail.com

Recibido: 23 de septiembre 2021/ Aprobado: 18 de noviembre 2021

Resumen

Pretendemos estudiar, dentro de las tendencias de la nueva narrativa ecuatoriana, la marginalidad urbana en *El rincón de los justos*, novela de Jorge Velasco Mackenzie. Para ello, partimos de la realidad político-socioeconómica del país en los años setenta, cuando, paralelamente a la riqueza económica que generó el auge petrolero, se fue gestando la marginalidad social producto de desplazamientos migratorios en especial hacia Guayaquil. *El rincón de los justos* recrea lo marginal —un espacio de injusticia y violencia social— mediante personajes marginales (antihéroes), con sus propios códigos de convivencia, que viven en la «otra» ciudad: tugurios (Matavilela) y barrios periféricos (suburbio guayaquileño), engendrados y, a la vez, relegados y condenados por la ciudad modernizada.

Palabras clave: marginalidad, antihéroes, «otra» ciudad, Matavilela, *El rincón de los justos*

Abstract

We intend to study, within the tendencies of the new Ecuadorian narrative, urban marginality in *El rincón de los justos*, a novel by Jorge Velasco Mackenzie. To do this, we start from the political-socioeconomic reality of the country in the seventies, when, parallel to the economic wealth generated by the oil boom, social marginality was developing as a result of migratory movements, especially to Guayaquil. *El Rincón de los Justos* recreates the marginal —a spa-

ce of injustice and social violence— through marginal characters (antiheroes), with their own codes of coexistence, who live in the “other” city: slums (Matavilela) and peripheral neighborhoods (Guayaquil suburb), engendered and, at the same time, relegated and condemned by the modernized city.

Keywords: marginality, antiheroes, «another» city, Matavilela, *El rincón de los justos*.

Un encuentro con el contador

Cuando en 2003 elaboraba mi tesis de grado para la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, tuve la oportunidad de conocer a Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949-2021), escritor y catedrático universitario, a más de periodista cultural en varios diarios y revistas del país. Había elegido para el análisis de la marginalidad urbana —objetivo de mi tesis— su novela *El rincón de los justos* (1983). Así que interesado por saber sus motivaciones para escribirla, hablé telefónicamente con él y me dijo que por esos días vendría a Quito. Luego convinimos un encuentro en la Cafetería Manolo's y, si bien había visto fotografías suyas, me sorprendí al verlo, pues lo imaginaba un hombre alto, fuerte... Prefirió unas cervezas, y en ambiente distendido conversamos un buen rato, a pesar de su apretada agenda.

Velasco Mackenzie fue parte del Grupo Sicoseo, de Guayaquil, liderado por el poeta Fernando Nieto, que pretendía valorar la cultura popular y su lenguaje. Es hoy uno de los representantes de la nueva narrativa ecuatoriana, que en su obra extiende la mirada sobre la «otra» ciudad de su natal Guayaquil, la habitada por los marginados (o antihéroes) de la sociedad. Una predilección que le venía desde su primer libro de cuentos *De vuelta al paraíso* (1975). Un año después apareció *Como gato en tempestad*, y en 1979 *Raimundo y la creación del mundo*. También hizo poesía: *Algunos tambores que suenen así* (1981), que retiró del mercado. Y más novelas, en que iba abriendo su temática: *Tambores para una canción perdida* (1986), Premio Nacional de Novela 'Grupo de Guayaquil'; *El ladrón de Levita* (1990); *En nombre de un amor imaginario* (1996), Primer Premio IV Bienal Ecuatoriana de Novela; *Río de sombras* (2003); *Hallado en la grieta* (2012) y *La casa del fabulante* (2014, testimonial).

El rincón de los justos me permitió descubrir el mundo marginal y los personajes del barrio Matavilela, como una configuración de una cultura popular con raigambre propia; pero también la realidad social que pudo darle origen, en un país que aún no da solución a la pobreza ni menos a la exclusión de los marginados de sus grandes ciudades, en especial la ciudad 'moderna' de Guayaquil. El texto que sigue mantiene su concepción original, no así su extensión, se ha reducido y adecuado para la presente publicación como un homenaje a Jorge Velasco Mackenzie, y con la esperanza de que sirva a los lectores como un acercamiento a la obra de este escritor.

La ilusión del progreso

Ciertos acontecimientos sociopolíticos de la década de 1970 fueron configurando una realidad ecuatoriana de inesperada opulencia. El acceso a la «modernización» para consolidar la democracia a través de implementar medidas (desarrollo industrial, reforma agraria) y superar la sociedad tradicional, de cierta forma aceleró el proceso de urbanización; más la explotación y exportación de petróleo que trajo la expansión

del Estado, la inversión extranjera y el crecimiento de sectores medios parecían haber propiciado «el milagro ecuatoriano». Pero pronto, sin las condiciones adecuadas para avanzar hacia una sociedad de bienestar y con los recursos mal utilizados, no tardó en llegar el desengaño; el despido de trabajadores de empresas industriales y comerciales empujó a amplios sectores de la población hacia la pobreza e informalidad. Esta situación que continuó en el decenio siguiente, la década perdida de CEPAL, se ahondó más por una política discriminatoria —e incluso represiva— de los gobiernos de entonces, que para cumplir sus ofertas optaron por una política de agresivo endeudamiento.

Por otra parte, dejar la sociedad tradicional implicó un proceso migratorio muy grande, que en la república empezó con un movimiento poblacional de la Sierra hacia la Costa (primero por el auge cacaotero y luego el bananero), y ya a mediados del xx prosiguió con el desplazamiento del campo a la ciudad. Sin embargo, la búsqueda de mejores condiciones de vida contribuyó al crecimiento de la población en las zonas urbanas, especialmente en ciudades de la Costa; lamentablemente, buena parte de esos migrantes no lograron insertarse en la «modernidad», generándose más bien aquellos sectores sociales sin empleo estable ni ingresos suficientes, que engrosaban más el sector informal.

Por lo general, cuando los migrantes llegan a una ciudad, no se ubican directamente en los llamados barrios suburbanos; previamente han tenido un período más o menos largo de residencia y adaptación en el centro de la ciudad, de donde son desalojados por alguna autoridad local. Por ello, la formación de barrios suburbanos vendría a constituir un fenómeno intraurbano, pues, en cierta medida, se alimenta de «nativos de la ciudad», con ciertas costumbres y formas de vida adoptadas en la ciudad (Estrada, 1977, p. 233).

... el escritor que hace política no ha podido, entre nosotros, evitarse de llevar a sus libros la pasión de su lucha política.
Ángel F. Rojas

¿Realidad ficcionada?

Era muy difícil que la realidad descrita no pudiera o no debiera estar presente en la narrativa de nuestro país o de Latinoamérica. Pero es necesario anotar que la incorporación de esa realidad en *El rincón de los justos* (1983), de Jorge Velasco Mackenzie, está al servicio de la novela y no al contrario. Cabe recordar lo que dice Miguel Donoso Pareja (2002), respecto de las cofunciones de la nueva novela:

[...] el sistema novela puede utilizar funciones constructivas del sistema Historia, del sistema Política o de la Sociedad, etcétera, pero sin ponerse al servicio de la Historia, la Política o la Sociología, sino al contrario, apropiándose de factores constructivos ajenos que entran, como cofunciones, a beneficiarlo y a robustecerlo, de acuerdo a su autonomía y especificidad. (pp. 29-30)

Si bien en *El rincón de los justos*, la parte que nos muestra esa realidad —la invasión al Guasmo— no es un hecho tangencial en la misma. De ahí que la crítica Cecilia Ansaldo (1984) exprese que «una vez más, la literatura nos llega como recurso para ampliar el estrecho círculo vivencial de cada lector, para re-descubrir la realidad». Y agregue: «El lector burgués tendrá más de una sorpresa al conocer Matavilela [...] Que su voz complete el concierto de voces que emergen de ella y redondee esta invitación al diálogo, al juicio, a la discusión que es cada libro nuevo» (p. 5).

Y es que si nos ubicamos en el contexto literario de los años ochenta, no estábamos tan lejos de la época en que muchos escritores de Latinoamérica se habían sumado a la llamada «literatura de compromiso», que diera impulso a la revolución cubana, primero, y alentara después la sandinista de Nicaragua, convencidos de que la literatura podía contribuir a modificar un orden social injusto. El propio Velasco Mackenzie, en una entrevista posterior a haber ganado el Premio Nacional de Novela ‘Grupo de Guayaquil’ por *Tambores para una canción perdida*, afirmaba: «Por lo demás, seguiré vivo, cada día doliéndome del país e intentando escribir la otra realidad, buscando modificarla con esa aventura que se da entre palabras y que se llama literatura» (*Velasco: el premio mayor*, 1985, p. 96).

En todo caso, y en cierta medida, esa literatura permitió un acercamiento a la realidad cotidiana, luego de comprender que no era posible «regresar a los orígenes y beber de las fuentes aún vivas» de la América mágica o revolucionaria (Fernández, 2000, p. 11). Las visiones críticas de los procesos revolucionarios y del espíritu que los animara, dieron como resultado relatos significativos en este sentido. Sin necesidad de cambiar de posición política, se dio paso a una orientación más intimista que se fortaleció en los ochenta, mientras las dictaduras del Cono Sur llegaban a su fin (Fernández, 2000, p. 11).

El escritor, libre para elegir sus temas y técnicas narrativas, prefirió la autonomía de la ficción sin alejarse de lo cotidiano y de la problemática del hombre sencillo dentro de la realidad social que le tocó vivir. Entonces, «la atención prestada al cine, a la novela erótica y policial, a la música popular y otras fuentes de inspiración ‘subliteraria’, adquiere profundo significado» (Fernández, 2000, p. 12). Y lo que parecía «la búsqueda de una literatura menor, orientada a la distracción del lector», en los años ochenta fue «una opción para ver la realidad desde actitudes descreídas e incluso cínicas, con frecuencia suavizadas por la ternura, el humor o la nostalgia». Sin duda, las novelas «totales», las del *boom* literario, que habían pretendido la interpretación de Hispanoamérica, de un país o de una época, habían quedado atrás (Fernández, 2000, p. 12).

Se puede observar que en la escritura de *El rincón de los justos* hay dos momentos, separados por el viaje de Velasco Mackenzie a España (1979), gracias a una beca que le otorgara el Círculo de Lectores de Bogotá. Y esto se deduce de la misma novela, ya que si bien sus acontecimientos se desarrollan en torno al hecho de la muerte del cantante popular Julio Jaramillo (ocurrido en 1978), antes de que empiece el incendio en la vivienda de Mañalarga, «el viejo mal genio de las botellas vacías», un periódico nos trae

la noticia de la guerra de Paquisha (1981). En todo caso, lo que queremos anotar es que hubo, en un primer momento, una intención «comprometida» por la causa de los pobres. Mas, luego, sobre esta prevalecerá el escritor que re-crea una realidad a partir de un trabajo de lenguaje, fruto de sus experiencias en el taller Sicoseo.

Para 1990, tras la puesta en marcha de la *perestroika* por Mijail Gorbachov en la ex-Unión Soviética (1985) y la caída del muro de Berlín (1989), Velasco Mackenzie no descrea del escritor como testigo de la época en que vive, y admite que «el escritor ecuatoriano es receptor de todos los acontecimientos y problemas sociales que se presentan en su país, en su continente, en el mundo mismo» («Jorge Velasco: de la pintura a la literatura», 1990, p. 25). Pese a que ha escrito alguna novela histórica, particularmente le interesa el tema de la marginalidad, «pero como una zona, como un espacio que en mi ciudad, en la ciudad en donde vivo, es muy marcado» (p. 26), como sucede en *El rincón de los justos*. Una predilección que le acompañaba desde su primer libro de cuentos, *De vuelta al paraíso* (1975), en el cual «se perfila mi instrumental narrativo, el lenguaje y los personajes que han venido siguiéndome desde el principio» (Calderón Chico, 1988, p. 5).

Anotemos —de paso— que los personajes de la nueva narrativa ecuatoriana son los antihéroes: seres marginales con sus conflictos existenciales que tratan de sobrevivir en un mundo que les resulta adverso. Se podría afirmar que son en su mayoría seres al margen de las posibilidades ciertas de una vida digna, con la tranquilidad de un trabajo estable, de una buena educación y demás circunstancias que garantizan el desarrollo armónico del individuo en la sociedad. Viven el día a día, como estancados en un presente sin grandes proyecciones. Si bien hay en ellos la certeza de su penuria y de la injusticia social.

Hacia la «otra» ciudad

Nuestro país se ha ido formando —y aún lo hace— sobre la base de la marginación de la mayoría de los ecuatorianos, haciendo que las diferencias entre los grupos sociales se profundicen y se hagan más notorias las desigualdades, especialmente a partir de la década de los setenta cuando fue mayor el flujo migratorio tanto de una región a otra como dentro de una misma región o provincia del país. Los gobiernos han privilegiado a las clases dominantes que, desde la voracidad del poder y apoyadas en instrumentos «legales» e institucionales, han «ofrecido» la imagen de un país con futuro, con grandes «oportunidades» para todos, pero cuyo sistema de relaciones económicas y sociales, en la realidad, tan solo ha redundado en el desencanto y la desesperanza.

Los «valores» en que se ha sustentado este sistema han menoscabado principios tan fundamentales como el simple derecho a la vida. Se ha condenado a la mayoría, sin el menor escrúpulo, a perder su dignidad en aras de un «bienestar común» cada vez más lejano. La marginación, que conduce a la exclusión y a la desigualdad, ha

escamoteado incluso el derecho a escribir nuestra propia historia, plena en la diversidad y con el imperativo de hacer escuchar todas sus voces —la indígena ya lo hizo a partir de 1990— que, sin embargo, de otra manera, están presentes en la literatura. Prácticamente, la historia oficial ha restado espacio para los «otros», los marginados y, más aún, si son los habitantes de «la pobreza y la miseria», o los disidentes políticos o religiosos. Aunque sabemos que hay diferencia entre estos grupos, comparten «el costo psíquico y físico por asumir la identidad asignada desde afuera, las dificultades por construir su propia historia, el esfuerzo continuo de adaptación al medio, las reminiscencias del ‘pecado original’ que trae consigo la culpa de no corresponder a la norma» (Monsiváis, 1998, p. 21)

El rincón de los justos es una novela que describe la vida cotidiana del barrio Matavilela —un tugurio en la parte central de Guayaquil—. Por sus calles y plazas se movilizan hombres y mujeres marginados de la sociedad como el Sebas, el Diablo Ocioso o Sordo (que vendía cigarrillos y golosinas en la esquina del cine Lux, y hacía de campana en hurtos domésticos), la Narcisa Martillo (prostituta, que en realidad no lo es), la Leopa (la exhibicionista), el equilibrista Cristof, amigo «de los que no tenían amigos» por lo que prefirió de ayudante a Fuvio Reyes, el hojalatero don Riba o Erasmo (el charolador, que acompañó con el requinto a J. J.), la vieja Inés Saraste, la memoria viva del barrio. Con el añadido curioso de que no se indica la procedencia de ninguno de ellos, aunque intuimos que son emigrantes de alguna otra parte de la costa o de la misma ciudad. Hay una cantina llamada El Rincón de los Justos, donde la gente del barrio se reúne para compartir sus apremios y esperanzas. Estos habitantes serán finalmente desalojados —signo de un marcado proceso de segregación y exclusión social, económica y política— por las autoridades municipales para ir a vivir en el barrio periférico del Guasmo.

Además, como han señalado estudiosos de nuestra literatura, Matavilela ha logrado configurar una cultura popular urbana de profunda raigambre ecuatoriana, de ahí la presencia del cine, la música (pasillos, boleros, tangos, pop), puestos de revistas, deportes como el fútbol, ídolos populares (Julio Jaramillo, Daniel Santos), humor, religiosidad, sexualidad..., que en cierta manera ayudan a conservar la alegría y los códigos de su convivencia. Entre estos elementos, que trataremos de analizar más adelante, resalta uno: la apropiación de los niveles del habla popular, que se contraponen a la llamada «lengua del prestigio», y se constituyen en «una forma de integración de lo marginal a un discurso cultural más amplio», la jerga es incorporada al texto literario con el fin de alcanzar, junto a los otros elementos anotados, «un objeto artístico plural» (Vallejo, 1996, p. 20).

La marginalidad

Evidentemente, la marginación no puede desvincularse del modelo de desarrollo económico imperante. En América Latina, si bien el término «marginalidad» nació

asociado a los lugares (viviendas improvisadas y terrenos ocupados ilegalmente) no incorporados al sistema de servicios urbanos, su significado se extendió a las condiciones de trabajo y al nivel de vida de los pobladores de estos sitios. Ahí, precisamente, se percibió su «marginalidad» con respecto al sistema económico-social de la producción y, a la vez, el quedar fuera del sistema regulador de bienes y servicios (Germani, 1973, p. 12). Situación que conlleva, además, a la exclusión o ausencia de cualquier tipo de participación social o política, ya sea en la comunidad local o, peor aún, en las decisiones del Estado.

De ahí la indiferencia de las autoridades de gobierno frente a los problemas de la mayoría que, marginada básicamente por razones económicas, «se transforma en ‘cultura de la pobreza’ y en fatalismo de la voluntad» (Monsiváis, 1998, p. 25). Es decir, en el hacer que los pobres piensen que no merecen otra suerte que la que tienen (ser «vagos», sin ambiciones), que interioricen la imagen del dominado fiel al «amo» (empresa, autoridad), y que consideren la «humildad» como virtud. Por lo mismo, pasen desapercibidos en lugares de hacinamiento y apegados a sus tradiciones (hoy cultura popular), al margen de todo, porque «jamás forman parte del *nosotros* de la nación. Los pobres son siempre lo de afuera, lo inhabilitado para la pertenencia» (Monsiváis, 1998, p. 25), aunque curiosamente sean los más patriotas y nacionalistas.

En *El rincón de los justos*, Velasco Mackenzie plantea este contrasentido, cuando introduce en la novela a un grupo de «niños bien», de cierta forma marginal, pero representante de una forma de la «alta cultura», que con relación a los de abajo muestra una actitud de alejamiento y desprecio.

Aquí comienza el viaje, hijos de la grandísima patria, vamos el Rulo, Chafó Rodríguez, el Carlos Thomas y yo, metiéndole a todo mecate el chuzo al automóvil de los Ratas, por el Malecón a ochenta, mirando el río, los edificios brillantes, iluminados como nosotros.

Dice Paco, el «yo» en este pasaje de la novela. Si bien de la narración se deduce que los «hijos de la grandísima patria» son Bolívar y San Martín, hay en la frase cierta ironía que denota el poco interés que tienen por los próceres de la independencia del país, vale decir por la patria. Ellos van escuchando a Janis Joplin y Santana, mientras fuman la yerba que los «acelera». Y estando arriba, desde donde ellos se miran, la ciudad aparece: «en miles de puntitos amarillos, como si una sábana de lunares estuviera extendida sobre la tierra». Así es la ciudad de ellos, pues la distancia les impide ver las lacras y miserias que esconde. Por ello, si entran a la ciudad es para realizar alguna actividad mezquina como divertirse o comprar droga.

Cuando se enteran de que la gente del pueblo llora la muerte de Julio Jaramillo, «una inundación de quejas y falsetes, de ayes y penas cantadas», ellos buscan infructuosamente a Joplin, Santana, Frank Zappa en la radio. De ahí que, si minutos antes habían guardado silencio por el padre muerto de uno de ellos,

ahora deciden «no guardarle respeto al muerto —J. J.— y celebrarla más bien en el Murciélago, con los Ratas en los aparatos y con las hembras más raudas que se nos aparecieran». Lamentablemente para ellos, el Murciélago también está vacío porque «toda la traición de la música del jota jota había alejado a la gente, seguro cantaban pasillos en su velorio».

Pero los pobres tienen su momento de júbilo en las festividades nacionales, y en las manifestaciones de vitalidad en su vida cotidiana, en las fiestas familiares o de vecindad, o en algún espectáculo público cuando pueden asistir. (¿Quién dijo que la marginalidad es vida sin alegrías?)

Acercarse a Matavilela en invierno, por ejemplo, traía sorpresas:

[...] podía uno toparse con alguna procesión de niño dios de chichería, tener la suerte de recibir una botella de licor por el simple hecho de andar detrás de un ángel, o junto al diablo santón que caminaba siguiendo el ritmo de una banda compuesta de un saxofón, un tambor mayor y una corneta. Los músicos iban siempre en una carreta empujada por mujeres; adelante, con los ojos entornados, una Santa María, traicionada solo por la bola de tripa que mascaba con ahínco, cargaba al niño de yeso, carita rosada y chorrillos de oro, con algún dedo del pie quebrado y un ojo bizco pintado con esmalte de uñas.

O cuando la gente puede ir al estreno de una película en el cine Lux, y los espectadores suben a saltos, «con las ropas arrugadas», para tratar de ganar los mejores sitios, abriéndose camino en la oscuridad, «buscando al amigo que se perdió al subir y que desde el otro sitio les grita el apodo-nombre; acá hay uno, dicen y corren para alcanzar ese espacio». Y cuando cesan los comerciales y empieza la película:

[...] una cabeza se refleja en la pantalla, después unas manos que hacen formas obscenas y todos gritan enardecidos, saca la cabeza, ¡dale un cocacho!, ¡tute tute!; los que están cerca se mueven para golpearlo, pero el hombre se sienta rápidamente, ¡ya ya!, grita y se calman, se apaciguan los gritos, se encienden los cigarrillos con puchos y se concentran al frente.

O en el fútbol que se juega en la calle, que muchas veces se lo practica por el simple deseo de jugar, y con los mismos elementos con que se lo jugó a inicios del siglo xx, en Buenos Aires y Montevideo, «con pelotas hechas de medias viejas, rellenas de trapo o papel, y un par de piedras para simular el arco» (Galeano, 2003, p. 33). Porque si el fútbol había sido organizado en colegios y universidades inglesas, en América del Sur «alegraba la vida de la gente que nunca había pisado una escuela» (p. 34). En *El rincón de los justos* se narra, por parte de Sebastián, en el propio argot futbolero, un partido que lamentablemente terminará en tragedia.

El contexto socio-económico y político de la época justificaba no solo el incremento de la marginación, sino que se violen los derechos de los más pobres, y dentro de un proceso de «victimización», es decir, convirtiendo a la víctima en responsable de su desgracia: «Los pobres son inútiles e ignorantes, no cuentan a la hora de tomar

decisiones, y muchas veces son sujetos de acciones del Estado, pensadas para ellos, pero sin ellos, que terminan en estrepitosos fracasos por desconocimiento de condiciones culturales» (Eroles, 1989, p. 14).

El caso del desalojo del barrio Matavilela es un ejemplo del anhelo de los grupos de poder por asumir decisiones sin tomar en cuenta el parecer de la otra parte. Los habitantes escuchan la acción que se ejercerá en su contra a través de la radio. Ninguna autoridad municipal se acerca a conversar con ellos para explicarles las razones que conllevan a ejecutar tal decisión. Sin embargo, sabemos que esa actitud no es gratuita: está en marcha un proceso de renovación urbana que, lamentablemente, no va dirigido a resolver los problemas de sus actuales habitantes. De ahí que, el mismo desplazamiento hacia las pampas del Guasmo implica llegar a otro lugar con los mismos problemas de vivienda e insalubridad que padecían en la ciudad.

Los marginales (o antihéroes)

En realidad, Sebastián¹ es el personaje de Matavilela, pues Erasmo, más allá de su participación como el conductor y organizador de la invasión al Guasmo, no tiene una mayor incidencia en el conjunto de la novela. Se ha recluso en Matavilela para que no sepan más de él. Si bien estuvo junto a Julio Jaramillo como su guitarrista, y por lo tanto es la voz autorizada para hablar del cantante —por eso el cuento que le dedica—, su función se reduce a explicar a las Damas de la Caridad el habla popular del barrio.

En cambio, Sebastián representa la disyuntiva que vive todo ser humano en su lucha interna entre el bien y el mal. Aunque no se conoce sus antecedentes familiares, se sabe que estudió en el colegio Mercantil hasta el tercer curso y que pasó luego a la nocturna, de donde doña Encarnación Sepúlveda le sacó para que fuera el trapeador del salón El Rincón de los Justos —nombre puesto por él—, donde junto con la Narcisca Puta se repartían en el corredor «las rebuscas» que hacían a los borrachos, mientras planeaban cuándo robar el dinero de la dueña.

A Sebastián le gustaba caminar observando el trajinar de la gente del barrio —deseos de venganza le venían al recordar las bromas que le hacían los colectiveros y cobradores— y también las vitrinas de las tiendas, aunque sus «murallas brillantes» parecían imponerle límites. Pero no le agradaba mostrar sus debilidades, y menos en Matavilela, pues él era el Sebas, «símbolo de la astucia y la violencia en todo el vecindario».

A diferencia de San Sebastián, que no quiso renegar de la fe cristiana, vemos en el Sebas esa convicción por ser el «temido del barrio». Y como «valiente» —léase ma-

1 San Sebastián, mártir cristiano nacido en Narbona (Francia) en el año 256. Fue soldado del ejército romano y del emperador Diocleciano, quien le nombró capitán de la primera cohorte de sus guardias. Sin embargo, cuando se descubrieron sus creencias cristianas, el emperador Maximino ordenó asietearle, mas no murió en la ejecución. Al sanar sus heridas se presentó al emperador para reprocharle su actitud contra los cristianos; pero Maximino lo condenó otra vez, murió a palos en el año 288.

cho— que era, no sintió furia cuando descubrieron en el meadero del bar, aquellas palabras escritas por Raymundo para la Narcisa: solo estaría atento para descubrirlo en la próxima oportunidad. Sus batallas no eran para defender la fe de otros, sino la suya, por eso fue el elegido para iniciar el incendio en el cuarto de Mañalarga, pero alguien se le adelantó. Y desde entonces supo «que el curso de la guerra había cambiado, se sintió inocente pero a la vez culpable y recordó, aunque en forma fugaz, su pelea con Marcial», el hijo adoptivo de Mañalarga. Ahí mismo se sintió débil, se abandonó al temor y «la cobardía con sus puntas filosas se metió en su cuerpo, primero por los costados, después por el pecho y al último, atravesó su corazón palpitante por el día feliz, por la pesadilla que lo despertó y que se hizo cierta como la vida y el fuego que lo condenaban».

Su pesadilla estaba en su interior, aún seguía siendo Sebastián. Ahí la razón para su segunda y definitiva muerte, como San Sebastián, pero en su propia ley: no podía renunciar a su propia fe. Y así fue. Marcial, transformado por los acontecimientos que rodeaban a su padre en los últimos días, le hirió de muerte... La furia de ser el Sebas fue algo que le «nació desde chico, cuando me metía al cine Lux para ver las de Steve Reeves, Maciste, Hércules o Sansón y Dalila». Y ahora, en su lecho de muerte, aunque aún delirando por la venganza y en los temores que los demás le debían tener, deja morir al Sebas para que viva Sebastián. Sin duda, el hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente; por lo que, en efecto, como afirma Miguel Donoso: «aquí con el Sebas, termina Matavilela, pero renace allá en el Guasmo, en una nueva fundación» (2002, p. 106).

Infiernos o «edenes»

Sin duda, para revelar una ciudad hay que conocerla también por dentro, es decir, conocer a su gente en su vida diaria. Y en este sentido, el escritor ecuatoriano se ha decidido por el protagonista urbano, pero no por el que se llena de triunfos y éxitos, sino por su contrario: el antihéroe, ese ser que vive la pelea de todos los días sin aspiraciones de grandeza ni trascendencia, muchas veces marginado por una sociedad injusta, en la búsqueda de su identidad en un espacio urbano fragmentado pero absorbente.

Por otra parte, la ciudad es también el lugar de nuestra memoria y nuestro tiempo, donde habitan nuestros deseos y aspiraciones que se manifiestan a través de signos de lenguaje, códigos, normas de uso, etc. Es el escenario del encuentro, de las relaciones sociales, de la comunicación, de la convivencia. Esto implica que es una institución imaginaria. La ciudad es la gente y la gente, a su vez, la construye en un proceso complejo y colectivo de creación estética y cultural (Giraldo Isaza, 1996, p. 9).

Sin embargo, el espacio urbano no es algo neutro: las relaciones de poder y presiones sociales, que se ejercen sobre él, determinan que se identifiquen y clasifiquen todos sus asentamientos. De ahí que su territorio se mida, divida y delimite

para su apropiación a partir de nociones como «trazado, límite, espacio privado y espacio público, una construcción que participa tanto de lo personal como de lo colectivo, profundamente imbricados en una compleja urdimbre de memoria histórica y vivencia personal» (Aínsa, 2002, pp. 163-64). Por lo que la ciudad, o el barrio, se convierten en el elemento fundamental de toda identidad, en cuanto percepción de territorialidad y espacio personal. La dinámica de la vida urbana reivindica un «lugar de encuentro social» propio, donde el ser humano «afincado en ese territorio podrá resistir mejor los ataques del mundo, hacerse su vida» (Bollnox, citado por Aínsa, 2022, p. 164).

En efecto, en *El rincón de los justos*, observamos un territorio plenamente delimitado que va «desde Machala a Quito y de Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena». Se trata del barrio Matavilela, signado como zona roja, porque tiene su propio comportamiento social, característico de sus habitantes. Está representado por los vecinos del patio de las carretas, quienes, a través del recorrido que realizan por plazas, calles y parques, portales, lugares de trabajo, de entretenimiento, escuelas, etc., reconocen al barrio como suyo y se reconocen como parte integrante de él. Este acto de reconocimiento se complementa con el nombre que le otorgan, asumiendo este territorio como una extensión lingüística e imaginaria (Silva, 2000, p. 48):

Llegar a Matavilela no era solamente un cambio de barrio, era también llegar a cosas desconocidas. El ambiente se percibía al dejar la Plaza Victoria y caminar por el parterre central de la calle Quito rumbo al sur. Enseguida se llegaba a los portales para tomar el ritmo de los transeúntes, rápido o lento según la hora y los motivos. Cualquier día en estas calles, es día de ocio, musitaba Marcial, metido en medio de aquel floreo de miradas buscadoras, de vistas que se iban detrás de los cuerpos, sobre los traseros prominentes o sobre los pechos que se abultaban en las blusas de hilo. Porque las mujeres que salían de sus trabajos tenían obligadamente que caminar por allí, vivir por un momento ese clima de ebriedad y de fiebre, meterse en aquel ir y venir de cuerpos en ropa leve, de cuellos goteantes y sobacos húmedos.

Y es que en realidad, como medita Marcial, mientras se va introduciendo en Matavilela, «cualquier día es de ocio», el ambiente mismo es de ocio: hay cachineros, putas en sus actividades cotidianas y vagos que apuestan para pasar el tiempo, vale decir, matar la vida:

Si era un atardecer, este se hacía largo, flotaba un olor penetrante de colonias baratas que lo empujaba a uno hacia los salones de la calle Colón mientras las luces se encendían. Los vagos de las esquinas solían realizar apuestas cuando se acercaba la hora del encendido. Guardaban sus relojes en los bolsillos y tiraban las monedas dentro de un círculo trazado con tiza sobre el pavimento. Cada uno iba gritando el momento cuando el día dejaba de serlo porque las luces brillaban de golpe arriba de los postes. El ganador se llevaba la apuesta y estaba obligado al convite en alguno de los bares cercanos.

Así se va definiendo el nombre del barrio Matavilela: matar la vida, que Erasmo, cuando explica a las Damas de la Caridad el lenguaje utilizado en el barrio —otra forma de delimitar un territorio—, lo ubica en la calle Colón, que «ellos llaman Matavilela». Y más tarde, cuando se queda a vigilar la propiedad invadida en el Guasmo, con el dolor y la nostalgia por la muerte de Julio Jaramillo, dirá: «Mañana, los titulares hablarán de los que fueron sus amigos y las fotografías los mostrarán envejecidos, tristes, alguien preguntará por mi requinto, no por mí; se enterarán de que lo he perdido, que no tengo dedos ágiles que lo toquen, que me fui a vivir en una calle roja, a matar la vida que me queda, pero no podrán enterarse de que estoy aquí». Y tal es la identificación con el barrio, que la vieja Inés Saraste sentencia que no «habrá Matavilela sin nosotros».

Incluso en la vida privada de sus habitantes así lo identifican: en la relación matrimonial de Chacón y Leopoldina, en una de las tantas discusiones que tienen a consecuencia del hastío de sus vidas, ella le dice, mirándolo con desprecio: «juntos nos hemos comido los pichones de las palomeras, juntos matamos las gallinas jaba-das, juntos estamos matando la vida».

Es decir, a través de ese nombrar al barrio, sus habitantes refuerzan la imagen que tienen de él y lo convierten también en una realidad imaginada. De ahí que los de afuera «se delaten» en su proceder: «Quienes no comparten constantemente ese territorio, no lo habitan, ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes»; y, por lo mismo, su realidad y su forma de representarla es diferente (García Canclini, 2001, p. 183). Esto ocurre con las tres Damas de la Caridad, cuando realizan su recorrido para recaudar las limosnas que servirán para la beatificación de la Narcisa Virgen.

Las recibe una vibrante vida callejera, flujo de automóviles, personas viajando en colectivos, gritos y gestos que aparecen desencajados para las damas: «Una mano se estira desde una camioneta, mamacita, dice alguien detrás de esa mano y la mujer se sobresalta»; o mientras se detienen para observar en una vitrina prendas íntimas de mujer exhibidas a la «multitud»: «Qué tetotas, dice un gordo mirando los sostenes con los precios colgados en los tirantes». Pero entre tanto bullicio y actividad, hay tiempo para la reflexión: Blanca, la menor de las tres, que está embarazada, recuerda sus «propias prendas caídas al pie de la cama», mientras escucha la voz «del hombre que le pedía quitárselas pronto». Y mientras el ambiente se torna más pesado, sabe que solo «ese hombre miró su desliz» en un día como ese. «Ella, que juró ser pura cuando recibió en la Iglesia Victoria la banda de la caridad...».

En Blanca se expresa la sanción de la sociedad, aunque de forma soterrada: la culpa por haber perdido su virginidad. Por ello, cuando la más vieja aconseja a la india vendedora que le pida a Dios castigue a los «paviolos» que tumbaron sus flores y yerbas medicinales, enviándolos a los «quintos infiernos», ella escucha la palabra infierno, y la repite para sí, sintiendo grande culpa por la «infamia» de haber amado.

Es a través de ella que podemos establecer la diferencia entre lo que es Matavilela y su lugar de procedencia:

En su barrio todo es distinto, calles anchas y limpias, un patio donde de niña solía pasear en bicicleta, el columpio que el padre empujaba con delicadeza, cuidando que ella no se lastimara las rodillas en los matorrales que crecían libremente sembrando un olor de almácigos y nardos domésticos. Desde la ventana de la villa su madre podía llamarla a cenar [...] para poner fin a los juegos y a las conversaciones extrañas con el hombre que más tarde la poseyó...

De ahí que el 'otro' barrio sea para Blanca como el infierno de la penitencia que debe cumplir. Al continuar el paseo, apenas si se fijan en los zapatos viejos que ofrecen los mercachifles a los transeúntes, o las camisas usadas que cuelgan de armadores mohosos, «esta vez sin precios ni vitrinas adornadas». En fin, han descubierto que Matavilela «era zona que se regía por sus propias leyes», incluso los agentes del orden «veían en esas calles una zona privada, mundo aparte y rojizo donde vivir era caer en el espacio de las vacilaciones».

En este sentido, también el viaje de los «ratas» desde la cima, luego de contemplar la ciudad iluminada a sus pies, hasta el barrio de Matavilela, donde atropellan a Fuvio Reyes provocándole la muerte, se convierte en otro descenso al infierno. Esa es la visión que tienen los de afuera sobre Matavilela: un lugar símbolo del mal; por lo que, curiosamente, la muerte de Fuvio Reyes represente el fracaso del habitante de un barrio marginal por mejorar su nivel de vida. Se configuran, así, dos rostros de la ciudad: uno luminoso y otro sombrío.

Hay otro recorrido por la ciudad «acompañado por ruido de motores y de la actividad de los obreros, del caminar de colegialas yendo a clases», que lo efectúa Sebastián en horas de la mañana. Pero en esta caminata, la luz juega un papel importante: el sol impedía a Sebastián seguir en su cama, se sentía desnudo, «abandonado en plena calle bajo una luz ardiente que le quemaba la piel». Ya en la calle, le gustaba ir a mirar los ritos iniciales del equilibrista en el parque Centenario, a entretenerse ante las vitrinas de los almacenes: «joyas y brillos que lo obligaban a cambiar de acera, cuadra a cuadra». Entonces, a veces, la luminosidad reflejada le estorbaba, pero también le permitía descubrir otras verdades:

[...] el vidrio de los escaparates le parecía una infinita frontera. Muralla brillante, también el sol estrellaba sus fuegos en aquella pared y devolvía sus puntos encendidos hacia la pupila del Sebas que, haciendo visera con la mano, trataba de vislumbrar su interior; mujeres que se movían adentro como insectos en un frasco de vidrio. [Piensa en la Narcisa Martillo, pero...] las piernas eran otras, más cuidadas que las medias de nylon y los afeites, más cercanas entonces, porque la luz de la ciudad aproximaba las lejanías.

Es el placer de mirar desde el anonimato y gozar la intimidad de los deseos; pero, a la vez, es el acto que causa frustración, rabia o desaliento por la distancia

que media hasta la realidad imaginada. Por ello, «la vitrina es un espacio de deseos; su composición, el diseño, construye un escenario de posibilidades que sobrepasa lo realmente conseguible» (Silva, 2000, p. 64). Y más precisamente, la luz reflejada en los vidrios, pues «la luz de la ciudad» acerca las lejanías. Los muros que ha creado la modernidad hacen más visibles las diferencias sociales.

Con el ruido de los martillos hidráulicos de las nueve «¿renovación urbana?», que son «como tambor de fondo a los aleluyas que cantaban los fieles en la iglesia de San Francisco», Sebastián «torció a la derecha como huyendo de las voces que repetían ese aleluya estridente. Cruzó la puerta de la iglesia y se inclinó; aquella inclinación era la herencia de sus años de estudiante en el Colegio Mercantil». Hay en el recuerdo de Sebastián, por un momento, el sabor a piedad de fieles arrodillados y plegarias de reconciliación, que a manera de murmullo lo persigue. Tal vez es la luz de su interior la que lo llama; pero nuevos ruidos de bocina lo apresuran a su destino: debe olvidar esos paseos que le hacen renacer el Sebastián que lleva dentro: él es el temible Sebas de Matavilela.

Otras maneras de marcar el territorio se manifiestan «como ya se dijo» a través de la expresión oral o escrita. La primera es la jerga que utiliza la gente de Matavilela, y se incorpora al texto a través de la explicación que da Erasmo a las Damas de la Caridad: «Juro que no entiendo [...] Verán, adú es amigo y también parcero y pana y yunta, cuatro palabras para una sola cosa». Es decir, un lenguaje creado para guardar secretos a través de ciertos códigos del habla. Con lo cual, además, Velasco Mackenzie logra que el habla popular se presente a sí misma. Es decir, en nuestro país, es el hallazgo a la búsqueda de algunos escritores que desde el romanticismo del siglo XIX en historias de vida, crónicas, testimonios, etc., «han buscado que *el habla* popular encuentre un sitio en el mundo *escrito*, que el discurso coloquial —pueblerino o de barrio— ingrese al campo ‘legítimo’ de la cultura» (García Canclini, 2001, p. 247).

La segunda trata de «marcar la ciudad en su epidermis» (Silva, 2000, p. 33). Son los llamados grafiti que buscan subvertir un orden social, cultural, lingüístico o moral determinados. En *El rincón de los justos*, el grafiti aparece circunscrito a un ámbito más restringido, pero sin perder su poder subversivo. En el bar de doña Encarnación, adonde los clientes van para mirar los pechos, los pezones de la salonera cuando los atiende en la mesa. En cierta ocasión, y por casualidad, el Diablo Ocioso rozó su pecho contra el de la Martillo Puta, que estaba de pie junto a la rockola; tuvo que ir al «water» para desahogarse y, desde entonces, llegó a ser su «eterno lugar sagrado», ese «sitio inmundo» donde la gente trazaba dibujos obscenos:

Y después me dio nota de escribir en las paredes, [...] y te escribí la primera frase de un libro infinito, ahí, donde todo el mundo va por sus necesidades, yo metía mi mensaje: para la Narcisa va este verso: tú eres la sierva de los gozadores, o el otro en que te llamaba beata barata, porque no puedo evitar asociarte con la noboleña, ella dormida hace milagros cuando le pasan un trapito por la urna de vidrio, y tú, despierta, haces los tuyos, erizas la piel de esos enfermos que aplauden a tu paso como si fueras una artista.

Pero este escribiente, en principio anónimo, con la seguridad de que un día sacará de ahí a su amada para llevarla a un lugar honrado, decide «darse» un nombre para firmar sus mensajes: Raymundo. Aunque no se trata de un insulto, estas palabras provocan desazón en la Narcisa salonera, incluso el Sebas se siente acorralado «por los dardos del desconocido burlador». Y es que por aparecer en un momento que no se ha elegido, el grafiti constituye, para quien lo recibe, una «agresión», una «arbitrariedad», en fin, una «violencia» (Calvino, 1987, p. 105). Algo semejante a lo que ocurre, cuando en una de las mesas del salón, Blanca, la menor de las Damas de la Caridad, con sobresalto descubre, mientras recorre con su uña algunos puntos negros, lo que otra mano desconocida escribió sobre la tabla: «aquí chupó miguelón, güevas para el que lee».

Pero el bar El Rincón de los Justos es también el lugar público² donde se puede conocer con cierta fidelidad la vida de la demás gente de Matavilela y, además, construir «verdades universales», aunque surjan del rumor, como sucede luego del incidente entre Marcial y el Sebas:

Dijo que solamente lo quería marcar en la nalga. Niño Niño, levantando el vaso. Pero lo alcanzó en la panza. Patafuerte, mirando el suelo, escupiendo nervioso en el piso del Rincón de los Justos. ¿Y aurora yuntas? Manos de Seda, preguntando mientras bebe de la botella. Le darán una cana larga, cinco vueltas por lo bajo. El Niño, sin moverse. Puta, es largo. Pibe de Oro, moviendo la pelota bajo la mesa. ¿Y quién vio al Diablo Ocio? Patafuerte en voz baja. Creo que le dio miedo la sangre. El Niño, contestando con un dejo de ira. Cojudo, después dice que fue dañado, que se quedó sordo por una explosión. El Manos, todavía con la botella cerca de la boca. Espera, yo lo vi salir cueteado cuando cayó el Sebas, los tiras podían pensar que fue él quien lo jodió y dispararle por escapero.

Es el sitio donde los bebedores del bar se manifiestan con su propio modo de hablar, y viven el sabor secreto de lo acontecido, acompañados por la música de algún cantor popular para alegrar el ambiente, pues «la cantina no es solo el lugar de perdición que un antiguo prestigio oscuro ha querido ver, sino también el de la fiesta posible, un lugar en el cual el orden cotidiano de los pobres se rompe de un modo ilusorio y a la vez real» (Ubidia, 2000, p. 99). De ahí que la canción popular (valse, bolero o pasillo) tiene mayor significación si refuerza la alegría o la pena del oyente, y quien la interpreta tiene la posibilidad de constituirse en mito popular, como lo fue Julio Jaramillo (J. J.). Recordemos que la novela se sitúa temporalmente en los días de la muerte de Julio Jaramillo, y que incluso un capítulo donde se narra el día de su entierro se le extravió a Velasco Mackenzie, pues, a más de explicar este fenómeno sociológicamente, le interesaba «su dimensión mítica,

2 Según Jacques Le Goff (1999), la taberna fue, en la ciudad y en la aldea, el gran centro social: “Desde ella se difunden las noticias portadoras de realidades lejanas, las leyendas, los mitos. Las conversaciones que en ella se mantienen forjan las mentalidades. Y como la bebida calienta los espíritus, la taberna contribuye poderosamente a dar a la sociedad medieval [y a la de hoy] ese tono apasionado, esas embriagueces que hacen fermentar y estallar la violencia interior” (p. 282).

su música y sus letras nostálgicas; es verdad que aparece a veces tangencialmente en mis textos, debe ser por cercanía, él siempre está presente en la ciudad de los manglares» (Calderón Chico, 1988, p. 5).

En consecuencia, la música popular está presente en la novela, y acompaña a manera de reflexión las circunstancias que viven los habitantes del barrio Matavilela. Suena más en la voz de niño Avilés que «cantaba en la Corte Suprema del Arte». Cuando recibe la noticia del desalojo, canta «si yo de aquí me alejo no es porque así lo quiera» (pasillo); cuando va a entrar al cuarto del viejo Mañalarga para prenderle fuego, «tuvo el cuidado de no cantar como era su costumbre cuando caminaba solo por las calles de Matavilela, pero fue repitiendo las letras para sí mismo»; luego, consumado el incendio, encogido bajo la escalera «comenzó a cantar, eligió una canción al azar, sin importarle que no fuera la hora feliz, ni la sorpresa radial de las once; su voz, esa noche de fuegos fatuos, acompañó la vigilia de los desconfiados, aquellos que temían por una chispa viva, por un tizón enrojado que devolvería las llamas con más fuerza».

Está presente en la relación de pareja: la Leopa recuerda que cuando conoció a Chacón, este le invitó a bailar y ella «se colgó de ese cuello sudoroso y fue dirigiendo sus pasos al compás de un pasodoble, porque era esa la música que siempre tocaban las orquestas al iniciar su actuación». En la última noche de su estancia en Matavilela, en la radio sintoniza músicaailable y, antes del *strip tease* final, danza la cumbia «baila baila negra mueve la cintura».

Cuando el Diablo Ocioso roza los pechos de la Narcisa Puta, justo empieza a sonar una canción de J. J. Sebastián, en el momento erótico de la noche que pasó con Narcisa, canta despacito «Suave que me estás matando» (bolero), mientras la mano de ella se posa en su hombro.

Erasmus también canta en la noche de vigilia en el Guasmo: «todo lo que quise yo tuve que dejarlo lejos» (pasillo), la primera canción que acompañó a J. J., y «fatalidad sino cruel que su joyel se llevó» (valse), que fue la última. Claro que con más fuerza aparecen en el cuento de Erasmus, sonando como telón de fondo, los grandes éxitos que J. J. hizo famosos durante su vida artística.

... si miran la encontrarán

Como hemos visto, en *El rincón de los justos* cobran importancia la ciudad y sus habitantes, pero en especial los marginados de la sociedad, siendo obra de ficción autónoma que recrea el mundo de injusticia social o de violencia —exterior o interior— que estos padecen. Pero esta «denuncia» es diferente a la planteada por el realismo social de *En las calles*, de Jorge Icaza, por ejemplo, pues como sabemos este respondía a imperativos políticos, de los cuales pocos artistas o escritores de los años treinta pudieron escapar.

En nuestros días, gran parte de la población inmigrante tampoco ha sido integrada a la sociedad, siendo marginada y relegada a vivir en tugurios en el centro de las

ciudades o a salir hacia barrios periféricos de las mismas. Así sucede en la novela de Velasco Mackenzie, la ‘renovación’ urbana expulsa a los pobres de Matavilela (inmigrantes de un barrio tugarizado en el centro de Guayaquil) hacia el Guasmo (zona periférica de la ciudad). Pero, a más de este hecho que refiere la esperanza del arraigo para los habitantes de la casa del patio, se observa en torno al drama de la vida de cada uno de ellos, una actividad diaria que muestra los rasgos de una cultura popular urbana que, aún presente en la memoria, se incorpora a la novela a través de algunos hechos simbólicos. Por ejemplo: procesiones, fútbol y pelea callejeros, asistencia a espectáculos masivos como el cine o reunión de amigos en torno a la rockola de un bar para desahogar penas o revivir esperanzas.

Es decir, fenómenos corrientes, cotidianos, propios de una cultura popular, que por lo mismo no olvida la presencia de la música —a ratos acompañando el desarrollo de la novela—, que difundida a través de la radio puede crear mitos como el cantor popular Julio Jaramillo, a quien se le rinde un homenaje en el *cuento* de Erasmo; música popular que, además, es contrapuesta a la música rock (Janis Joplin, Santana, Frank Zappa...) escuchada por la «alta cultura», en la búsqueda de insertarse en una cultura más universal, donde la música juega un papel importante. Esto deja entrever la posición del autor a favor de la cultura popular, que sin embargo, no le impide observar ciertos rasgos de la «alta cultura» presentes en la forma de vida o actividad que desarrollan los Ratas o las Damas de la Caridad.

Por otra parte, notamos en la construcción de la obra analizada un interés por la innovación técnica y el re-descubrimiento del lenguaje, incluso violentando las normas establecidas por la academia. *El rincón de los justos*, en la línea de lo coloquial, pretende recuperar la lengua en sus giros y expresiones populares en contraposición al lenguaje literario; pero, sin duda, hay también en dicha escritura el trabajo del escritor, pues toma un sistema lingüístico local, lo elabora con fines artísticos, y lo eleva a categoría literaria. Por ello, creemos, con la crítica Cecilia Ansaldo, que esta novela «exhibe como uno de sus logros un equilibrio lingüístico que bien puede identificarse como un estilo, el estilo de Jorge Velasco» (1984, p. 5), pues el nivel de lenguaje utilizado «jamás se alinea en extremos radicales de jerga, en localismo indescifrable, en nomenclatura rabiosamente cifrada. A lo coloquial se le ha sacado todo el partido posible, a lo popular se lo usa con mesura y hasta se lo ‘traduce’ desde un legítimo recurso de ficción» (p. 5).

De hecho, esta obra y su autor se insertan en la actual narrativa latinoamericana, que ha dejado atrás el relato grandioso y trascendental del *boom* literario en su búsqueda de crear referentes universales para nuestro continente. Es decir, ahora la importancia del relato está más bien en lo local, incluso de la realidad cotidiana que puede circunscribirse a grupos reducidos o marginales, como hemos analizado. En este sentido, constituye un relato que es parte de la memoria del escritor y su tiempo, porque en estos momentos, como afirma Günter Grass (1999), el escritor «puede erigirse, como mucho, en memoria de un pueblo, pero nunca en su conciencia, a riesgo de que la nación pierda su

propia conciencia. Nosotros recordamos lo que se intenta encubrir, apartar y disfrazar con mentiras. Esta es la tarea, aunque nunca se podrá prever el final del proceso» (p. 15). Al describir a los marginales o excluidos de la sociedad, Velasco Mackenzie expresa la vigencia de un mundo violento e injusto; pero alejado ya del realismo social, con la fuerza de la libertad de su imaginación creadora, nos ofrece con mayor profundidad y significado el mundo narrado. En nuestro caso, gracias a una «estética» de lo marginal.

La violencia en *El rincón de los justos* se ejerce ya no solo desde una autoridad superior, sino entre la gente de un mismo barrio por haber violado ciertos códigos de convivencia. Sin embargo, Sebastián no es solo el «hombre temible» de Matavilela, es también el ser humano que vive su conflicto existencial a semejanza de San Sebastián; situación parecida a la que se crea entre la Narcisa Puta y la Narcisa Virgen. Es decir, la ficcionalización de personajes reales o históricos a fin de conseguir una «estética cultural» diferente, que se aparta de la simple «imitación» de personas o realidades concretas.

Además, con estos personajes y sus ambientes, descubrimos la existencia de una ciudad dividida, marcada en pequeños territorios que otorgan cierta seguridad, como la zona roja. Es la configuración de una ciudad fragmentada que establece nuevas relaciones sociales entre sus miembros, pero que desdican de ella como centro de convergencia humana.

El «edén» terrenal como propuesta de la «modernización» ha sido la constatación del fracaso de su modelo: el lugar perfecto para la plenitud humana ha impedido incluso la «comunidad» entre los mismos seres humanos. De ahí la necesidad de renacer en «otro» lugar y con «otra» gente.

En definitiva, creemos haber analizado *El rincón de los justos*, dentro de su contexto social, que si bien nos muestra una suma de historias individuales o colectivas, que dan cuenta de situaciones y aspectos de una realidad postergada, son historias que al recrear esos mundos nos permiten mirarnos en el espejo de los diferentes, saber de la existencia del «otro» para aprender a convivir con el «otro» y no contra el «otro».

Referencias

- Acosta, Alberto. (1998). *Breve historia económica del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.
- Aínsa, Fernando. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. Editorial Arte y Literatura.
- Ansaldó, Cecilia. (agosto, 1984). El rincón de los justos. *Cuadernos, Revista de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Guayaquil*, 7(12).
- Aráuz Marco (ed.). (mayo-agosto 1990). Jorge Velasco: de la pintura a la literatura (entrevista). *Letras del Ecuador*, (173), pp. 24-27. Quito.
- Ayala Mora, Enrique. (1993). *Resumen de Historia del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.

- Calderón Chico, Carlos. (Abril, 1988). Entrevista a dos tiempos con Jorge Velasco Mackenzie. *Letras del Ecuador*, (171), 5.
- Calvino, Ítalo. (1987). La ciudad escrita: epígrafes y graffiti. *Colección de arena*. Editorial Alianza.
- Donoso Pareja, Miguel. (2002). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Eskeletra Editorial.
- Eroles, Carlos. (Abril-mayo, 1989). La marginalidad social: un desafío moral. *Asuntos Culturales*, (5).
- Estrada Ycaza, Julio. (1977). *Regionalismo y migración*. Archivo Histórico del Guayas.
- Fernández, Teodosio. (Octubre, 2000). Narrativa hispanoamericana del fin de siglo. Propuesta para la configuración de un proceso. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (604).
- Galeano, Eduardo. (2003). *El fútbol a sol y sombra* (2ª. ed. ampliada). Siglo Veintiuno.
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ediciones Paidós.
- Germani, Gino. (1973). *El concepto de marginalidad*. Ediciones Nueva Visión.
- Giraldo Isaza, Fabio. (1996). La ciudad: la política del ser. En Fabio Giraldo y Fernando Viviescas (comps.), *Pensar la ciudad*. Tercer Mundo Editores.
- Günter Grass [y] Juan Goytisolo. (1999). *Diálogo sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido*. (Dos escritores comprometidos conversan sobre la función del intelectual en la sociedad contemporánea). Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Icaza, Jorge. (1935). *En las calles*. Imprenta Nacional.
- Invasión. (16 de agosto de 1987). *La liebre ilustrada*, (141). Quito.
- Le Goff, Jacques. (1999). *La civilización del Occidente Medieval*. Ediciones Paidós.
- Monsiváis, Carlos. (Abril, 1998). Los espacios marginales. *Debate feminista*, 9(7).
- Silva, Armando. (2000). *Imaginario urbanos*. Tercer Mundo Editores.
- Ubidia, Abdón. (2000). *Referentes* (ensayos). El Conejo - Universidad Andina - Abya-Yala.
- Vallejo, Raúl. (1995-1996). Petróleo, J. J. y utopías. Cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy. *Kipus*, (4). Quito.
- Velasco: el premio mayor. (Octubre 18, 1985). *Revista Vistazo*, (436).
- Velasco Mackenzie, Jorge. (1983). *El rincón de los justos*. Editorial El Conejo.

Pedro Gil: *Recaídas, confesiones de un paria*

Iván Oñate

Universidad Central del Ecuador
revista.anales@uce.edu.ec

Recibido: 7 de octubre de 2020 / Aprobado: 1 de enero de 2021

Resumen

El presente texto es un prólogo realizado por Iván Oñate para el libro *Recaídas, confesiones de un paria*, de Pedro Gil, el cual no se llegó a publicar. El prólogo se adentra en la poética maldita de Gil y su relación con la obra de Charles Bukowski. Se publica este prólogo en la revista *Anales* como homenaje a Pedro Gil por su reciente fallecimiento.

Palabras clave: Pedro Gil, Charles Bukowski, poetas malditos.

Resume

This text is a prologue written by Iván Oñate for the book *Recaídas, confesiones de un paria* by Pedro Gil, which was never published. The prologue delves into Gil's cursed poetics and his relationship with the work of Charles Bukowski. This prologue is published in *Anales* as a tribute to Pedro Gil for his recent death.

Keywords: Pedro Gil, Charles Bukowski, cursed poets.

O pinan los entendidos que un prólogo no debe argumentar, citar, documentar y mucho menos otorgarse la farragosa atribución de comentar cada uno de los cuentos, de los poemas y mucho menos escuchar la explicación de cada uno de sus versos que ya es el plomo completo. Al ser un discurso que antecede al texto, dice Borges, el papel del prólogo debe limitarse a invitar a la lectura y a seducir al posible lector. Con estos antecedentes, huelga comentar en lo que debería consistir la presentación de un libro. En Venezuela observé con cierta graciosa perplejidad que bautizaban a los libros, y los bautizaban con idéntica liturgia que a un niño de pecho. Sin lugar a dudas, y todos estaremos de acuerdo, se trata de un acontecimiento social. De lo que no estoy muy seguro aún, es de cómo voy a enfrentar esta ceremonia, ya que se trata de la presentación o bautismo de un príncipe, *del príncipe de los canallas*, y el asunto no se me presenta nada fácil.

Empecemos por un pequeño antecedente. Hace muchos, muchos años, cuando yo era estudiante de Sociología y Ciencias Políticas en la Universidad Central del Ecuador y la gente todavía acostumbraba a hacerse lustrar los zapatos, bajé una mañana hasta el mercado de Santa Clara con el propósito, como es obvio y previsible, de hacerme lustrar los zapatos. Recuerdo que subí hasta ese trono de color rojo, y cuando me aprestaba a sacar el infaltable libro como típico estudiante de sociología, de repente, sin consulta previa, el betunero puso en mis manos un cataclismo epistemológico. Se trataba de un periódico de sangrante y espectacular crónica roja. Junto a la fotografía de la joven y guapa mujer asesinada, el texto empezaba así: «La tarde estaba caliente y húmeda como vagina de mujer». Recuerdo que quedé aturcido por la tremenda precisión del golpe que acababa de recibir. Jamás había leído algo tan certero, algo que resumía en poquísimas palabras la atmósfera, la excitación, pero sobre todo la premonición de la tragedia que iba a ocurrir con esos pobres desgraciados. «La tarde estaba caliente y húmeda como vagina de mujer». Me repetía desde entonces, recordando los consejos de Chejov, de Horacio Quiroga y Cortázar. En múltiples ocasiones utilicé la frase para demostrar cómo un escritor debía conformar el texto y contexto con tan pocas y simples palabras. Sin embargo, nunca la usé para un prólogo o presentación, pues veo que esperaban pacientemente que apareciera en medio de la tarde caliente y húmeda, nada menos que el *príncipe de los canallas*.

En muchas ocasiones he repetido que un poeta, un verdadero poeta, no selecciona los temas, son ellos los que lo eligen. Lo elige la poesía. Eso es, precisamente, lo que uno presiente al leer a Pedro Gil. Todo pareciera que está dispuesto: acciones, pasiones, culpas, masturbaciones, traiciones, ensoñaciones y remordimientos. Todo listo y a la espera de que la mano de Pedro Gil les infunda vida como la mano de Dios al dedo de Adán en la Capilla Sixtina.

La analogía es insuperable. Como el amor, la poesía es quien elige. Ella determina el cómo, dónde y cuándo ha de instaurar su milagro. Pensar que alguien puede convertirse en poeta a voluntad de empeño y disciplina, equivale a la esperanza de alcanzar la revelación del amor, apoyando el oído en el corazón de una muñeca de

caucho inflable. Los requerimientos para ser admitido como un poeta maldito, son más drásticos todavía.

En los renglones que siguen, intentaré adentrarme en los dominios de esa epistemología tan apetecida como desdichada: la de los malditos.

Ciertamente que en el mundo, y particularmente en nuestro país, ya teníamos noticia de la estirpe decapitada. Pero fue a finales del año 80, en Milano-Italia, donde leí por primera vez a Charles Bukowski: *Compagno di Sbronze* (compañero de borracheras), publicado por Feltrinelli en 1979, ya que en castellano, prácticamente, era un desconocido. Solamente años después y desde editoriales españolas, se desplegaría por todos los rincones de nuestra lengua el imperio bukowskiano. Desde entonces, fue encantador descubrir una pléyade de jóvenes poetas malditos en las aulas universitarias. En los encuentros literarios a los que asistía, era obligado que alguna editora local nos presentara al joven Bukowski colombiano, peruano, dominicano o mexicano. El hechizo despertado por este *viejo indecente*, era inusitado. En las postrimerías de su vida, venía a enseñarnos que un maldito no tenía por qué terminar como otros miembros del linaje habían terminado. A propósito, se cuenta que cuando la policía acudió a la dirección donde se suicidó el joven poeta ecuatoriano Medardo Ángel Silva, alguno de sus amigos dejó caer la duda de que quizá lo asesinaron, se cuenta que el comisario chasqueó la lengua y con ironía preguntó: «poeta y pobre, ¿quién querría matarlo?». Pero ahora, los jóvenes suicidas veían la oportunidad de volverse ricos y famosos, escribiendo sobre mujeres y borracheras. Toda una ganga. ¿Para qué matarse, entonces?

Como lo anticipé, también tuve la oportunidad de conocer a varios de ellos, unos con mayor o moderado talento, pero todos, repito, encantadoramente malditos. Lamentablemente no todos siguieron hasta el final *La senda del perdedor* como pregonaba su indecente maestro. Unos terminaron regentando antros (en el sentido séptico, nocturno, familiar, mexicano) como *La máquina de follar* y otros, como ministros de cultura, finanzas o un carguito de lo que fuese.

Contrariando totalmente a las obviedades y lugares comunes del anterior panorama, se destaca la figura de un joven poeta manabita: Pedro Celestino Gil Flores. Con nombre de pila diseñado como para poeta romántico o modernista, sin embargo, la poesía le tendría reservado otro destino para él. «Mi padre, mulato alto, bueno y borracho. Esmeraldeño. Aprendió a leer solo, en el cuartel, me decía siempre. Después de una aventura en la cárcel, salió a vivir para los suyos, los Gil Flores. Fue sepulturero, yo le ayudaba en este y otros oficios. Limpiábamos pozos sépticos y éramos felices. Botábamos la mierda de las casas grandes en las afueras de la ciudad».

En mis ya remotos años de estudiante universitario, circulaba una frase del existencialista Jean Paul Sartre: «Lo importante no es lo que hicieron de nosotros, sino lo que nosotros hacemos con eso que hicieron de nosotros». En términos bukowskianos equivaldría a decir, no importa la adversidad con que te recibió la vida, importa tu capacidad, tu talento, tu fortaleza para sacar *música de las cañerías*. Y en este

arte, mis queridos patocervos o zalameros, Pedro Gil es imbatible. Argumentaré mi afirmación.

Sostenía que la poesía es quien elige al poeta y no a la inversa. Una de las formas de manifestar su elección es, sin lugar a dudas, mediante el tema que ella le designa. «Yo nací un día que Dios estuvo enfermo», dijo alguna vez César Vallejo, pero añadió una palabra. Una sola palabra: «grave» y recuerdo el escalofrío que recorrió por mi espinazo, el escalofrío que nace del dedo de Dios y lo trasmite a Adán en el fresco de Miguel Ángel, el mismo dedo que toca a un niño pobre en Tarqui, provincia de Manabí, República del Ecuador, planeta Tierra: te doy la vida Pedro Gil, porque ese será tu nombre de poeta. «Un niño que trabaja de botamierda aprende a ser fortalecido, está contra las almas miedosas o los perfumes falsificados». Padre, ¿apartar el cáliz de la infancia de Pedrito Gil? Imposible. Él lo sabe, lo intuye desde muy pequeño. La poesía no solo lo eligió, sino que lo mimó con su biografía: «Soy tu hijo», le dice en una carta a Dios. «Tengo privilegios». «Tranquilo, los delirium tremens te vigorizan si tienes un plan de vida», le dice nada menos que Edgar Allan Poe, mientras lo calma de la fiebre con un poco de agua. «Soy poeta desde chiquito/ 17 años y ya un mito», se dice a sí mismo. O estos tres versos que cruzaron por la oscuridad de la pandemia con su relámpago de revelación: «porque nadie se ama tanto como yo,/ porque es una bendición/ ser maldito». ¿Bendición de ser maldito? ¿Una contradicción? ¿El consabido oxímoron, esa figura literaria que une a dos contrarios, luz negra, por ejemplo? De ninguna manera. En esta oposición semántica se manifiesta la diferencia entre los malditos por auto-elección y los malditos (tautología irreprochable) por maldición. Pues no es decisión del poeta ser poeta y mucho menos: maldito. Me explicaré.

El mes de octubre del año 2019, estuve como invitado en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. En el coloquio final con los estudiantes, una profesora manifestó que en algunos concursos literarios de España, se vieron obligados a explicitar en sus bases que no se admitirán trabajos a lo «maldito, modelo Bukowski», pues estaban hasta la copa con que el ciento por ciento de los concursantes mal llenaran las páginas con inverosímiles alardes etílicos y sexuales. Sobre el tema, me exime de todo alargamiento el propio Pedro Gil. En alguna página del libro *Recaídas, confesiones de un paria* cuenta que cierto día abandonó las soleadas playas de Manta y ascendió a las frías alturas de Quito: «Meses, años atrás en la capital había perdido mucho tiempo y salud con jóvenes que me abandonaban. Buscaban mis conocimientos y reconocimientos y sálvate si eres maldito, sálvate. Llamaban a la mami para que se los llevara a casa». Y agrega después: «Uno que otro diletante tenía algún verso rescatable, los demás olvidables». Entonces, ¿cuál es la diferencia entre un verdadero maldito y un diletante, como los denomina Pedro? La autenticidad. Esa fuerza vital que subyace en el texto y avanza como un río subterráneo, buscándose el nervio para iniciar su raíz de fuego. Eso tiene Pedro Gil y, repito, haciendo música con las retorcidas cañerías de la existencia, no hay otro. Es imbatible.

Remarco esto de los malditos, porque en los últimos tiempos he visto el esfuerzo denodado e inútil de algunos jóvenes andinos, jóvenes tropicales, jóvenes dominicanos, colombianos, peruanos, ambateños, riobambeños, quiteños, por querer ser Charles Bukowski. Olvidando algo importante: se es maldito, precisa y exactamente por maldición y no por elección. O como dice el mismo Pedro con naturalidad, humor y desparpajo: «se creen malos, pero solamente son feos». Entonces, feos que «sudan el pan» por escribir las «memorias de un viejo indecente».

Hace algunos años, me encontré con Pedro Gil en su Manta natal y fronteriza. Me comentó entonces que estaba por dar el punto final a *Bukowski, te están jodiendo*. Obviamente, el título respondía a su malestar por la generación espontánea de tanto poeta maldito (modelo Bukowski como dijera tiempo después la profesora española). En algún momento le referí algo que suelo repetir en otras ocasiones y en otros ámbitos: Bukowski como narrador, donde hace gala de su beodez erótica me aburre, es un plomo; pero como poeta tiene momentos brillantes, envidiables, maravillosos. ¿A qué responde esto? A que en poesía no hay engaño, no hay técnica, no hay erudición, no hay medallas, no hay premios, no hay ardid que valga si no tienes alma. El alma con que te eligió la poesía.

Para concluir, me permito comentar algo que se me ha revelado con este libro: la lealtad, el infinito amor de Pedro Gil a los suyos. Es conmovedor leer cuando su padre, el mulato esmeraldeño, borracho, pero siempre sonriente y siempre bueno, les narra cuentos mientras anochece y estaban acostados en un petate, una esterilla a suelo pelado, donde dormía con sus hermanitos. «Y lo recuerdo ebrio inmortal, ebrio total, llorándonos a sus hijos que nunca robáramos. Ebrio, sonrisa constante, ebrio feliz. Nunca lo vi señalando a nadie con el índice». Esta es tu fuerza, tu convicción, tu autenticidad, tu raíz de fuego. Niño nacido en el rincón más humilde pero más feliz de la galaxia, niño que enseñó a leer a su madre Monsita. Gracias Pedrito, por tu valentía. Por el coraje de lanzarse de bruces al texto y ser uno mismo. Gracias por enseñarme, a mí, que ya soy viejo: que los poetas somos perfectos. Somos perfectos, porque cometemos errores.

Santa Clara, Valle de los Chillos
Octubre 7 del 2020

Referencias

- Borges, J. L. (1998). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza Editorial.
- Bukowski, C. (1979). *Compagno di sbronze*. Feltrinelli Editore.
- Bukowski, C. (2006). *La senda del perdedor*. Editorial Anagrama.
- Bukowski, C. (2006). *La máquina de follar*. Editorial Anagrama.
- Bukowski, C. (2006). *Música de cañerías*. Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama.
- Gil, P. (2015). *Bukowski, te están jodiendo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Gil, P. (2013). *El príncipe de los canallas*. Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí.
- Tognonato, C. (2001). *Sartre contra Sartre/Sartre against Sartre*. Ediciones del Signo.
- Vallejo, C. (2008). *Los heraldos negros*. Ediciones Laberintos.

ARTES

ARTES



Paisajes en conflicto: sobre *Paisaje para una persona* de Florencia Levy
Jorge La Ferla

Paisajes en conflicto: sobre *Paisaje para una persona* de Florencia Levy

Jorge La Ferla

Universidad de Buenos Aires
jorgelaferla@gmail.com

Recibido: 2 de marzo 2021 / Aprobado: 26 de abril 2021

Resumen

La obra de la artista argentina Florencia Levy abarca un amplio espectro de la fotografía a la imagen en movimiento y la instalación. Su obra reciente *Paisaje para una persona*, dialoga con vertientes del documental que remiten al videoarte y a la videoinstalación. En sus recorridos anteriores, la cámara de Levy puede funcionar como extensión del cuerpo y en estos casos apela a recorridos virtuales en los que el viaje ficticio se basa en archivos virtuales. Este texto propone un análisis de dos de estas últimas obras sobre la base de considerar el uso de las máquinas de imágenes, sus maneras de representar un real conflicto y las maneras de desvelar la ideología de un mundo en crisis. La incursión de Levy en el campo del video monocal se ubica en el área de las artes electrónicas y es concebida como una pieza única, cuya corta duración concentra un fuerte partido conceptual que luego se expande como experimentación a la práctica de la instalación.

Palabras clave: documental, video, realismo, simulación, instalación.

Abstract

The work of the Argentine artist Florencia Levy consists in the wide spectrum going from photography to moving image and installations. A recent

work *Landscape for a Person* offers a critical lecture of the digital media mainstream and massive uses as a view of the world. Levy proposes virtual journeys showing uncomfortable facts that internet platforms avoid hiding them. This text proposes an analysis of Levy's work considering the use of technical images, and the ways of representing an opaque reality revealing the ideology of the system of virtual entertainment. The video concentrates a powerful narrative through the form of a single-cannel video tape, later on Levy's continues her artistic research in an installation piece. Both works refers to the possibilities of the documentary in its media history.

Keywords: documentary, video, realism, simulation, installation art.

La obra de la artista argentina Florencia Levy abarca una amplia serie de procesos que van de la fotografía a la instalación, del libro a la imagen en movimiento. En este conjunto, *Paisaje para una persona* —video (2015) e instalación (2020)— señalan un punto de inflexión, en correspondencia con lo que puede ser considerado como vertientes del documental, se trata de dos piezas que remiten al videoarte y la videoinstalación.

El conjunto de la práctica artística de Levy se establece desde entornos geográficos de referencia —Argentina, China, Polonia, Singapur—, en la que el autorretrato y el diario de viaje testimonian los desplazamientos de la autora, cámara en mano, en sus periplos y residencias artísticas internacionales. Una acción de *flanêur* global que lee el entorno por el cual deambula construyendo una narrativa en la que el yo de la artista se inscribe de diversas formas según la obra. En esos trayectos, el uso del video se aproxima a una vertiente documental en la que la cámara funciona como extensión del cuerpo —la mano, el ojo y una percepción del viajante—. De este modo, la presencia de Levy detrás de cámara es la justificación del desplazamiento para la lectura del contexto que se da en la etapa del registro. Luego, según el caso, estos archivos de rodaje son trabajados en la posproducción.

En una presentación en Buenos Aires,¹ Levy trazó un recorrido crítico por su obra, en el que resaltó esta serie, que se inicia con los desplazamientos por diversas urbes y geografías del país y del mundo. *Direcciones útiles* (2007), por ejemplo, partía de un itinerario a pie por la ciudad de Rosario. En ese periplo se recogían diversas especies de plantas estableciendo un registro del lugar, de la manera en que se las había obtenido, así como del nuevo destino cuando volvían a ser plantadas en la ciudad de Buenos Aires. En *Turismo local* (2007) elaboraba un diario de bitácora de sus movimientos por diversos hospedajes de Buenos Aires conformando ambientes sonoros a partir de tomas fijas de los interiores de esas habitaciones. *Expedición 140 (Correo Central-Est. Boulogne)* (2006) proponía un recorrido entre terminales de una línea de colectivos, también por Buenos Aires. Los vestigios de ese camino por la ciudad se inscribieron en un video, notas, objetos, planos de referencia, dibujos, postales que señalaban la crónica de los traslados entre la capital y sus alrededores. *26 casos sobre el recuerdo de un lugar* (2014) es otra obra emblemática, que parte de un solo espacio urbano. Una instalación que se planteó como reflexión del mismo lugar expositivo, al poner en escena su dimensión temporal como obra *site specific* propiamente dicha. Este *locus* del microcentro porteño disparaba la evocación de ciertos vestigios históricos. Esta vez, un único lugar en el mundo presentaba un teatro de la memoria, lo que implicaba un movimiento en el tiempo. El pasado era rememorado desde el presente efímero de la investigación y el tiempo de exhibición de la obra.²

1 «Decir de prácticas y pensamientos», *Ciclo: El cine es otra cosa*, MAMBA, Museo de Arte Moderno, 22 de septiembre de 2017.

2 *26 casos sobre el recuerdo de un lugar*, Espacio de arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014.

Es en esta dialéctica entre el desplazamiento y el detenimiento, entre interior y exterior, que Levy toma decisiones significativas para un sujeto que establece una mirada y una escucha ahí donde se encuentre, ya sea en movimiento o fijo en un lugar.

El video *Paisaje para una persona* (2015) señala una nueva frontera en su producción, resultado de estas líneas de fuerza que propone Levy de las instancias de captura de cámara y desplazamiento del cuerpo, lectura del tiempo y representación del espacio. Esta obra, a su vez, remite a la historia del videoarte y a sus lenguajes, destacándose como pieza única monocanal. Otra diferencia con su trabajo previo, que combinaba la instalación con diferentes prácticas artísticas, que podían incluir el video.

A lo largo de su medio siglo de vida, el video fue migrando de su materialidad electrónica a lo virtual. Su aparato analógico convertido en digital se vincula con los usos y consumos de la imagen en las redes desde el mismo aparato. Este espacio de información y control predominante a través de las diversas interfaces vinculadas al ordenador y las tecnologías móviles locativas se impone en el entorno urbano, cultural y económico. Asimismo, el uso masivo de internet y sus consumos personales han transformado la idea del archivo y la circulación de imágenes periodísticas y personales, lo que puso en crisis el estatuto de la imagen documental. Una historia del cine y del video, por cierto, se encuentra disponible en diversos canales de transmisión virtual, desde sitios de internet de libre acceso a materiales que circulan encriptados. La imagen en movimiento se impone a través de las redes en su simulación numérica y circulación en *streaming*.

Esta ciberbiblioteca global presenta la paradoja de vender la visualización de un planeta sin fronteras, interconectado, aunque cada vez más fragmentado por dominios económicos, conflictos bélicos, diferencias sociales, particiones regionales. La categoría de extranjero es la nominación genérica para los indocumentados, migrantes, desplazados que salen de sus espacios locales para intentar subsistir en lugares distintos a los de su pertenencia. Para muchos, cruzar límites, moverse, escapar, es una tarea de supervivencia en un mundo en el que las carreteras de información no consiguen maquillar un entorno de retenes, fronteras y divisorias en las que se reaviva la función del *check-point* a cargo de gente armada. Parte de la población urbana global se vincula con el mundo desde el ordenador, las tabletas, los teléfonos celulares, a través de los mismos navegadores, programas y aplicaciones de los diversos servicios *online*. Un mundo informatizado que es controlado por unas pocas corporaciones que son propietarias de toda la información que vehiculizan para distintos usos y servicios, por ahora comerciales. Además, están las prestaciones de consumo de data y posicionamiento, que ofrecen una representación del mundo en tiempo real, disponibles en todos los aparatos y pronto en extensiones físicas e interfaces corporales. Este acceso a la información y a la ubicación en el planeta estaría vinculado al conocimiento, la cultura, el turismo, cumpliendo las profecías propagandísticas de fines del siglo pasado con respecto al ser digital, a qué sería lo virtual, a las autopistas de la información.



Paisaje para una persona se refiere a estos temas y remite a los usos de la imagen virtual con una postura crítica, partiendo desde los mismos servicios y dispositivos de internet como operatoria autorreferencial.

Ahora Google Maps te deja caminar por las ciudades. Sí, como lees. Mediante Google Street View puedes ver fotografías «de 360» tomadas al nivel de la calle, y moverte por ellas. Es el complemento ideal a las fotos satelitales y a Google Maps.³

La operación de Levy se genera con el servicio de *Google Street View* que deriva de las prestaciones de *Google Earth* y *Google Maps*, en el que parte de las imágenes capturadas proviene de un conjunto de cámaras montadas en autos, bicicletas y personas caminando. A partir de estas se compone una visión de 360 grados horizontal y 290 grados vertical, combinada con las imágenes satelitales de ambos sitios. Es el ícono del *pegman*, el muñequito a través del cual se pasa a la función de la visión al nivel de la calle, la vereda, el sendero, figurando el punto de vista de una persona que camina y observa a su paso. Esta visión subjetiva construida ofrece el movimiento desde zonas activas navegables con la ilusión de movimiento que se obtiene por medio de las funciones de avanzar, o mirar, desde el entorno del posicionamiento elegido. Como en el cine o el video, esta simulación de lo que podía ser el fotograma o el cuadro analógico parte de una imagen fija, que se va combinando con otras en la medida que se interactúa desde el tacto en pantalla o el clickeo. Sin embargo, el movimiento está sectorizado y su fragmentación está regida por los vectores que responden a la dirección de una calle o al sendero, y al punto de vista subjetivo de un usuario funcional ávido de consumir imágenes. Un *flâneur* virtual que se desplaza por la representación de un mundo real siguiendo ciertas reglas narrativas de los videojuegos, y que descubre cosas en la medida que se mueve por el mapa. Con el paso del tiempo, las imágenes de baja resolución se mantuvieron en algunos países, mientras que en otras regiones Google viene incorporando imágenes de alta resolución provenien-

3 <https://www.neoteo.com/como-funciona-google-street-view/> Con acceso el 10.1.22

tes de cámaras propias equipadas con tecnología láser que proveen datos tridimensionales. El planeta está disponible para recorrerlo en imágenes, siempre retocadas, volviendo *flou* las caras de las personas, las matrículas de los autos o numeraciones identificatorias y eliminando cualquier tipo de acción molesta o escenario beligerante, para el caso en que el servicio de visualización esté disponible. Este borramiento sistemático se extiende a cualquier situación de conflicto. Un entretenimiento que propone un posicionamiento discreto y funcional de un mundo perfecto que deja de lado cualquier apremio en el campo y el fuera de campo, de la imagen y del sonido.

Paisaje para una persona reconstruye y pone en evidencia crítica este campo oculto develando la imagen latente de apremios y la imposibilidad real de libre desplazamiento físico por el mundo. A lo largo de la historia, la consideración de la invasión, de la conquista y de la ocupación de territorios, se fueron reconfigurando hasta un presente en el que la idea de nación, de pertenencia regional o étnica, se afirma en la apropiación, el enfrentamiento y la divisoria territorial. A la par de las usurpaciones económicas y la acción bélica, la intolerancia frente al extraño se impone en la codicia por su espacio y pertenencias. Una paradoja considerando los discursos positivistas sobre un mundo globalizado, sin fronteras, donde en verdad es cada vez más complicado, y peligroso, moverse libremente. Son los testimonios en diversas lenguas que conforman la puesta sonora del video los que resignifican las imágenes *clean* de Street View. Se trata de relatos que remiten con elocuencia a los conflictivos tránsitos de los que deambulan por este paisaje global rigurosamente vigilado y que no son visibles desde Google. Los maltratos e injusticias parten de la acción de moverse; convertirse en extranjero es perder todo derecho. Estos alegatos de las odiseas que ocurren sin distinción en regiones y fronteras de Brasil, Etiopía, Hong Kong, Marruecos, México/USA, Siria, Qatar, Rusia, Ucrania, Yemen, son parte de un coro de situaciones que se dan en todos los continentes y que son expuestos críticamente desde el montaje.



Paisaje para una persona, en su carácter de video monocanal, ha sido mostrado en salas de arte, al aire libre, en auditorios y también ha sido exhibido en forma de instalación. La manipulación de archivos encontrados en la red, recombinados a través de

diversos procesos en su edición de imagen y de una sutil puesta en escena de sonido conforman un texto complejo difícil de analizar o clasificar, que deriva de las categorías de documental y video experimental. Y bien podría usarse la categoría de posvideo, considerando que ya no hay video, ni cámara, ni un contacto físico con lo real. La narrativa surge del movimiento de la imagen y de los recorridos por paisajes en los que lo no visto trasciende por la puesta en escena del sonido, que politiza claramente la obra. Una parte significativa del trabajo de Levy con la imagen técnica proviene de sus recorridos con cámara en mano y estas imágenes en movimiento complementan aquellas composiciones que partían de un sujeto que se desplazaba con la cámara y que ahora está estático buscando y capturando imágenes desde su pantalla interactiva. Ya no es el cuerpo del artista el que se desplaza, sino que es un sujeto que navegando en su ordenador por un mundo simulado se apropia de esos archivos corporativos virtuales, los manipula y los simula proponiendo una obra notable.



Es a partir de esta operatoria híbrida que se desenmascaran esas imágenes y se formula un discurso divergente. Es el uso del archivo, aparentemente público y de libre uso, lo que pone en evidencia lo ominoso de los mapas virtuales de las redes. En este dominio se presenta la cuestión documental sobre estos simulacros virtuales de representación y posicionamiento que ocultan y evitan referirse a un planeta en conflicto. La sensación —la ilusión— de atravesar territorios libremente a través de un mundo sin fronteras es cuestionada por una composición cuya narrativa es contaminada por los relatos sonoros sobre la persecución y abusos de personajes invisibles. Un *No Man's Land* a lo largo de un mundo sin fronteras ni peligros como lo presenta Google Street View. Es así cómo, Levy, en este montaje audiovisual, parodia esa apariencia de un mundo visible al alcance de un usuario de lábil posicionamiento ideológico. Las imágenes editadas mantienen el vestigio de los *displays* originales de Google, con su efecto agregado de sujeto crítico. Este *pegman* que presenta *Paisaje para una persona* señala situaciones de conflicto sobre las cuales Google evita referirse pues quitan valor al entretenimiento y a la funcionalidad del espectáculo.



Es significativa esta incursión de Levy en el campo del video monocal, en momentos en que esta práctica artística se ha desplazado hacia la videoinstalación o el multimedia. Si bien Levy viene produciendo instalaciones desde hace tiempo, esta obra se sitúa en una vertiente de las artes electrónicas en la que una cinta de video es concebida como una pieza única, y vale como tal. Es a partir de su corta duración que se concentra un fuerte partido conceptual y una experimentación con la imagen y el sonido, que nos remite a una vertiente de lo documental de la historia del videoarte.



Y, por cierto, que tiempo después, Levy propone una continuación de *Paisaje para una persona* en el ámbito expositivo del arte contemporáneo, bajo la práctica de la instalación propiamente dicha. Esta nueva obra no eludía la proyección en sala del video monocal, sino que construía en tiempo y lugar una puesta en obra para un espectador cuyo deambular, de su cuerpo y mirada, implicaba provocar otros mecanismos perceptivos. El *black out* de la sala se combinaba con las seis pantallas con fragmentos de la pieza monocal entre las cuales se movía el visitante en una instancia de vista y escucha que

proponía reconstruir los recorridos de un mundo simulado y fragmentado. Caminar entre las enigmáticas imágenes obtenidas de la plataforma de Google parodiaba el simulacro de lo que oculta la aparente verdad de Google Street. Esta exposición de *Paisaje para una persona* en Buenos Aires tuvo lugar en el Centro Cultural General San Martín, en el verano del 2020, que parecía anticipar en pocas semanas el estado de aislamiento social provocado por la pandemia que se desató en marzo de ese año, y que por cierto dura al momento actual, la cuarentena decretada en el mundo implicaba no poder desplazarse libremente a nivel local e internacional. La siguiente exacerbación del uso de las plataformas con mapas virtuales en internet en este período vino a suplir un imaginario, renovando el simulacro del desplazamiento geográfico individual a partir de un aparato personal: ordenador, tableta o celular en momentos en que era difícil moverse. Son estos dispositivos que, generando una rica metadata, que registra los movimientos del usuario en un intercambio permanente de datos, también señalan su posicionamiento, algo significativo considerando la paradoja de un viajero virtual, el cual permanece estanco en un determinado espacio con su aparato personal. La instalación *Paisaje para una persona* proponía, a su vez, otro simulacro, el de un espectador inmerso en una obra, en un espacio de arte, acción que también estaría vetada por el aislamiento obligatorio que fue decretado pocas semanas después al desmontaje de *Paisaje para una persona* en Buenos Aires. Sin la posibilidad de desplazamientos geográficos por el mundo o por una muestra de arte en exposición queda la acción y el movimiento ilusorio que brindan las plataformas *mainstreams*, entre las cuales están *Google, Map Earth & Street, Art and Culture*.⁴ La presencialidad y el contacto físico son reemplazados por el símil virtual, algo que también hace al propio estado de las muestras temporarias, considerando su carácter efímero y el valor de lo que puede perdurar como documentación de una exposición, por ejemplo, los textos críticos sobre estos procesos.



4 <https://artsandculture.google.com/>



CIENCIAS SOCIALES

CIENCIAS SOCIALES

Actitudes de los estudiantes universitarios frente al aborto inducido: un análisis desde la corriente principialista de la bioética
Nicolás Larco Noboa, Jesús Nicolás Larco Coloma

Geografía crítica y educación: de la geografía del «estar» a la geografía del «ser»
Gabriela Elizabeth Serrano Villalba

Actitudes de los estudiantes universitarios frente al aborto inducido: un análisis desde la corriente principialista de la bioética

Nicolás Larco Noboa

Universidad Central del Ecuador
nicolaslarco@hotmail.com

Jesús Nicolás Larco Coloma

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Recibido: 4 de febrero 2022 / Aprobado: 31 de mayo 2022

Resumen

La interrupción voluntaria del embarazo es un problema de salud pública importante en la sociedad ecuatoriana, incrementado en el riesgo de morbilidad y mortalidad en este grupo de la población perteneciente a edad reproductiva. A pesar de que la Iglesia mantiene una opinión tajante frente al aborto y a quienes propician esta práctica, la Corte Constitucional del Ecuador ha determinado que no será punible en casos de violación o cuando se pretende preservar la vida y condición de la madre, esto ha sido un acto de inconstitucionalidad en los artículos 149 y 150 del Código Integral Penal. El aborto en la bioética ha sido analizado con evidencia científica, pensamiento ético y postulado filosófico, lo que ha permitido realizar cambios sustanciales en la legislación de varios países alrededor de todo el mundo. Con el objetivo de determinar las actitudes frente al aborto inducido de los estudiantes universitarios de quinto semestre de la carrera de Enfermería de la Universidad Central del Ecuador y de la carrera de Medicina de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en el período diciembre 2021 - febrero 2022 desde los principios éticos de la corriente principialista, se realizó un estudio cuantitativo observacional, transversal, para ello se aplicó una

encuesta a 223 estudiantes universitarios. De acuerdo con los resultados obtenidos, la visión actual de los estudiantes ha sido de aceptación al aborto inducido en cualquier circunstancia, por lo menos en la mayoría de los participantes, de estar del lado de los derechos y la autonomía de elegir por parte de las mujeres.

Palabras clave: actitudes, aborto inducido, bioética, corriente principialista, estudiantes universitarios.

Abstract

The voluntary interruption of pregnancy is an important public health problem in Ecuadorian society, increasing in the risk of morbidity and mortality in this group of the population belonging to reproductive age. Even though the church maintains a clear opinion regarding abortion and those who promote this practice, the Constitutional Court of Ecuador has determined that it will not be punishable in cases of rape or when it is intended to preserve the life and condition of the mother, this has been an act of unconstitutionality in articles 149 and 150 of the Penal Code. Abortion in bioethics has been analyzed with scientific evidence, ethical thought, and philosophical postulate, which has allowed substantial changes to be made in the legislation of several countries around the world. With the objective of determining the attitudes towards induced abortion of fifth-semester university students of the nursing career of the Central University of Ecuador and of the medical career of the Pontifical Catholic University of Ecuador in the period December 2021 - February 2022, from the ethical principles of the Principialist current. An observational, cross-sectional quantitative study was carried out, for which a survey was applied to 223 university students. According to the results obtained, the current vision of the students has been of acceptance of induced abortion in any circumstance, at least in the majority of the participants, of being on the side of women's rights and autonomy of choice.

Keywords: attitudes, induced abortion, bioethics, principialist current, university students.

Introducción

El aborto inducido hace referencia a interrumpir la gestación del feto, con el consentimiento de la mujer embarazada y con conocimiento de esta práctica de la persona que lo realiza. Será legal o ilegal de acuerdo con la legislación del país en donde se lo realice. Es un tema de actualidad latente, que se practica alrededor de todo el mundo y que no discrimina de ninguna manera la condición socioeconómica, étnica, cultural y social de la población (Pérez, 2011).

La prohibición legal constituye un delito que protege un bien jurídico específico que puede llevar a que se produzcan diferentes complicaciones que pueden sufrir las mujeres, incluso hasta con su muerte. Se debe de mencionar que el Código Integral Penal que rige en Ecuador reconoce abortos no punibles, pero en ciertas circunstancias específicas, por ejemplo, como cuando se desea preservar la vida de la mujer embarazada o su salud (Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2021). Esto ha sido posible por lo complicado que es para nuestra sociedad, darle un correcto abordaje desde diferentes campos como el legal, ético, religioso y sobre todo médico-científico (Benítez, 2014).

A lo largo de los años el aborto inducido, ya sea por violación o por un embarazo no deseado ha sido un dilema ético que genera controversia, en donde se encuentran inmiscuidos diferentes opiniones de expertos, grupos sociales que defienden pensamientos filosóficos y culturales, e incluso el Estado, que rige un marco jurídico legal sobre este tema. Existen una gran cantidad de consecuencias en la mujer y en la persona que realiza esta práctica, frente a la interrupción del embarazo.

Hay varias razones por las que se decide abortar, por ejemplo, pueden ser por una falta de apoyo económico u emocional de la familia o la pareja, por abandono, por no cumplir con sus expectativas salariales, profesionales e incluso sentimentales o porque el embarazo fue producto de una relación sexual ocasional, entre otros (Guamán y Tapia, 2018).

De acuerdo con los estudios realizados por Piekarewicz (2015) como «Bioética, aborto y políticas públicas en América Latina», se concluye que la solución ante este problema es prevenir las gestaciones que no son deseadas y recomienda que la prohibición del aborto inducido es ineficiente y contraproducente, pues dicha prohibición no logra disuadir a quienes se encuentran en esta difícil situación, sino más bien las pone en riesgo: «la prohibición agrava el problema».

Otra investigación realizada en Chile por León (2010) denominada «El aborto desde la bioética: ¿autonomía de la mujer y del médico?», pone de manifiesto que la bioética y el derecho deben unirse, pues ambos buscan un fin común que es la promoción del respeto por la vida y sus derechos fundamentales, resguardando los valores reservados para una mujer con un embarazo no deseado, al feto y al médico, siempre que sea posible.

Góngora y Pichardo (2011) analizan diferentes consideraciones bioéticas sobre el aborto desde la corriente principialista, poniendo como eje fundamental para su in-

investigación los cuatro principios de esa corriente del pensamiento que son: justicia, beneficencia, no maleficencia y autonomía. Estos investigadores mencionan que el debate del aborto no está bien estructurado, pues muchas veces se habla de libertad, autonomía y respeto de los derechos, pero eso no se está vulnerando. El debate debería ir en la definición de qué realmente es individuo o persona, en el caso de la concepción del no nacido.

Por todas las implicaciones que tiene la interrupción del embarazo con pleno consentimiento de la madre, es trascendente que se aborde este tema desde el punto de vista bioético con un análisis desde la corriente principialista, pues esta corriente del pensamiento privilegia principios abstractos cuya aplicación son parte de una deliberación moral, que tiene fuertes bases científicas y éticas (Beltrán, 2020). Precisamente, esa deliberación moral es la que hace falta que se aplique en los continuos debates que se generan sobre el aborto. Lo lamentable es que, a pesar de todo, miles de mujeres alrededor de todo el mundo siguen practicándose abortos clandestinos, poniendo su vida en riesgo o con resultados nefastos.

Epidemiología

Existen estudios que demuestran que de cada siete nacimientos existe un aborto que se ha realizado en condiciones inseguras, a escala mundial. Además, la mortalidad por aborto en condiciones de riesgo, representan un importante porcentaje de todas las muertes maternas, pues una de cada ocho muertes maternas se encuentra relacionada de alguna manera con el aborto, un valor que puede ir difiriendo en relación con el lugar donde se haga el estudio de mortalidad, llegando a ser en países en vías de desarrollo casi del 25% (Calle, 2011).

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS, 2017) desde el año 2010 hasta año 2014 se produjeron un total de 25 millones de abortos al año que han sido catalogados como peligrosos; cabe mencionar que los abortos peligrosos representan la mitad de todos los abortos. Prácticamente el total, más o menos el 98% del total de estos abortos peligrosos, tuvieron lugar en países africanos, asiáticos, y centro y sur americanos.

También la OMS (2017) menciona que más de la mitad de los abortos de todo el mundo, más o menos un 55% del total, se los realizaron en condiciones de seguridad, es decir, que los llevaron a cabo profesionales especialistas bajo los parámetros e indicaciones que rige la OMS. Casi la tercera parte de los abortos fueron considerados con una baja calificación sanitaria, lo que hace referencia a que fueron realizados por un profesional cualificado, pero no bajo los métodos seguros y convencionales. Otra posibilidad es que el aborto lo llevó a cabo una persona que no se encontraba calificada para realizarlo o se utilizó misoprostol sin ninguna indicación médica. El 14% de los abortos han sido catalogados como nada seguros, es decir, realizados por personas que no tienen ningún tipo de preparación para realizar dicha práctica y

con métodos muy peligrosos, como la ingesta de brebajes de dudosa procedencia o el ingreso de objetos extraños en la vagina.

Cabe mencionar que el número de muertes por complicaciones existentes en los abortos peligrosos, tales como los abortos incompletos, hemorragias, lesiones vaginales, uterinas e infecciones graves, fue muy elevado en regiones donde los abortos se los realizaba en condiciones nada seguras. En un estudio de la OMS (2017) sobre la relación entre las leyes restrictivas y las tasas elevadas de abortos peligrosos, se pudo concluir que solamente se realiza uno de cada cuatro abortos de forma segura en países que donde se tienen leyes restrictivas como la prohibición del aborto, solamente permitiéndolo para precautelar la vida de la mujer embarazada o preservar su integridad física; mientras que, por el contrario, en países que admiten el aborto se determinó que casi nueve de cada diez abortos son seguros.

En América Latina, uno de cada cuatro abortos es realizado de forma y en condiciones seguras; aunque es conveniente mencionar que existe un gran número de abortos poco seguros debido a la disponibilidad del misoprostol, fuera de los sistemas de salud oficiales, lo que conlleva a que existan menos muertes y complicaciones graves que pueden derivarse del aborto. Sin embargo, esta automedicación no se encuentra regida bajo las normas de la OMS en relación con un aborto seguro (OMS, 2017).

Marco legal sobre el aborto en Ecuador

Human Rights Watch (2021) estima que 435 mujeres en Ecuador han sido judicializadas y criminalizadas, entre los años 2013 y 2019 por aborto inducido; también menciona que en Ecuador existen 30.000 abortos por año, abortos que necesitan ayuda profesional médica, pese a que las personas que se realizan se pueden exponer al riesgo de persecución legal. De acuerdo con estas estadísticas, el 1,5% de todos los abortos han sido criminalizados, porcentaje que se debe al aviso expreso del cuerpo médico al momento de recibir a una paciente en una unidad hospitalaria.

Los bienes jurídicos protegidos aceptados por el Código Orgánico Integral Penal (COIP), es el de la vida del «nasciturus» (ya sea por su vida prenatal, vida en formación o vida humana dependiente) y la salud y vida de la mujer, cuya protección abarca su vida y sus derechos (Blanco, 2017; Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2021).

El COIP hace referencia al aborto punible en los artículos 147, 148 y 149, mientras que del aborto no punible se habla en el artículo 150. El artículo 147 menciona que la persona que induzca el aborto en una mujer y cause la muerte de esta, será sancionada con una privación de la libertad de 7 a 10 años, siempre y cuando la mujer haya consentido en la realización de este acto. En el caso en que la mujer no haya estado de acuerdo con el aborto, el tercero tendrá una pena de 13 a 16 años.

El artículo 148 del COIP menciona que cuando el aborto no ha sido consentido, el tercero que se encuentre involucrado podría enfrentarse a una pena de entre 5 a

7 años. En el artículo 149 se establece que cuando la mujer sí está de acuerdo con abortar, la persona que le ayuda tendrá una pena de 1 a 3 años. La mujer que cause su propio aborto se enfrenta a una pena de seis meses a dos años (Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2021).

El aborto es considerado como no punible, cuando se preserva la vida de la madre ante complicaciones que pueden aparecer en el embarazo, o cuando el embarazo es producto de una violación (Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2021).

Aborto

Según la Real Academia Española (2001), el aborto es «la interrupción del embarazo, ya sea esta por causas naturales o inducidas». La Organización Mundial de la Salud (OMS, 2018) define al aborto como «la interrupción del embarazo cuando el feto no es viable fuera del vientre materno». La Federación Internacional de Ginecología y Obstetricia define al aborto como «la expulsión o extracción del feto con un peso de 500 gramos y con una edad gestacional máxima de 22 semanas» (Gómez, 2011).

En la medicina, se sobreentiende al aborto como la expulsión del feto, ya sea de manera natural o provocada por algún agente externo. Es importante mencionar que, en Ecuador, el aborto es una de las causas más frecuentes de muerte en las mujeres embarazadas, siendo la quinta en la lista. Debido a las alarmantes cifras, se ha realizado varios esfuerzos para debatir sobre el aborto y la situación sanitaria que conlleva, pues es necesario que se involucren varios aspectos legales, religiosos, bioéticos y médicos (Bergallo et al., 2021).

Las hemorragias en las primeras doce semanas afectan aproximadamente al 30% de todos los embarazos y ha sido históricamente un indicador para que las pacientes que se encuentren en esta condición hagan una consulta en los servicios de emergencia. Los diversos sangrados que se pueden presentar pueden estar dados por diferentes implicaciones patológicas, que pueden ir desde la implantación del embrión en el endometrio hasta un aborto espontáneo (Rivero y Pintado, 2017).

El aborto, en definitiva, es un problema de salud pública en todas las clases sociales y a nivel mundial, pues se conoce que aproximadamente el 13% de las muertes de mujeres embarazadas se encuentran relacionadas con los abortos, de acuerdo con las connotaciones legales y los diferentes factores de riesgo que se pueden presentar, cuando se realiza esta práctica. De acuerdo con la OMS/OPS (2019), el 97% de todos los países aceptan el aborto para precautelar la vida de la madre, el 63% permiten el aborto únicamente para precautelar la salud mental de la madre, el 43% cuando se ha producido un embarazo a causa de incesto o una violación, el 39% en el caso de malformaciones fetales, el 34% cuando existen problemas sociales y económicos y el 26% cuando la madre decide interrumpir el embarazo. De acuerdo a las cifras que se manejan en el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC, 2021), el aborto en Ecuador es la segunda causa de morbilidad con una tasa de aproximadamente 25 por cada 10.000 mujeres.

Concepciones sobre el aborto en la bioética

El aborto en la bioética ha sido un tema muy debatido a lo largo del tiempo, pues hay pensamientos que creen que el feto tiene un derecho «absoluto» de vida desde el momento en que se ha realizado la concepción y hasta cuando se produzca su muerte natural, si este fuera el caso. Pero también existen opiniones sobre el derecho que tiene una mujer embarazada a decidir sobre su cuerpo. Ambas posiciones tratan de simplificar un problema complejo sanitario, con consecuencias individuales y en conjunto que repercuten en la sociedad (Piekarewicz, 2015).

De acuerdo con lo que menciona Piekarewicz (2015), el debate sobre el aborto en realidad resulta ser un falso debate, pues porque ningún derecho «absoluto» debe de ser debatible en el ámbito del propio derecho. De acuerdo con este pensamiento, se tiene que cualquier derecho tiene su límite en el derecho que tiene un tercero. Cuando existe un conflicto de derechos, lo que se debe hacer es una ponderación. Ningún derecho humano puede estar por encima de otros derechos, pues, por naturaleza, los derechos son complementarios, no son categorizados y están ligados unos con otros.

El gradualismo en la bioética ha tratado de resolver el debate sobre el aborto, pues este pensamiento científico, ético y filosófico es el que se ha utilizado en las legislaciones de varios países. Lo anteriormente mencionado parte desde la idea de que el embarazo es un proceso que tiene diversas fases de desarrollo. Además, el gradualismo prepondera los derechos elementales de las féminas, sobre todo al momento de decidir sobre su propio cuerpo, únicamente en el primer semestre de gestación. También reconoce que el embrión es un bien tutelado jurídicamente, cuya protección legal incrementa en relación directa a la edad gestacional que este tenga (Grupo de opinión de Bioética de Barcelona, 2011).

Desde la neurobiología, Tapia (2015), tras el análisis de varios estudios, concluye que el ser humano es el resultado de un desarrollo ontogénico cuando se alcanzan diferentes etapas de autonomía, fuera del útero materno. Mientras tanto, depende exclusivamente de su madre, en el aporte hormonal y nutricional.

Góngora y Pichardo (2011) en su artículo científico sobre las consideraciones bioéticas del aborto hacen referencia a los principios básicos del principialismo, ahondando en gran medida en la autonomía de la mujer para poder decidir si continúa o interrumpe su embarazo, sobre todo justificando que si se legalizara esta práctica se reduciría en gran medida la morbimortalidad materna, la injusticia social y el número de familias desintegradas.

Corriente principialista de la bioética

De acuerdo con Hincapié y Medina (2019) el principialismo es un método deductivo de las diferentes metodologías de argumentación en la bioética, siendo así una postura jurídica que le da un papel protagónico a los principios tanto en su aplicación como en su ponderación.

El principialismo en bioética es una corriente de pensamiento que pone en consideración cuatro principios fundamentales, cuya aplicación corresponden estrictamente a una deliberación moral (Beltrán, 2020). Estos principios abstractos son: justicia, no maleficencia, beneficencia, autonomía.

Según Beauchamp (2012) los principios propuestos no responden a una jerarquización concreta, pues ninguno está por encima de otro, pero otros autores consideran que el principio de autonomía debe de ser considerado con mayor relevancia que los demás.

Principio de no maleficencia

La no maleficencia, se refiere a que todas las personas tienen la obligación moral y ética de no causar daño de manera intencionada a otra persona, ya sea en el ejercicio de sus funciones como profesional o en la vida cotidiana (Hincapié y Medina, 2019).

De acuerdo con Beauchamp (2012), la no maleficencia debe de cumplir con cuatro obligaciones generales, la primera que es no hacer el mal o daño a nadie, la segunda que se debe de prevenir tal mal o daño, la tercera que es eliminar el mal o el daño y, por último, el de hacer o promover el bien. De acuerdo con estas obligaciones, se generan reglas morales que se deben de cumplir.

Principio de beneficencia

El principio de beneficencia se refiere a que se debe cumplir con el bienestar de la sociedad, pues se plantea la obligación de actuar de buena manera y en beneficio de los demás, siempre desde la moralidad. Dentro del principio de beneficencia, se debe cumplir con otros dos principios que son el de la beneficencia positiva que obliga a actuar de buena manera con los otros y el de la utilidad que obliga a hacer un balance entre los inconvenientes y los beneficios (Hincapié y Medina, 2019).

En la medicina, la beneficencia persigue el objetivo de que el paciente tenga un adecuado bienestar, bajo diferentes circunstancias, con acciones más eficientes y eficaces y que afecten al mayor número de personas (Jiménez y Baquero, 2019).

Beauchamp (2012) menciona que se debe disponer de una serie de acciones que con la beneficencia son obligatorias de cumplir, tales como el de defender y proteger los derechos de las personas, prevención de los daños a otros, reducir o directamente eliminar las condiciones que pueden afectar, ayudar a personas con discapacidades y rescatar a las personas que se encuentran en peligro inminente.

Principio de autonomía

La autonomía tiene un origen desde las concepciones kantianas, donde la persona es el eje fundamental de la sociedad, donde el individuo tiene el derecho y la capa-

cidad de tomar las decisiones que a este le convengan, respecto a su vida (Jiménez y Baquero, 2019).

De acuerdo con Hincapié y Medina (2019), el principio de autonomía es el que hace referencia a las preferencias personales realizadas de manera racional, eligiendo lo que más le convenga al individuo, según su condición, dejando de lado a los condicionamientos y las presiones externas. La autonomía es fundamental para determinar la definición y determinación de las personas libres y su capacidad para pensar, actuar y decidir con libertad. El respeto por la autonomía debe exigir que se respeten derechos fundamentales, tales como el de tener su propio pensamiento racional, el de tomar las opciones que mejor le convenga y el de actuar conforme a su escala de valores.

En el campo de la ética en la medicina, respecto del principio de autonomía, se remonta al primer artículo del Código de Nüremberg, que menciona que «el consentimiento del ser humano es esencial», el quinto artículo de la Convención Bioética Europea plantea que «la intervención médica en una persona solo estará dada cuando esta haya dado su libre consentimiento y que este tiene que ser muy bien informado». De la misma manera, en el artículo sexto de la Declaración sobre Bioética y Derechos Humanos de la UNESCO, se afirma que «toda intervención médica, ya sea esta de manera diagnóstica, preventiva o terapéutica, debería ser muy bien informada, llevándose a cabo después de que se haya dado un consentimiento libre y voluntario» (Beauchamp, 2012).

Principio de justicia

El principio de justicia dispone que se debe tener igualdad de condiciones para recibir beneficios y sufrir riesgos, ante una investigación científica.

La justicia, de acuerdo con la teoría de Rawls, es un mecanismo regulador, donde el médico no es considerado una sola autoridad, ni cualquier otra persona. La autoridad estará en el manejo profesional que se haga en cualquier situación y donde se encuentre involucrada la bioética (Jiménez y Baquero, 2019).

De acuerdo con Beauchamp (2012) lo que se pretende es que se reciba un trato igualitario, para que esto se replique con más personas, cubriendo las necesidades, de acuerdo con sus esfuerzos, sus aportaciones, sus méritos y según las reglas de intercambio.

Actitudes hacia el aborto por estudiantes universitarios

Un estudio realizado en Guayaquil por Rodríguez (2018), con el propósito de establecer las actitudes y el nivel de conocimiento de los estudiantes sobre aborto en el período 2017-2018, donde se empleó una metodología de investigación de tipo cuantitativa con diseño no experimental descriptivo, con una muestra de 100 per-

sonas, y se analizaron varios factores que pueden llegar a repercutir en la decisión de interrumpir un embarazo, demostró que el conocimiento de los estudiantes sobre el aborto es bastante escueto. Existieron varias opiniones frente a este tema, pues algunos consideraban al aborto como un pecado o atentado hacia la vida del feto, mientras que otros fueron más asertivos y determinaron que era un delito penado por la ley y tipificado en el COIP. Las conclusiones de los universitarios sobre el porqué existen mujeres que abortan fueron varias, como las de no cumplir con sus expectativas profesionales, salariales o incluso sentimentales. Todos estos factores llevarían a que una mujer tenga un aborto premeditado. A pesar de haber expuesto esos factores, la actitud principal en un gran porcentaje de los entrevistados fue de rechazo frente al aborto.

En otro estudio realizado por Quintero y Ochoa (2015), que hace referencia a conocer las diferentes actitudes y los conocimientos que tienen estudiantes universitarios de la carrera de Medicina en diferentes universidades de Colombia en el año 2011, ante el aborto inducido despenalizado, se pudo determinar que los estudiantes estuvieron de acuerdo con el aborto inducido, únicamente cuando se cumpla una serie de condiciones, como el riesgo de la madre producto del embarazo, fetos que se encuentren con malformaciones y cuando el embarazo es por una violación. Únicamente en estos casos admiten, en su mayoría, que se produzca un aborto inducido. Una de las conclusiones del estudio es que se debe preparar a los médicos para que puedan enfrentar y manejar los diferentes casos de aborto inducido, pues así se podría disminuir los malos pronósticos y enfoques inadecuados en pacientes que tengan estas consultas.

En Chile, una investigación sobre la actitud hacia el aborto de los estudiantes hombres de pregrado de la Universidad de Chile realizado por Gárate (2017), destacó que se muestran escenarios favorables respecto al aborto en un futuro cercano, entendiéndose así que los futuros profesionales de la salud tendrán una actitud positiva hacia el aborto y todo lo referente a ello. Sin embargo, una de las principales falencias de este estudio es que se debe de entender que el contexto de realizar el estudio en la Universidad de Chile es reducido y no representativo con toda la comunidad universitaria chilena, por lo que es necesario realizar investigaciones en espectros más amplios.

En Perú, Ortega y Yauri (2015) hicieron una investigación sobre las habilidades sociales y actitud hacia el aborto en estudiantes de la Facultad de Enfermería de la Universidad Nacional de Huancavelica, donde se pudieron encontrar resultados muy interesantes en contra al aborto inducido, pues más de la mitad de los participantes (51,4%) presentaron una actitud positiva en contra de esta práctica, solamente el 6,8% presentó una actitud negativa.

Materiales y métodos

El presente estudio es descriptivo con enfoque cuantitativo de tipo observacional, transversal, se realizó en los estudiantes del quinto semestre de la carrera de Enfer-

mería de la UCE y en los estudiantes del quinto semestre de la carrera de Medicina de la PUCE, en el período diciembre 2021 - febrero 2022.

El universo estuvo conformado por la totalidad de estudiantes de quinto semestre de la carrera de Enfermería de la UCE y los estudiantes del quinto semestre de la carrera de Medicina de la PUCE, en el período diciembre 2021 - febrero 2022. Teniendo una población total de 400 personas, para determinar la muestra fue necesario aplicar la fórmula para el cálculo muestral en poblaciones finitas, con una población total de 400 personas, con un nivel de confianza del 95%, error del 5% y una proporción esperada del 50%.

Criterios de inclusión

- Estudiantes de quinto semestre de la carrera de Enfermería de la UCE.
- Estudiantes de quinto semestre de la carrera de Medicina de la PUCE.
- Estudiantes que acepten participar en la investigación previa firma de consentimiento informado.

Criterios de exclusión

- Estudiantes que pertenezcan a poblaciones consideradas en situación de vulnerabilidad.
- Estudiantes que no pertenezcan a los niveles ni carreras mencionadas en el estudio.
- Estudiantes que no hayan firmado el consentimiento informado.

Las variables de estudio fueron: sexo, edad, estado civil, etnia, residencia, religión, nivel socioeconómico, actitudes y nivel de conocimientos frente al aborto inducido.

Para la recolección de los datos se solicitó permiso a las autoridades de la Universidad Central del Ecuador y de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, para poder acceder a los registros de los estudiantes.

Una vez obtenida la información se contactó vía telemática a los participantes, para manifestarles el objetivo y los parámetros principales de la investigación, con la finalidad de determinar quiénes deseaban participar.

Posteriormente, a las personas que aceptaron ingresar al estudio, se les hizo llegar el consentimiento informado mediante correo electrónico o WhatsApp.

A los estudiantes que firmaron el consentimiento informado se les envió un *link*, con la encuesta realizada en Google Forms con las preguntas previamente estructuradas y validadas mediante un plan piloto, es importante mencionar que el proceso de contacto vía telemática y la aplicación de la encuesta son dos procesos diferentes, es decir, no estaban vinculados, la encuesta fue totalmente anónima.

Para contrastar los resultados obtenidos y una vez realizado el análisis en las actitudes de los estudiantes sobre el aborto inducido, se contrastó con estudios científicos actuales similares realizados en Ecuador, Latinoamérica y el mundo.

Para el desarrollo del instrumento de recolección de datos se contó con un panel de expertos (especialistas en medicina y psicología) los mismos que analizaron el contenido de las preguntas y realizaron las sugerencias y cambios correspondientes. Además, se realizó una prueba piloto con la finalidad de corregir el cuestionario y adaptarlo para el entendimiento de los participantes de la investigación, para ello se aplicó la encuesta a diez estudiantes con características similares a las de la población de estudio, los mismos que nos hicieron llegar por correo electrónico las preguntas que tenían dificultad en responder, esto permitió direccionar de manera adecuada la encuesta propuesta.

Consideraciones éticas: La investigación que se realizó cumple con parámetros que se encuentran en la declaración de Helsinki de la Asociación Médica Mundial que dice: «el principio básico del respeto por el paciente, su derecho a autodeterminación y el derecho a tomar decisiones informadas incluyendo la participación en el proyecto, tanto al inicio como durante el curso de este».

La participación por parte de los estudiantes fue voluntaria, para ello los universitarios firmaron el consentimiento informado expresando su aceptación en participar.

El investigador garantizó la confidencialidad de la información, al no solicitar en la investigación datos como número de cédula o nombre del participante. Además, los datos obtenidos fueron empleados únicamente para realizar esta investigación de carácter educativo.

El proceso de contacto con los participantes y la información recolectada anónimamente en la encuesta son dos pasos independientes, no se expuso los datos personales de los participantes, la encuesta fue anónima con la finalidad de que los participantes puedan dar su opinión de manera libre y objetiva.

El presente protocolo fue revisado y aprobado por el Comité de Ética en Seres Humanos de la PUCE, así como por las autoridades de la UCE.

Resultados

En este estudio se contó con una población de 226 participantes, de los cuales tres decidieron renunciar a su participación, por lo que se estableció una muestra de 223 (100%) personas. Los participantes de este estudio son estudiantes universitarios del quinto nivel de la carrera de Enfermería de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y estudiantes universitarios del quinto nivel de la carrera de Medicina de la Universidad Central del Ecuador.

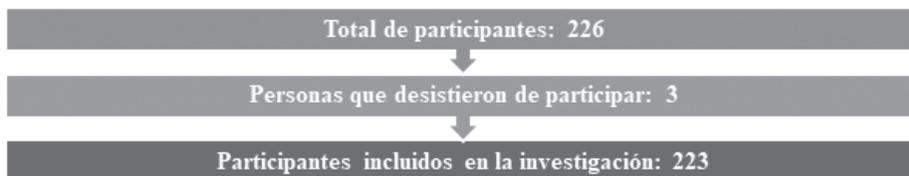


Figura 1. Diagrama de flujo de los participantes

Elaboración: N. Larco (2022).

De acuerdo con las características sociodemográficas de la población de estudio se determinó lo siguiente: el 78,92% del total corresponde a participantes del sexo femenino, mientras que el 21,08% son del sexo masculino, la mayoría de los participantes profesan la religión católica (68,16%). De los 223 estudiantes, se tiene que 127 de estos (el 56,95% del total) tienen una edad de entre 18 y 21 años; el segundo grupo más importante es el de 22 a 25 años (38,12%), en cuanto al nivel socioeconómico el 83,41% de las personas pertenece al nivel medio

En cuanto al estado civil se estableció que únicamente dos estudiantes tienen como estado civil casado/a (que representan al 0,90% del total) y los otros 221 tienen un estado civil de soltero/a; el grupo más representativo, en cuanto a la etnia, es de mestizos, que corresponde al 95,07% (n = 212) participantes.

Prácticamente las tres cuartas partes (172 participantes) de la muestra viven en alguna zona urbana (77,13%), mientras que solamente una cuarta parte (22,87%) vive en la ruralidad (51 participantes).

Actitudes de los estudiantes frente al aborto inducido

Aceptación sobre el aborto inducido

Los resultados obtenidos sobre la aceptación del aborto inducido nos manifiestan que la mayoría de los estudiantes están parcial y totalmente de acuerdo con el aborto inducido en un 32,29% y 35,87%, respectivamente.

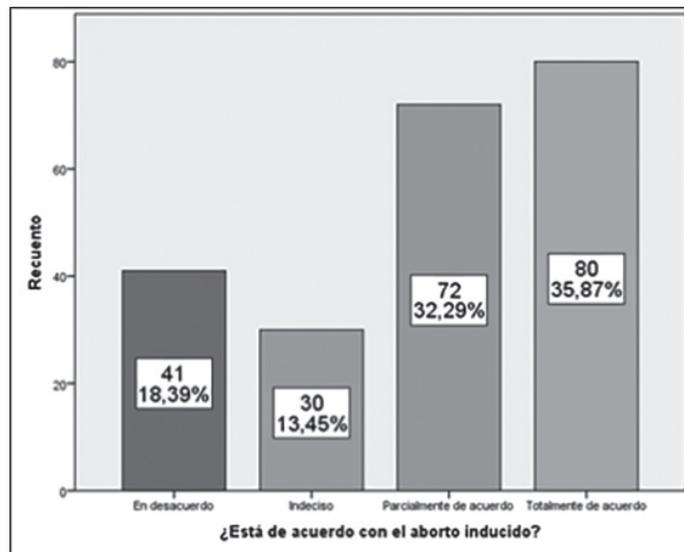


Figura 2. Frecuencia de la aceptación del aborto inducido
Elaboración: N. Larco (2022).

Aceptación del aborto inducido si se prioriza otras actividades

Noventa y dos (41,26%) de los participantes están totalmente de acuerdo con que se pueda producir un aborto inducido, si la mujer prioriza otras actividades, tales como continuar con sus estudios, trabajar, etc.

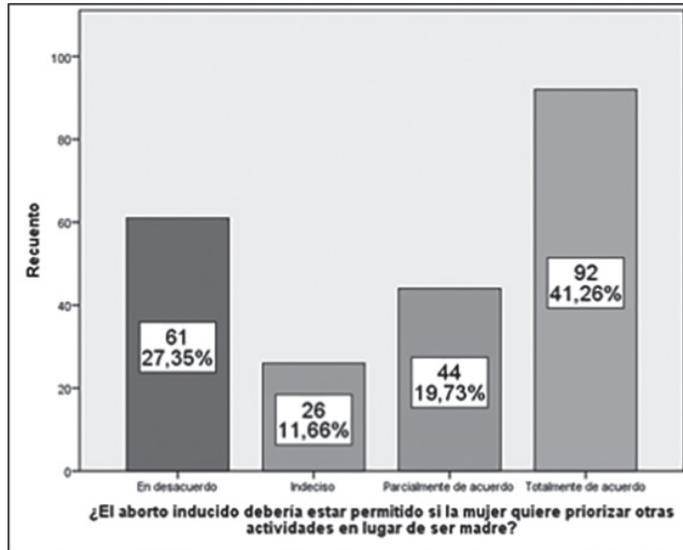


Figura 3. Frecuencia de la aceptación del aborto inducido, cuando la mujer prioriza otras actividades en lugar de ser madre
Elaboración: N. Larco (2022).

Aborto, equivalencia de asesinato

El 43,05% de los participantes se encuentra en desacuerdo con que la práctica de un aborto es equivalente a cometer un asesinato que corresponde a 96 participantes.

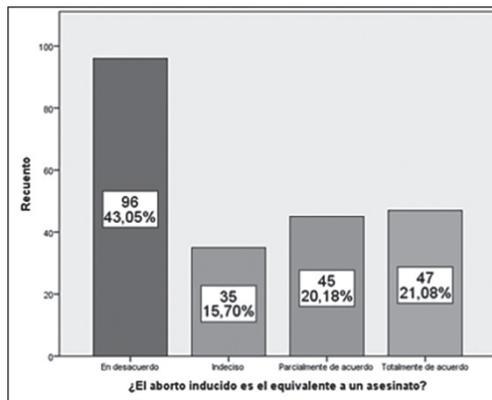


Figura 4. Frecuencia sobre la equivalencia de aborto y asesinato
Elaboración: N. Larco (2022).

Legalización del aborto en cualquier circunstancia

En relación con los datos obtenidos, 96 participantes están de acuerdo con la legalización del aborto en cualquier circunstancia, que corresponde al 43,05%.

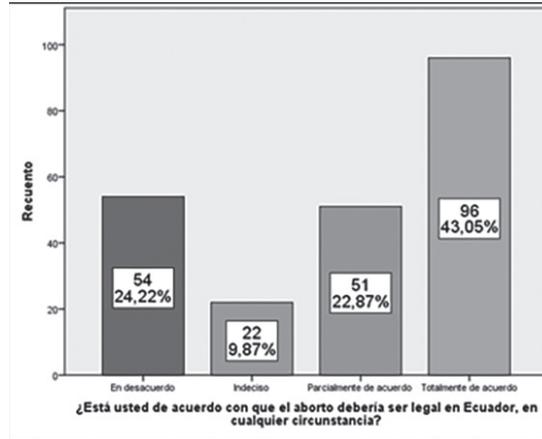


Figura 5. Frecuencia de acuerdo con la legalización del aborto en Ecuador, bajo cualquier circunstancia
Elaboración: N. Larco (2022).

Resolución sobre el debate del aborto desde la visión de la bioética

Noventa y cuatro (42,15%) de los participantes están totalmente de acuerdo con que el debate del aborto podría ser resuelto si se lo analizara desde la bioética, ya que cuenta con fundamentaciones científicas y filosóficas. 90 de los participantes (40,36%) están parcialmente de acuerdo y solo el 6,73%, es decir, 15 participantes, están en desacuerdo.

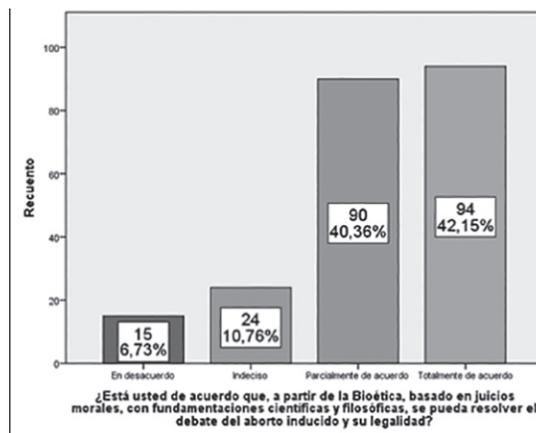


Figura 6. Frecuencia sobre la aceptación de que la bioética pueda resolver el debate del aborto inducido y su legalidad
Elaboración: N. Larco (2022).

Despenalización del aborto cuando el embarazo es producto de una violación

El grupo mayoritario es el que está totalmente de acuerdo con el dictamen de la Corte Constitucional del Ecuador, sobre la despenalización del aborto cuando el embarazo es producto de una violación con un total de 142 participantes (63,68% del total).

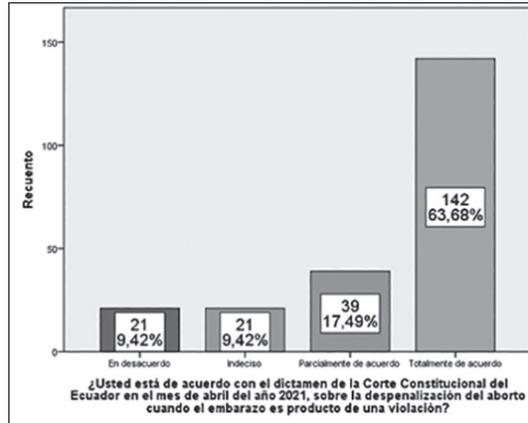


Figura 7. Aceptación de la despenalización del aborto cuando el embarazo es producto de una violación
Elaboración: N. Larco (2022).

Aceptación del artículo 149 del Código Orgánico Integral Penal

Más de la mitad de los participantes en este estudio (128 participantes, 57,40% del total), está en desacuerdo con lo que menciona el artículo 149 del COIP: «La persona que haga abortar a una mujer que ha consentido en ello, será sancionada con pena privativa de libertad de uno a tres años. La mujer que cause su aborto o permita que otro se lo cause, será sancionada con pena privativa de libertad de seis meses a dos años».

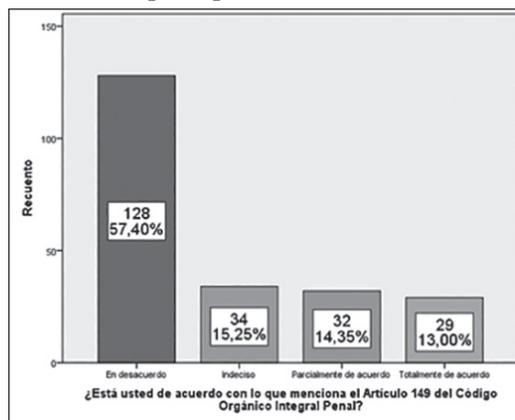


Figura 8. Aceptación con lo que menciona el artículo 149 del COIP
Elaboración: N. Larco (2022).

Debate del aborto, ahondando en los derechos de las madres y su autonomía de poder elegir

Casi las dos terceras partes del total, están totalmente de acuerdo con que se debe ahondar en el debate del aborto, teniendo siempre en cuenta los derechos de las madres y su autonomía de poder elegir (141 participantes, 63,23% del total).

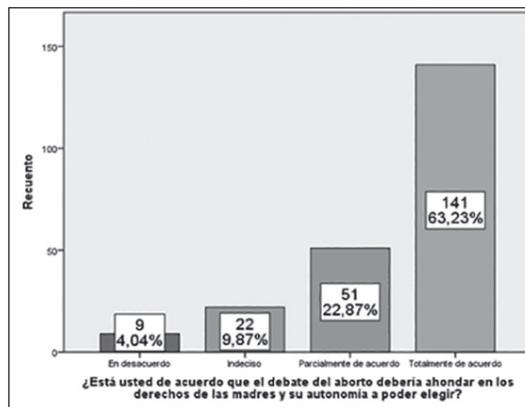


Figura 9. Frecuencia sobre la aceptación del debate del aborto desde los derechos de las madres y su autonomía para poder elegir

Elaboración: N. Larco (2022).

Debate del aborto, ahondando en la definición de «ser humano autónomo»

Ciento diez participantes (49,33%) estuvieron totalmente de acuerdo con que el debate sobre el aborto debería ahondar en la definición de qué realmente se considera como un ser humano autónomo, mientras que 70 de los participantes (31,39%) están parcialmente de acuerdo.

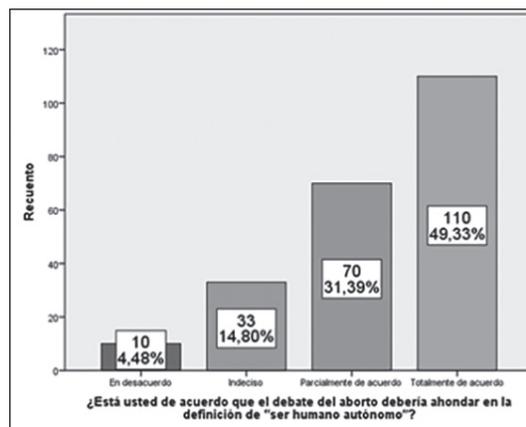


Figura 10. Frecuencia de acuerdo con la aceptación de que el debate debería ser por la definición de ser humano autónomo

Elaboración: N. Larco (2021).

Discusión

El aborto desde la bioética se encuentra sumido en una larga discusión, donde se tienen a dos contrapartes. La primera, aquella que defiende el derecho absoluto a la vida del cigoto, desde su concepción hasta la muerte natural, y la segunda, que defiende los derechos de la mujer con una razón absoluta de decidir sobre su cuerpo y su autonomía. Ambas posiciones simplifican un problema que es bastante complejo, pues además de las diferencias éticas y filosóficas que se pueden encontrar en estos postulados, existen también implicaciones graves a la salud de las personas de forma individual y grupal.

En términos estrictos de choques absolutos entre los argumentos de las contrapartes, el debate del aborto se convierte en una falsa disputa, pues en el ámbito jurídico, si se apela a derechos absolutos se trataría de un tema improcedente, ya que todo derecho encuentra su límite en los derechos de terceros, por lo que sería importante ponderar esta situación. Tampoco sería válido, bajo estos argumentos que el derecho de la vida es primordial y superior; concluyendo que ningún derecho está por encima de otro derecho, debido a que son indivisibles, se complementan entre ellos y no se pueden jerarquizar a uno sobre los otros.

Sin embargo, el aborto siempre ha sido tratado desde el punto de vista materno y su autonomía, por lo que quienes defienden este concepto determinan la importancia de la voluntad y el beneficio de la madre, sin tomar en cuenta que se está dejando de lado a un tercero. Precisamente este tercero es el que se encuentra en discordia, pues este «producto de la concepción» no ha sido considerado en el carácter legal o incluso se lo ha hecho de lado, demostrando así que el principio de autonomía materno es mucho más importante y está por encima del principio de autonomía fetal.

Como resultado de esto, podemos considerar la legislación vigente que hace referencia a que el aborto terapéutico puede ser utilizado cuando peligra la vida de la madre a causa del embarazo.

Ahora, el aborto inducido es aquel que causa un conflicto bioético importante, pues especialmente en Latinoamérica, ha sido penado por la ley de los diferentes países que componen esta región, por las implicaciones bioéticas que se ven influenciadas por actitudes y creencias que toman los diferentes grupos de opinión.

Buscando una solución para este conflicto y si se tratara de aplicar los cuatro principios bioéticos del principialismo, no se podrá obtener una unanimidad, puesto que los principios de beneficencia (no maleficencia) y justicia estarían en contra del principio de autonomía.

León (2010) menciona que cuando prevalece el principio de autonomía, se estaría infringiendo los principios de justicia y beneficencia, llevando a una medicina defensiva que se pone en contra con los principios éticos de los médicos y de los propios pacientes. También destaca que todos los principios, no solo son compatibles, sino que se encuentran estrechamente ligados y que el aborto no es un tema

exclusivo de la autonomía de la mujer, sino más bien es un choque de conceptos entre la autonomía y los demás principios, debido a que el feto es considerado un ser humano, cuya dignidad debe de ser respetada.

Precisamente este es el problema que se suele repetir siempre, el choque de argumentos de las diferentes posiciones que se encuentran inmersas en el aborto inducido. Para esto Góngora y Pichardo (2011) proponen que el falso debate del aborto no debería ser considerado, sino más bien el debate sobre la definición de que es un ser humano como tal, el punto álgido no son los derechos de autonomía, de beneficencia o de justicia, sino más bien cuál es la definición de una persona o un individuo, la cual no ha sido muy bien definida en el caso del «producto de la concepción no-nato».

Definitivamente, esta es la principal causa de controversia en la sociedad, para la aplicación de los principios bioéticos en las determinaciones legales, debido específicamente a que no se tiene muy bien definido al individuo como tal, por lo que los conceptos de los supuestos derechos que estos tienen no se encuentran del todo claros y no se pueden aplicar en determinaciones legales.

Ahora, en cuanto a lo que se menciona en el trabajo de Gárate (2017), existen una serie de investigaciones que han medido las actitudes de los individuos frente al aborto inducido, tomando en cuenta tres tipos de estas. Estas actitudes son tomadas en cuenta de acuerdo con el grado de simpatía hacia el aborto inducido, ya sea este en ciertas condiciones o de manera general, generando así una escala que pone a dos contrapartes: una que está de acuerdo con esta práctica y otra que la rechaza. Es importante mencionar que en esta escala y en concordancia con las actitudes, existen tres grupos principales que son los expuestos a continuación.

El primer grupo considerado para esta investigación es el conformado por los individuos «anti-legalización del aborto» o también conocidos como «provida», los cuales están en desacuerdo con la despenalización del aborto, sin importar las condiciones que se puedan presentar.

El segundo grupo para este estudio es el que está a favor del aborto legal, pero siempre y cuando existan condiciones para que este se dé, por ejemplo, las que tipifica el Código Orgánico Integral Penal, como el aborto por violación o cuando se encuentra en peligro la vida de la mujer embarazada; es decir, son los que están parcialmente de acuerdo.

El tercer grupo es el llamado «proderecho de la mujer» o «proaborto», que son los que tienen una actitud de aceptación de esta práctica siempre, sin condicionamientos y poniendo como principio fundamental el de la autonomía de la mujer.

Para esta investigación, se contó con estas tres opciones que son las de totalmente de acuerdo, parcialmente de acuerdo y en desacuerdo. Además, se contó con una opción adicional de «indeciso», pues no necesariamente los participantes deben tomar una postura o deben elegir una opción de las anteriores, pues esta investigación pretende ver todos los contrastes ante este controversial tema.

Guamán y Marcatoma (2018) en su investigación «Nivel de conocimientos y actitudes sobre aborto inducido en usuarios del centro de salud N.º 1 Pumapungo, Cuenca», coincide en que existen tres actitudes fundamentales en cuanto al aborto inducido, las mismas descritas antes.

Para el presente estudio, en el que participaron 223 personas (con una considerable mayoría de mujeres), se pudo definir las actitudes que tomaron los participantes, pues se obtuvo que al menos tres de cada diez participantes estuvieron totalmente de acuerdo con el aborto inducido, dos de cada diez participantes estuvieron en desacuerdo, tres de cada diez estuvieron parcialmente de acuerdo y dos de cada diez no tuvieron una opinión.

En concordancia con estos resultados, se tiene a la investigación realizada por Gárate (2017) sobre «Actitud hacia el aborto de los hombres estudiantes de pregrado de la Universidad de Chile», que contó con una muestra total de 15.714 estudiantes, donde se pudo determinar que más de la mitad de los participantes tuvieron una actitud favorable (de acuerdo) con el aborto inducido; que aproximadamente el 30% tuvo una actitud intermedia (parcialmente de acuerdo), y por último, que el 14% de los participantes tuvo una actitud desfavorable (en desacuerdo) con el aborto inducido. Cabe mencionar que un sesgo importante en esta investigación es que los participantes son estudiantes de la Universidad de Chile, ya que las respuestas obtenidas en este estudio no muestran disensos importantes, es decir, que siempre se tuvo una tendencia homogénea en el grupo de estudiantes frente al aborto inducido, lo que hace pensar que como fue un cuestionario voluntario, los que contestaron fueron los que mayor interés, cercanía o afinidad al tema tenían.

También en la investigación de Marván, Orihuela y Álvarez (2018) se pudo demostrar que los encuestados tuvieron actitudes favorables frente a la interrupción del embarazo, de forma voluntaria, reconociendo al aborto ilegal e inseguro como un problema de salud pública, pero sin estar seguros de que la legalización del aborto pueda favorecer a que se resuelva esta compleja situación.

Esto se contrapone a lo encontrado en el presente trabajo, pues casi la mitad de los participantes estuvieron en total concordancia en que el aborto, bajo cualquier circunstancia, debería ser legal en Ecuador. Cabe mencionar que las dos terceras partes de la muestra estuvieron totalmente de acuerdo con el dictamen de la Corte Constitucional del Ecuador, sobre la despenalización del aborto cuando el embarazo es producto de una violación y en total desacuerdo con el artículo 149 del COIP, sobre las sanciones que recibe la persona que realiza un aborto y la persona que decide hacerse un aborto.

Otro estudio realizado por Alvargonzález (2017) sobre «Conocimientos y actitudes ante el aborto en estudiantes de pregrado» en la Universidad de Oviedo, España, donde se incluyó un total de 1025 participantes, se pudo determinar que los estudiantes de Psicología (54,19%), los estudiantes de Medicina (55,93%) y los estudiantes de Enfermería (53,62%) tuvieron una actitud de rechazo frente a la práctica del aborto

inducido. Las principales razones por las que rechazaban el aborto, era porque iba en contra de sus valores éticos y creencias, además creían que la legalización y admisión del aborto no solucionaría el problema, sino más bien lo empeoraría.

Es importante mencionar que las dos terceras partes de los participantes de esta investigación están totalmente de acuerdo con que el debate del aborto debería ahondar en los derechos de las mujeres embarazadas y su autonomía para poder elegir. Casi la mitad estuvo totalmente de acuerdo con que el debate del aborto debería ahondar en la definición de «ser humano autónomo». Estos resultados son muy importantes y contrastan con los resultados obtenidos en el estudio de Marván et al. (2018), los cuales señalan que, si bien existen actitudes favorables frente al aborto, no aceptarían su legalización, debido a los problemas éticos que se pueden producir en la sociedad o simplemente a la falta de interés.

Marván et al. (2018) recomiendan que se debe indagar sobre la falta de interés, pues puede existir una relación estrecha con el hecho de que es fácil el tener acceso a pastillas anticonceptivas de emergencia o a medicamentos abortivos, y que justamente esa libertad y facilidad de poder encontrar en el mercado este tipo de fármacos puede también ser un problema de salud pública, pues se pueden presentar ciertas complicaciones que son perjudiciales sobre la integridad de quien las toma. A pesar de que el uso incorrecto de ciertas pastillas abortivas, como el misoprostol, que tiene menores riesgos para la salud que otros métodos abortivos peligrosos, puede provocar complicaciones muy graves.

En concordancia con todos los datos que se han obtenido en esta investigación y en otros estudios, se puede mencionar que el aborto se encuentra condicionado por una serie de factores sociales, culturales e incluso de «definiciones» que inciden directamente en la conducta reproductiva afectando de manera directa a las decisiones y normativas que se pueden tomar frente al aborto inducido.

El poder legislativo es el que se encarga de tomar la decisión, poniendo en consideración las diferentes actitudes que tiene la sociedad frente a este problema controversial de nuestra época. Pues por un lado se tienen pensamientos como los de proteger aquellos derechos de las mujeres acerca de decidir sobre su propio cuerpo y bajo esta premisa defender la despenalización del aborto, pero también se debe de reconocer el grado de responsabilidad que llevaría el hacer este acto. La otra posición defiende que la decisión no solo depende de la mujer y su autonomía, sino que entra en juego el producto de la concepción que se aloja en su propio útero. He ahí el conflicto que, de alguna manera, se va resolviendo con la bioética sobre la base de los principios éticos o tomando en cuenta otras corrientes filosóficas de la bioética como el gradualismo.

El gradualismo se basa exclusivamente en el conocimiento científico y varias legislaciones de diferentes países la han adoptado para poder decidir sobre el aborto inducido. La tesis gradualista reconoce a la mujer (que es una persona jurídica) el pleno derecho de decidir sobre la interrupción de su embarazo, pero únicamente en

el primer trimestre de gestación. Al embrión se lo reconoce como un bien tutelado jurídicamente, cuya protección legal va en ascenso en relación directa con el tiempo de gestación. (Piekarewicz, 2015)

Entre las limitantes de esta investigación se encuentra el número pequeño de participantes y el tipo de población, al tratarse de estudiantes de la carrera de Medicina tienen una visión más liberal sobre el aborto, sería importante que para futuras investigaciones se amplié el número de participantes y se considere otras carreras para tener una visión más objetiva.

Dentro de las fortalezas de la investigación se puede mencionar que se incluyeron varias características socioeconómicas de los participantes que nos permiten conocer a la población de estudio, además la información de esta investigación permite analizar el pensamiento de los estudiantes frente al aborto inducido desde la corriente principialista de la bioética.

Conclusiones

Las principales actitudes frente al aborto inducido fueron la de aceptación del aborto sin ninguna restricción, la de la aceptación del aborto con algunas restricciones y la de estar totalmente en desacuerdo con el aborto inducido. Tres de cada diez participantes estuvieron de acuerdo con el aborto inducido, mientras dos de cada diez estuvieron totalmente en desacuerdo con esta práctica. En la perspectiva de la bioética desde la corriente del principialismo, se tiene los cuatro principios fundamentales que son el de autonomía, beneficencia, no maleficencia y el de justicia, destacando que no pueden estar uno por encima de otro, sino más bien van de la mano. De ahí que no se puede ser definitivo con cada una de las partes, pues existe un choque de conceptos éticos.

De acuerdo con las preguntas que se hicieron en el cuestionario, los jóvenes que participaron en esta investigación tienen una actitud favorable frente al aborto inducido, conforme al último dictamen que tuvo la Corte Constitucional del Ecuador, que hace referencia a la despenalización del aborto en caso de violaciones. También se pudo identificar que no se encuentran en total desacuerdo (con un 57,40%) con el artículo 149 del Código Integral Penal que rige en el país, pues este menciona que «la persona que haga abortar a una mujer que ha consentido en ello, será sancionada con pena privativa de libertad de uno a tres años. La mujer que cause su aborto o permita que otro se lo cause, será sancionada con pena privativa de libertad de seis meses a dos años». La visión actual de los estudiantes ha sido de aceptación del aborto inducido, en la mayoría de los participantes. También se mostró una respuesta favorable sobre la defensa de los derechos de la mujer y su autonomía. Cabe mencionar, además, que la mayoría coincide que el debate del aborto debería ahondar en la definición de ser humano, pues realmente ese es el punto de inflexión en este problema controversial.

Se recomienda la socialización de los resultados obtenidos a los estudiantes, docentes, y autoridades universitarias, con el fin de evitar la realización de abortos clandestinos que pueden ser peligrosos y afectar a la salud de las personas que se los practiquen. Además, crear espacios académicos de discusión sobre este tipo de temas que son muy controversiales, pero que la comunidad universitaria debe tratar de la mejor manera y poniendo siempre en consideración fundamentos científicos.

Contribución de los autores

La búsqueda, selección, valoración, recolección y análisis de la información, así como los resultados expuestos, discusión, redacción del documento final fueron realizadas por los autores de la investigación en su totalidad.

Disponibilidad de datos y materiales

Para el acceso a la información presente en el artículo es necesario enviar una solicitud de adquisición al autor.

Financiamiento

La presente investigación fue financiada en su totalidad por los autores de la misma.

Conflictos de interés

No existen conflictos de interés por parte de los autores.

Referencias

- Alvargonzález, D. (2017). *Knowledge and attitudes about abortion among undergraduate students*.
- Asamblea Nacional de la República del Ecuador. (2021). *Código Orgánico Integral Penal*. Registro Oficial, órgano del gobierno del Ecuador, 144.
- Beauchamp, T. (2012). *Principles of biomedical ethics*.
- Beltrán, J. (2020). Enciclopedia de bioderecho y bioética. En *Atención Sanitaria*, 1, 1-602.
- Benítez, M. (2014). La trayectoria del aborto seguro en Cuba: evitar mejor que abortar. En *Revista Novedades en Población*, 10(20), 87-104.
- Bergallo, P., Jaramillo, I., & Vaggione, J. (2021). *El aborto en América LATina*.
- Blanco, A. (2017). *El delito del aborto*.
- Calle, A. (2011). *Bioética y aborto*.
- Gárate, T. (2017). *Actitud hacia el aborto de los hombres estudiantes de pregrado de la Universidad de Chile*.
- Gómez, I. (2011). *Estrategia Figo para la prevención del aborto inseguro*.
- Góngora, C., & Pichardo, A. (2011). Consideraciones bioéticas sobre el aborto. *Acta médica Grupo Angeles*, 9(1), 43-44.

- Grupo de opinión de Bioética de Barcelona. (2011). Los documentos del Observatorio de Bioética y Derecho sobre la Interrupción Voluntaria del Embarazo y sobre Salud Sexual y Reproductiva en la Adolescencia presentan una amplia visión de la problemática del aborto y argumentan en favor de la propuesta grad.
- Guamán, J. y Marcatoma, N. (2018). (Nivel de conocimientos y actitudes sobre aborto inducido en usuarios del centro de salud n.º 1 Pumapungo, Cuenca. Tesis de pregrado). Cuenca. Universidad de Cuenca.
- Hincapié, J. y Medina, M. (2019). *Bioética: teorías y principios*. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
- Human Rights Watch. (2021). *¿Por qué me quieren volver a hacer sufrir?*
- INEC. (2021). *Boletín técnico de defunciones generales*. Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC). https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Poblacion_y_Demografia/Defunciones_Generales_2020/boletin_tecnico_edg_2020_v1.pdf
- Jiménez, J. y Baquero, J. (2019). *Manual de la relación médico-paciente*. Foro de la Profesión Médica de España.
- León, F. (2010). El aborto desde la bioética: ¿autonomía de la mujer y del médico? *Cuadernos de Bioética*, XXI(1), 79-93.
- Marván, L., Orihuela, F. y Álvarez, A. (2018). Actitudes hacia la interrupción voluntaria del embarazo en jóvenes mexicanos, y su opinión acerca del aborto inseguro como problema de salud pública. *Cuadernos de Salud Pública*, 34(10),
- OMS. (2017). En todo el mundo se producen aproximadamente 25 millones de abortos peligrosos al año. En *Comunicado de prensa OMS e Instituto Guttmacher* (p. 2).
- OMS/OPS. (2019). *Planificación familiar*. Un manual mundial para proveedores.
- Ortega, A. y Yauri, N. (2015). *Habilidades sociales y actitud hacia el aborto en estudiantes de la Facultad de Enfermería, Universidad Nacional de Huancavelica* (Tesis de licenciatura en Enfermería). Universidad de Huancavelica.
- Pérez, A. (2011). *Obstetricia*. Mediterráneo
- Piekarewicz, M. (2015). Bioética, aborto y políticas públicas en América Latina. En *Revista de Bioética y Derecho*, 0(33), 3-13. <https://doi.org/10.1344/rbd2015.33.11560>
- Quintero, E. y Ochoa, M. (2015). Conocimientos y actitudes de estudiantes de Medicina ante el aborto inducido despenalizado. *Revista Salud Pública*, 17(6), 912-924
- Real Academia Española. (2001). *Defnición de aborto*.
- Rivero, M. y Pintado, S. (2017). *Frecuencia y factores de riesgo de aborto en mujeres de 20 a 40 años en el hospital Mariana de Jesús durante el período de enero y febrero del 2017* (Trabajo de titulación). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Guayaquil.
- Rodríguez, Y. (2018). Actitudes y conocimientos frente al aborto en los estudiantes

de la Universidad de Guayaquil del año 2017-2018. *Angewandte Chemie International Edition*, 6(11), 951-952.

Tapia, R. (2015). *La formación de la persona durante el desarrollo intrauterino, desde el punto de vista de la neurobiología*. Universidad Autónoma de México.

Geografía crítica y educación de la geografía del «estar» a la geografía del «ser»

Gabriela Elizabeth Serrano Villalba
Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
g1728s@gmail.com

Recibido: 8 de enero 2022 / Aprobado: 24 de febrero 2022

Resumen

El artículo analiza el enfoque de geografía crítica como una propuesta para innovar la enseñanza de la asignatura de Geografía desde un criterio centrado en el ser, un aprendizaje basado en los cuerpos, en lo que los seres humanos hacen en un espacio determinado. Se reúnen ideas que los/las docentes pueden implementar durante la clase y se explora el concepto de cuerpo-territorio como un aporte significativo en la innovación de los contenidos curriculares.

Palabras clave: educación, geografía crítica, reflexión, crítica, espacio, cuerpo, territorio.

Abstract

The article analyzes the critical geography approach as a proposal to innovate the teaching of the subject of geography from a criterion centered on being, a learning based on bodies, on what human beings do in a given space. Ideas that teachers can implement during a class are gathered and the concept of body-territory is explored as a significant contribution to the innovation of curricular contents.

Keywords: education, critical geography, reflection, critique, space, body, territory.

Introducción

*Lo que le pasa al territorio
nos pasa a nosotras.*
Aissa Zuleta (2018)

El proceso escolar tradicional y vertical ha perpetuado la memorización como único recurso para la enseñanza de la geografía durante los últimos años. Explorar una nueva forma de enseñar y aprender a través de la *geografía crítica* significa reemplazar la memorización y el aprendizaje superficial por una vivencia más cercana a la realidad de los cuerpos (individuos) y su influencia sobre el territorio.

Esta nueva perspectiva apuesta a la crítica y a la reflexión como alternativa para empoderar a los/las estudiantes y llevarlos/las a un nivel más avanzado de conocimiento donde puedan involucrarse en la transformación de sus entornos cercanos a partir del reconocimiento de la acción que sus cuerpos ejercen en los territorios. No se trata únicamente de aprender sobre los lugares, sino también de experimentar con las diferentes problemáticas que se presentan en ellos y que involucran a los seres humanos, cuyas decisiones impactan de forma positiva o negativa en sus espacios de coexistencia. Es imprescindible entonces, mirar a la geografía desde esta dimensión para comprender que el lugar es importante, pero más el hecho de estudiar acerca de quiénes se relacionan en él.

En este sentido, se exploran ideas de varios autores y autoras que sustentan el contenido de este estudio, como Diego García, quien en su texto *La construcción de pensamiento crítico en el aula de geografía escolar* (2019), plantea que la crítica puede interpretarse desde dos concepciones filosóficas diferentes, pero que están estrechamente ligadas para comprender y mejorar la enseñanza y práctica de la asignatura. Estas reflexiones se complementan con las estrategias que André Kaercher recomienda en su artículo «A Geografía é o nosso dia-a-dia» (1996), para el desarrollo de la criticidad en el aula. Así también, resultan pertinentes para este análisis, los apuntes de Sofía Zaragocín, Melissa Moreano y Soledad Álvarez sobre la construcción de una geografía crítica latinoamericana comprometida con las luchas políticas y territoriales en su texto *Hacia una reapropiación de la geografía crítica en América Latina* (2018). De igual manera, el artículo de Manuela Silveira («Pensamiento crítico e (in)tolerancia: dibujando espacios de coexistencia a partir de la geografía escolar», 2018), relaciona los conceptos de pensamiento crítico, geografía escolar e (in)tolerancia con la formación y práctica docente.

Los aportes de otras pensadoras feministas (Tania Cruz, Cecilia Ramírez, Libia Posada) revisados durante la indagación bibliográfica, abordan el concepto de cuerpo-territorio para explicar por qué es importante desarrollar geografías a partir de las vivencias, problemas y luchas que enfrentan los individuos. En esa misma línea, la experiencia del Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador, a través de la serie de carti-

llas *Geografiando para la resistencia* (2016, 2018), contribuyen para ejemplificar el tipo de herramientas que se pueden emplear en el aula, de modo que los/las estudiantes puedan reflexionar cómo la geografía permite comprender las problemáticas comunes.

Tomando en cuenta la experiencia personal en el ámbito educativo, se ha considerado pertinente analizar los argumentos que estos autores y autoras han planteado y sus reflexiones en torno a la interrogante: ¿Cómo se expresa la geografía crítica en la educación?, de forma que las respuestas encontradas permitan aportar a la práctica docente con una alternativa para que maestros y maestras, por medio de estrategias puntuales, puedan modificar la manera tradicional en la que han enseñado geografía en sus aulas.

Renovar el proceso de enseñanza-aprendizaje de una asignatura como la Geografía permite explorar más allá de los contenidos curriculares para ahondar en las emociones, los sentimientos, los afectos y las luchas que impactan la vida de los individuos, de modo que logren comprender por sí mismos cómo transformar su realidad.

El cuestionamiento a la disciplina

La geografía ha sido útil en el ámbito educativo, sin embargo, empezó a generar debates en el medio científico debido a que algunos geógrafos consideraron que esta respondía a una sola perspectiva del mundo. De esta forma, surgieron nuevas propuestas teóricas entre los años de 1970 a 1980 (en el caso de América Latina) en contraposición a los planteamientos originales de la disciplina, cuestionando la forma cómo se ha representado el espacio tradicionalmente y cómo se ha usado la geografía para revelar un escenario único a la humanidad. Una muestra de esto son los mapas, que exponen una imagen fija del mundo, convirtiéndolos en dispositivos de poder que muestran una realidad que se considera «normal» (Álvarez, Moreano y Zaragocin, 2018, p. 14).

En los países latinoamericanos, la geografía ha estado destinada exclusivamente a la producción cartográfica para dividir administrativamente el territorio de forma «eficaz» y ejercer un adecuado «control» en la superficie, por ello siempre se ha ligado al ámbito militar. En el caso ecuatoriano, la única entidad a cargo de esta tarea ha sido el Instituto Geográfico Militar, cuyas proyecciones cartográficas han dado cuenta de las divisiones, accidentes geográficos, carreteras, ríos y demás características que se encuentran en la superficie, sin considerar otro tipo de trazado que identifique problemáticas sociales. La nueva visión de la geografía nace precisamente para *criticar* esa interpretación y producción única de la realidad; para concebirla más bien desde los conflictos que cada región posee y que responden a diferencias espaciales producto de relaciones de desigualdad originadas por el capitalismo, modelo económico que se quiera o no ha configurado el mundo como se lo conoce en la actualidad (Álvarez, Moreano y Zaragocin, 2018, p. 15).

En consecuencia, la geografía crítica ha surgido como respuesta a esa imposición del capitalismo como sistema económico, cuya fórmula tiene que ver con la articulación del capital para explotar la naturaleza e industrializarla, suscitando así distintos problemas en los territorios que es oportuno discutir en clase para comprender cómo funciona esta estructura que afecta también lo ambiental, político, económico y social (García, 2019, p. 187).

El fin al cambiar de paradigma, es pasar del aprendizaje meramente descriptivo a la reflexión de las problemáticas que están sujetas a los lugares estudiados y a los seres humanos que habitan en ellos, entendiendo en el proceso que lo social es lo que da sentido al espacio.

La crítica para emancipar desde el aula

En la mayoría de las aulas todavía prevalece una forma única de enseñar geografía a través de la memorización. No se considera la experiencia del/la estudiante en tanto sepa repetir lo «aprendido» sin pasar por un proceso de reflexión previo y menos aún la interiorización del contenido curricular. Transformar los procesos de enseñanza al integrar la *crítica* puede resultar complejo porque el aprendizaje geográfico se ha basado en el almacenaje de datos en la memoria como práctica recurrente en el aula; es una asignatura rigurosamente descriptiva en la que no se ha precisado mayor análisis, sino que ha estado orientada a proporcionar la información que los/las estudiantes deben obtener por «cultura general» y para poder ubicarse (Silveira, 2018, p. 10).

Por este motivo, es considerable el aporte desde la visión de un académico como Diego García (2019), quien articula las ideas que reconocidos teóricos han expuesto (Giroux, Balaguer, Gouldner, Harvey, McLaren, McPeck, Perrenoud, Wacquant) y las relaciona con la práctica docente de la geografía escolar, que es la razón del presente análisis.

En cuanto a la ejecución de esta disciplina en clase, García (2019, p. 181) considera que puede percibirse como el resultado de propuestas filosóficas y pedagógicas anteriores, pero que tiene su base principalmente en la pedagogía crítica y, por tanto, pueden existir distintas formas de entender o interpretar la *crítica* para construirla desde la geografía. En este caso, García realiza una comparación que resulta interesante dado que relaciona dos pensamientos filosóficos diversos, por un lado, el que tiene que ver con la hermenéutica y por otro, el que se refiere a la emancipación.

Es importante establecer que la crítica en la educación, más allá del concepto como tal, constituye una *actitud* que debe ser puesta en práctica; primero, por la persona que enseña, de forma que quien aprende pueda responder de forma favorable a esa postura. En otras palabras, el/la docente debe entender cómo trabajar esta *actitud* a nivel personal para luego ponerla en práctica con el grupo de estudiantes. Para lograr este fin, García (2019, p. 182) conjuga dos acepciones en su análisis que

le permiten comprender el desarrollo de la crítica; por un lado, desde la concepción filosófica de los pensadores griegos e Immanuel Kant, que explicaban la crítica como un proceso cognitivo complejo donde el individuo analiza su entorno para formarse una opinión (juicio) sobre esa realidad y una vez que lo logra entonces «conoce» el mundo que le rodea; por otro lado, entiende la crítica como un mecanismo para lograr la transformación o liberación que Karl Marx, la Escuela de Frankfurt y otros pensadores decoloniales han explicado como una participación política que debe estar orientada a encontrar formas para cambiar las realidades y evitar la desigualdad.

Resulta interesante comprender que estas dos posturas convergen para concebir una geografía que tiene que ver más con lo humano que con lo meramente espacial. En las aulas de clase, la rutina escolar se centra en conocer los lugares sin construir opiniones o discernir sobre las problemáticas que los sitios experimentan y por qué. Partiendo del análisis de García, se puede inferir que es indispensable trabajar la crítica desde el precepto teórico-filosófico que supone el «juzgar» para conocer algo, tanto como la propuesta de emancipación orientada a desequilibrar las ideas preconcebidas con las que llegan los/las estudiantes al aula y que responden a la reproducción de un sistema que se transfiere a través de la educación tradicional. Esta vinculación entre hermenéutica y emancipación debe procurar que la construcción del conocimiento en clase favorezca la toma de decisiones, discusiones e incluso posiciones políticas por parte de los/las estudiantes con respecto a las problemáticas que surgen. Durante el proceso educativo el/la docente actúa como mediador en la construcción de este pensamiento crítico, logrando que los estudiantes no solo cuestionen los modelos y estructuras establecidas, sino que también se cuestionen a sí mismos y desarrollen posturas propias de manera congruente.

La educación no debe ser «bancaria», recordando a Paulo Freire y su *pedagogía de la liberación* (2005), el/la docente no deposita enseñanzas en el/la estudiante sino que establece procesos basados en la comunicación, una práctica dialógica que busca una respuesta crítica en los estudiantes para invertir la idea de poder y opresión de unos sobre otros. Para Freire, el acto educativo en sí puede llegar a ser un acto de dominación ideológica, por tanto, recurrir a la práctica del diálogo ayudará a alcanzar la autonomía en los/las estudiantes de forma que sean capaces de desarrollar un pensamiento crítico, reflexivo y analítico para emanciparse.

Retomando el análisis de García (2019, p. 186) sobre los dos enfoques de la crítica, el uno epistemológico y el otro social, se puede decir que la hermenéutica es necesaria para comprender de forma reflexiva cómo funcionan las cosas, los hechos y el mundo en sí, es decir, cómo el sujeto conoce el objeto y la idea que se forma de él, situación que se complementa con la crítica para la transformación social (emancipación), misma que se logra a través de una acción consciente. Entonces, el conocer o aprender, puede resultar significativo en el momento en que el docente logra que los/las estudiantes actúen, basados en una decisión personal para encontrar una respuesta o transformar una realidad.

Conocer, comprender, reflexionar, actuar y transformar, sería el proceso ideal que todo/a docente innovador/a busca experimentar con sus estudiantes, sin embargo, el solo hecho de desarrollar procesos dialógicos y reflexivos en el aula, permitirán ir modificando paulatinamente la enseñanza hacia una geografía y una educación más crítica.

Ideas didácticas para incorporar la crítica

Este artículo expone algunas estrategias propuestas por algunos académicos que pueden ser de utilidad para la enseñanza de la geografía crítica; sin embargo, no constituye una fórmula, sino más bien una orientación para docentes que buscan experimentar o ahondar en torno a esta iniciativa.

André Kaercher (1996, p. 109) plantea que la geografía va mucho más allá incluso de lo que la propia etimología de la palabra supone, puesto que no se trata de la tierra (geo) o descripción (grafía), sino más bien del *espacio* geográfico que ha sido consecuencia de pugnas o enfrentamientos entre unos y otros por permanecer, de tal forma que en ese proceso se ha aprovechado y destruido la naturaleza para modificar o construir, es decir, el ser humano transforma los espacios de acuerdo a las relaciones sociales que establece. Entender esta noción es esencial, porque así es como se van configurando las geografías.

En ese sentido, Kaercher (1996, p. 110) recomienda no adornar las clases o sobrecargarlas con información innecesaria, ya que el problema no radica en el contenido, sino en la forma cómo se trabaja para construir el conocimiento junto con los/las estudiantes. Señala que es más importante entender el principio básico sobre la creación de los territorios, que inundar las clases de contenidos. En otras palabras, comprender que los espacios se han configurado sobre la base de una lucha de los seres humanos por sobrevivir y que son el reflejo de las divisiones, intereses y disputas entre unos y otros. Por tanto, la geografía se estudia desde la acción que han ejercido los individuos sobre ella, porque no puede estudiarse lo físico sin una comprensión de la realidad social y de los conflictos que ha suscitado la creación de los paisajes existentes.

Asimismo, Kaercher (1996, p. 110) manifiesta que el hecho de ser ciudadano y conocer el entorno sea este urbano o rural, no convierte a la persona en crítica de ese entorno. Por lo general, en los libros escolares se realiza una sucesión invariable de contenidos, primero el espacio cercano como la casa, la escuela, el barrio, para luego ir escalando hacia la ciudad, el país, el continente, el mundo. El problema es que no todo es secuencial en la vida; el autor considera que algunas decisiones que afectan nuestro espacio inmediato no van a afectar al resto del mundo. Es así como esta gradación debe ser evaluada y más bien recurrir a otras herramientas como el periódico, que generan temas de interés a diario y que favorecen la crítica a través de una lectura guiada por el/la docente, en la que se pueden reconocer incluso formas

de manipulación o tergiversación, logrando que el aprendizaje sea más participativo y evitando la memorización.

Por otra parte, los conceptos no deben anteceder a los contenidos, sino que más bien los/las estudiantes deben elaborar los conceptos a partir de experiencias (Kaercher, 1996, p. 111). Por ejemplo, para tratar el tema de países «desarrollados» y «subdesarrollados», se puede partir de la industrialización, para señalar que es un proceso que ha traído conflictos y desigualdades sociales en el mundo y que no siempre va a significar desarrollo o progreso, porque no todos han sido beneficiados, solo una minoría, mientras que la mayoría de la población trabaja sin que mejore su calidad de vida, etc. (precisamente para evitar conceptos como «desarrollados» y «subdesarrollados»).

Así también, es importante la lectura y creación de mapas, prácticamente una exigencia en el aprendizaje de la geografía, pero estos deben ser manipulados constantemente y expuestos a la vista para que los/las estudiantes relacionen las temáticas con los lugares, por ejemplo, los procesos que dieron origen a un país, las relaciones establecidas por este a nivel internacional y otros factores que facilitaron su creación. También permiten comparar lugares no solo en cuanto al territorio, sino a la diversidad de culturas, creencias, ideologías y para construir con los/las estudiantes la idea de que estas diferencias pueden generar cambios positivos o negativos. Además, se debe debatir en clase que las fronteras se han construido para dividir y entender que esas fronteras son una invención humana, que están rodeadas de intereses y conflictos políticos y económicos, y que no son estáticas, por lo que no existen divisiones como tal (Kaercher, 1996, p. 113). Asimismo, hay que reiterar que no son las únicas fronteras que dividen, porque la caja de un supermercado (por ejemplo) puede constituir una frontera para quien no tiene capacidad económica para comprar productos básicos.

Según Kaercher (1996, p. 113), todo lo que sucede en los espacios es una manifestación geográfica: segregación física, territorial, económica, social, etc., por ende, comprender lo social es esencial para comprender el espacio. Consecuentemente, se debe procurar no hacer generalizaciones o simplificar alguna realidad, como es el caso de los países «africanos» que se asocian siempre al continente, cuando la realidad de cada país es distinta, sin embargo, cuando se habla de un país africano, rápidamente se lo vincula con habitantes negros y negras, selva y pobreza, siguiendo un estereotipo (racista en algunos casos) difícil de romper y que aún se mantiene en las aulas.

De acuerdo con la experiencia de García (2019, p. 198), es conveniente realizar dramatizaciones o juegos de roles, donde los estudiantes escojan a los actores sociales para que interpreten, busquen información oficial sobre ellos y, a pesar de no estar de acuerdo ideológicamente con el personaje, organicen y expongan sus discursos, lo que justamente permite provocar debates interesantes sobre la problemática planteada. También señala que debe primar el trabajo cooperativo, de modo que los

estudiantes tengan una responsabilidad y una implicación al desarrollar los procesos reflexivos. Paralelamente, al mantener una comunicación personalizada, es decir, al basar la educación en un diálogo horizontal e individual, se puede lograr que los/las estudiantes se preocupen por las temáticas propuestas porque observan que se valoran sus particularidades e intereses (García, 2019, pp. 198-9). Es pertinente comprender que no se trabaja con grupos homogéneos, sino con personas que sienten y piensan distinto, por tanto, cuando el/la docente es empático/a, genera un clima de confianza que produce interés en los/las estudiantes para desarrollar un aprendizaje más complejo y crítico.

El aprendizaje basado en problemas (ABP), como lo destaca García (2019, p. 200), es una estrategia didáctica que conduce a los/las estudiantes a indagar y analizar problemáticas reales de carácter geográfico, permite encontrar posibles soluciones a través del planteamiento de hipótesis que luego ellos/ellas deberán justificar de forma fehaciente. De esta manera, en geografía es posible tratar problemas sociales, económicos, ambientales y culturales que son realmente amplios por lo que pueden ser planteados a través de preguntas complejas que generen discusiones motivadoras. Por ejemplo: ¿por qué el Ecuador tiene altos índices de desnutrición infantil, si es un país principalmente agrícola y ganadero, en el que comprar alimentos es asequible en comparación con otros países de la región? De esta manera, los/las estudiantes descubrirán diversas respuestas o formas de solucionar los conflictos que los llevarán incluso a cuestionar profundamente el sistema.

En esta línea, Kaercher (1996, p. 113) anota que cada territorio produce una geografía de acuerdo a sus propias intenciones o intereses. Es clave que los/las estudiantes tengan en esta asignatura una lectura del mundo para construir no solo una escuela, sino también una sociedad más crítica, capaz de protestar en contra de las problemáticas existentes, cuestionar y manifestar su opinión pese a otras imposiciones de pensamiento.

Desde su visión, García, insiste:

[...] no solo en la selección, organización y jerarquización de los contenidos radica el carácter de una geografía crítica en la escuela, sino que la didáctica planteada, basada en propuestas abiertas, colectivas, indagatorias e investigativas por parte de los alumnos, llevan a un interesante compuesto de acciones que pueden vincularse a procesos de pensamiento crítico en los estudiantes. Así, los profesores deben dejar de observar la caja de temas a dictar como una cuestión mecánica para comenzar a emparentarlos con los modos de abordaje que les corresponde para volverlos más significativos. (2019, p. 190)

La labor docente no tiene que ver con transmitir un sinfín de contenidos, sino más bien esforzarse porque los/las estudiantes adquieran una *autonomía intelectual* que se consigue cuando obtienen los conocimientos académicos, pero a la vez los problematizan y contextualizan respecto a la realidad, logrando una formación basada en la práctica (García, 2019, p. 192). Esto permite abandonar la clase tradicional

para promover una participación más activa modificando el papel de los/las estudiantes en el aula, quienes adquieren una *actitud* de compromiso social y político con las situaciones que viven, visto desde la óptica de la *psicología constructivista*, constituye un *aprendizaje significativo* (Ausubel, 1963).

Cuerpo territorio: un enfoque basado en el ser

La categoría cuerpo-territorio, según las ideas compartidas por Tania Cruz Hernández (feminista indígena mexicana), nace como una construcción colectiva de mujeres, especialmente indígenas, organizadas para luchar en defensa de sus territorios; lucha que ha sido apoyada y acompañada por otros colectivos femeninos (Cruz, 2016, p. 1). Por tanto, la propuesta es feminista, pensada desde las mujeres para visibilizar las desigualdades marcadas no solo entre géneros, sino también aquellas provocadas por un sistema económico patriarcal (Cruz, 2015, p. 1).

Para Cruz, el cuerpo-territorio es una categoría conceptual en construcción que ha servido, a su vez, como metodología para trabajar con otras mujeres desarraigadas de sus territorios, para poder visibilizar de manera crítica las diversas problemáticas y entender que todo lo que le pasa al cuerpo tiene relación directa con lo que le sucede al territorio. Esta nueva propuesta, según Cruz, va acompañada de dos premisas que resulta interesante considerar. La primera, tiene que ver con el cuerpo como un instrumento creativo, emancipatorio y creador de conocimientos, y la segunda, se relaciona con la colectividad, idea significativa para estas reflexiones, puesto que se refiere a la creación conjunta de conocimientos, noción que permite la vinculación de unos con otros para generar transformaciones.

En este sentido, incorporar concepciones nuevas como esta en el aula, puede resultar estimulante para los/las estudiantes que no han tenido un contacto cercano con este tipo de enfoques y gratificante para el/la docente que estará explorando nuevas formas de enseñanza en su aula.

Adicionalmente, es interesante la revisión que hace Cruz (2016, p. 3) cuando cita a Zemelman, para analizar si el conocimiento enriquece o no a los sujetos. Según manifiesta, se conoce la realidad con base en un proceso netamente racional, pero afirma que también es posible conocer a partir de las emociones y el cuerpo. Sugiere que el individuo debe observar las acciones que las y los sujetos realizan y que los lleva a tomar decisiones para transformar su entorno. Mirar y mirarse desde la acción de los otro/a/s permite ampliar los límites de ese conocimiento.

Materializar el concepto en la clase

Visto desde la práctica docente en el aula, emplear la categoría cuerpo-territorio, abre un mundo de posibilidades para elaborar una programación curricular que salga de los moldes tradicionales en la enseñanza de la geografía. Posibilita, además,

explorar las emociones, sentimientos e incluso denuncias de los/las estudiantes que no han podido discutir en otras asignaturas, modificando totalmente el programa de geografía y volviéndolo más subjetivo, más interesante y, sobre todo, más humano.

En cuanto a la práctica y uso del concepto cuerpo-territorio como metodología, Cruz (2015, p. 4) explica que ha recurrido a tres técnicas (mapeo corporal, sensorama y teatro de los sentidos) que —según su propia experiencia— resultan positivas dado que permiten ver el territorio desde una mirada crítica y desde la propia subjetividad (emociones, luchas, vivencias) de las personas que participan en el ejercicio. (Más adelante se ahonda en estas técnicas como recurso en el proceso de enseñanza-aprendizaje).

Desde este punto de vista, Cruz reflexiona que el cuerpo y el territorio tienen una unión natural (el agua pasa por el cuerpo antes de llegar a la tierra). Por tanto, si hay territorios violentados, también hay cuerpos que deben ser cuidados y eso es algo que las mujeres conocen bien (de ahí que el planteamiento sea feminista). En consecuencia, si los cuerpos no están cuidados, no van a poder contribuir a la búsqueda del bienestar colectivo e individual, la pelea por el territorio no puede estar separada de la lucha por el cuerpo (cuidado, protección, respeto). Es por esta razón, que se vuelve determinante la creación de *otros* mapas (violencia, femicidio, drogas, delincuencia) porque a través de ellos se conectan directamente los problemas que sufren las personas con los conflictos del territorio (invasión, represión, usurpación). En efecto, las luchas se vuelven colectivas porque los cuerpos comparten las mismas experiencias.

Ahondando en esta temática, es pertinente revisar y utilizar en el aula las cartillas *Geografiando para la resistencia* (2016, 2018), material publicado por el Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador, que cuestiona la geografía convencional ecuatoriana enfocada en la creación de mapas para el ordenamiento territorial. Su trabajo y experiencia están dirigidos a construir herramientas para la defensa del territorio y visibilización de las problemáticas que afectan directamente a las personas. Lo interesante de esta producción es que constituye una herramienta práctica para utilizar en el aula, a través de ejercicios como los mapas parlantes, mapa del cuerpo-territorio, transectos fluviales y caminatas en transectos,¹ mapeo de territorios simbólicos, contra mapeo de la criminalización, trayectos cotidianos urbanos, que se han planteado como una alternativa cartográfica a lo tradicional. Además, las cartillas profundizan en conceptos como género, transterritorialidad, femicidio, cartografía social, entre otros, que se complementan con preguntas de desequilibrio cognitivo, a partir de las que se pueden iniciar las temáticas en el aula desde esta nueva dimensión de la

1 Según el glosario que se encuentra en la cartilla 3, *Los feminismos como práctica espacial* del Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador (2018, p. 27), caminatas en *transectos* es un método de la geografía humana que consiste en la realización de una caminata sistemática por un lugar definido dentro de un área específica. Durante la caminata, las personas que habitan ese espacio lo exploran, lo observan y al final producen un diagrama. Transectos fluviales constituye una adaptación del método anterior que se desarrolla en un espacio fluvial.

geografía, misma que está siendo discutida en el ámbito académico pero que muy poco se divulga al interior de las instituciones educativas.

También el Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, comparte su trabajo: *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios* (2017). Una publicación que reúne metodologías que ayudan a las personas a reflexionar sobre cómo sienten en el cuerpo las violencias que se ejercen en su territorio. Por ejemplo, para desarrollar la *cartografía corporal* se pide a los participantes que dibujen su silueta dentro del espacio geográfico que habitan y coloquen aquellas situaciones que consideren que han impactado su vida, después presentan sus trabajos y mientras cuentan sus historias de vida salen a la luz experiencias que resultan ser semejantes a otras, de forma que se crean lazos que permiten explorar estrategias comunes de resistencia. De esta manera, esos territorios-cuerpos que eran individuales, se convierten luego en colectivos al igual que su lucha.

La técnica del *teatro sensorial* o *teatro de los sentidos*, que se expone en la guía, permite redescubrir a los cuerpos como cuerpos *sintientes*. Se utilizan frutas como la naranja o mandarina y su jugo para ir experimentando diferentes sensaciones al comer, oler, ver, escuchar y de esa manera entender lo importante que es sentir, porque los aromas y sabores de las frutas traen a la memoria recuerdos, sufrimientos, vivencias que están asociados a los espacios geográficos que se habita y que es importante defender al igual que los cuerpos.

Otro ejemplo equivalente a lo anteriormente expuesto, que también se puede trabajar con los/las estudiantes, es el ejercicio de cartografía corporal (representación de desplazamiento forzado) que realiza la artista Libia Posada (2014, p. 218) como parte de su trabajo artístico denominado *Signos cardinales*, nombre que hace referencia a los símbolos que se utilizan para ubicarse en el territorio, pero relacionándolos con los signos que presenta el cuerpo humano cuando se enferma. Con este propósito, la artista expone cómo el hecho de viajar de forma involuntaria (al interior de Colombia, en este caso) conlleva descubrir nuevas rutas en el territorio que *marcan* la vida de las personas que las transitan. El recorrido (las marcas) de cada participante, es dibujado en sus piernas (fortaleza para transitar) para luego ser fotografiado en un estudio. De forma que se crea una cartografía basada en sus experiencias, recuerdos y momentos vividos, sustituyendo el mapeo tradicional que, como ya se anotó, excluye este tipo de trayectorias (realidades).

Analizando la obra de Posada, Cecilia Ramírez (2013, p. 40) manifiesta que el dibujar los recorridos, en este caso de mujeres desplazadas y víctimas de violencia, constituye una forma de expresar sus sufrimientos y simbolizar el trauma ocasionado, no con el fin de revivirlo sino como un ejercicio de memoria desde los lugares de su experiencia, lo que desprende sus afectos y recuerdos, al tiempo que permite a los espectadores tener una nueva apreciación de un territorio que es real y que existe geográficamente, pero que está cargado de situaciones que pasan desapercibidas porque afectan solo a determinados grupos (minorías). Por tanto, es crucial visibilizarlas y discutir las, especialmente en un espacio como el aula de clase.

Así también, Ramírez reflexiona sobre la concepción de cartografía que la artista expone a través de su trabajo de creación, señalando:

Cartografiar es representar con trazos la tierra o una parte de ella. El trazo, la inscripción de una huella es lo que Posada toma como recurso para la elaboración de *Signos cardinales*. El espacio, el territorio representado, es comprendido de forma diferente en esta obra. No se trata de la representación a escala en una superficie plana, compuesta por estructuras hídricas o mallas viales, no son las líneas segmentarias de fronteras geopolíticas. Es la representación del lugar en el que se sostiene el ser humano, el que se construye y que simultáneamente construye al ser humano, sin el cual no existe el ser, y el que sin lo humano no existe, es precisamente el escenario de lo humano. (2013, p. 40)

Este ejercicio sería interesante realizar en las instituciones educativas, ya que actualmente en Ecuador existe un porcentaje considerable de migrantes, especialmente venezolanos, que han efectuado grandes recorridos y caminatas complejas. Resultaría revelador que los *otros/as* estudiantes (ecuatorianos), a través del ejercicio de mapeo, comprendan las situaciones que propician los desplazamientos y que obligan a las personas a desarraigarse, a la vez que empatizan con sus pares para evitar inclusive situaciones de exclusión y discriminación en el espacio escolar.

Por su parte, Melissa Milán en *El cuerpo como territorio* (2017), realiza una intervención similar con una mujer salvadoreña a quien le plantea identificar y delimitar las zonas de su cuerpo con base en varias categorías como el trabajo, la familia, las actividades domésticas, cuidado, autocuidado y vulnerabilidad, contrastándolas con los mapas de dos lugares geográficos donde ella desarrolla estas actividades. Finalmente, el resultado es interesante porque permite ver cómo una mujer asume su corporalidad, cómo los lugares influyen en sus acciones y cómo su cuerpo afecta a *otros* y a sus espacios de convivencia. Demuestra, además, aquellas ideas preconcebidas que tiene como mujer y aquellos roles que le han sido impuestos por una sociedad cuyas formas de dominación son herencia colonial. Discusión que puede producirse también en la clase si se realiza el ejercicio, lo que facilita tratar temas relacionados a la violencia de género, machismo, femicidio, entre otros, con base en las experiencias que tienen las alumnas (por ejemplo) en diversos espacios geográficos.

Entendiendo este criterio, se pueden trabajar estos ejercicios para trasladar *otras* realidades al aula y facilitar el aprendizaje de lugares a partir de las vivencias personales de los/las estudiantes o sus familias. De esta manera, el aprendizaje se torna personal, porque se incorporan las emociones para transformar esa educación «bancaria» y convertirla en una experiencia significativa.

Conclusiones

Es importante comprender las distintas dinámicas y manifestaciones que se producen en un ambiente (escuela) en el que cohabitan seres que con su propia existencia van

transformando y apropiándose de los espacios. Sea positivo o negativo, es preciso estudiar el impacto que hombres y mujeres han dejado en las geografías más que perpetuar una práctica docente tradicionalista, centrada en la memorización de nombres y sitios. Es aquí donde radica la importancia de la geografía crítica, que invita a transformar ese paradigma conservador en el que se continúa enseñando, para apostar a la reflexión y fomentar el análisis profundo y la criticidad en los estudiantes.

Apostar por la crítica como una herramienta para comprender conceptos, tiempos y lugares evita un aprendizaje superficial que solo ubica a los seres en el espacio, es decir, les enseña a *estar*, mientras que al asociar esos espacios a los recuerdos, a los momentos vividos, a la memoria, a las experiencias buenas o malas, les permite *ser*.

Por tanto, las emociones y el afecto se integran a esta nueva visión de la geografía que no se discutía antes en el ámbito académico y menos aún se practicaba en el aula. Pensar la asignatura desde esta nueva concepción, realmente modificará no solo la didáctica, sino también la forma en que los y las docentes actúan, sienten y se comunican en sus clases, con la finalidad de *innovar* su práctica profesional en busca de una educación crítica y transformadora.

Referencias

- Ausubel, David. (1963). *The psychology of meaningful learning*. Grune and Stratton.
- Álvarez, Soledad, Moreano, Melissa, Zaragocin, Sofía. (2018). Hacia una reapropiación de la geografía crítica en América Latina. Presentación del dossier. En *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 61, 11-32. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador.
- Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador. (2016). *Geografiando para la resistencia. Cartilla para la defensa del territorio*. Cartilla 1. Quito.
- Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador. (2018). *Geografiando para la resistencia. Los feminismos como práctica espacial*. Cartilla 3. Quito.
- Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. (2017). *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*. Quito.
- Cruz, Tania. (2015). *Todos los días mi cuerpo es un territorio que libra batallas: dialogando con el concepto cuerpo-territorio* (ponencia). Primer Congreso Internacional de Comunalidad. Puebla.
- Cruz, Tania. (2016). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. En *Solar*, 12, 35-46. Lima.
- Freire, Paulo. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- García, Diego. (2019). La construcción de pensamiento crítico en el aula de geografía escolar. En *GeoGraphos, revista digital para estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, 179-205. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL) de la Universidad de Alicante.

- Kaercher, André. (1996). A Geografia é o nosso dia-a-dia. En *Boletim Gaúcho de Geografia*, 109-116. Porto Alegre: Portal de Periódicos UFRGS-Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul.
- Milán, Melissa. (2017). El cuerpo como territorio. En *Bitácora*, 3(2), 155-160. Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, Cecilia. (2013). Libia Posada: cartografías del sentir. En *Arte & Diseño*, 11, 38-41. Barranquilla: Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Autónoma del Caribe.
- Silveira, Manuela. (2018). Capítulo 16. Pensamiento crítico e (in)tolerancia: dibujando espacios de coexistencia a partir de la geografía escolar (artículo inédito). *Escuela Internacional de Posgrado en Educación tradiciones y horizontes de la formación docente y el pensamiento crítico*. Bogotá, Universidad de La Salle/CLACSO.



BIOLOGÍA

BIOLOGÍA

Evolución morfoanatómica de los ofidios y adaptación a nuevos hábitats y nichos ecológicos

Oswaldo Báez Tobar

Evolución morfoanatómica de los ofidios y adaptación a nuevos hábitats y nichos ecológicos

Oswaldo Báez Tobar

Universidad Central del Ecuador
winstonoswaldobaeztobar@gmail.com

Recibido: 19 de abril 2021 / Aprobado: 04 de mayo 2021

Resumen

Los reptiles fueron los primeros vertebrados tetrápodos que experimentaron un proceso de transformación y diversificación morfológica y anatómica, a la vez que de adaptación a diferentes hábitats y nuevas formas de vida, a este proceso se le conoce en biología evolutiva como radiación adaptativa. Los reptiles alcanzaron su máxima diversificación en la era mesozoica o edad de los reptiles, período en el que se conformaron numerosos grupos reptilianos de los cuales sobreviven hasta el presente los quelonios, saurios, ofidios, crocodilios y rincocéfalos. Los ofidios o serpientes perdieron sus patas por una profunda transformación morfoanatómica ocurrida en el curso de su evolución. El presente ensayo busca clarificar este singular proceso evolutivo a partir de los nuevos conocimientos de la biología del desarrollo y la genética molecular, como también del análisis de la bioarquitectura la que se sustenta en una visión estructural, funcional y ecológica. Con estos elementos teóricos se busca configurar una explicación integral del origen y evolución de los ofidios. Este trabajo aporta también fundamentos teóricos para explicar la diversidad de nichos ecológicos de las serpientes y en particular las culebras «caracoleras». El estudio concluye con una breve descripción de cinco nuevas especies de culebras «caracoleras» de la herpetofauna ecuatoriana.

Palabras clave: radiación adaptativa, ofidios o serpientes, evolución, morfoanatomía, nicho ecológico, culebras caracoleras.

Abstract

Reptiles were the first tetrapod vertebrates to undergo a process of morphological and anatomical transformation and diversification, as well as adapting to different habitats and new forms of life. This process is known in evolutionary biology as adaptive radiation. Reptiles reached their maximum diversification in the Mesozoic Era or Age of Reptiles, a period in which numerous reptilian groups were formed, of which the chelonians, saurians, ophidians, crocodilians and rincoccephali survive to the present day. The Ophidians or snakes lost their legs due to a profound morphoanatomical transformation that occurred in the course of their evolution. This essay seeks to clarify this unique evolutionary process based on the new knowledge of developmental biology and molecular genetics, as well as the analysis of the bioarchitecture that is based on a structural, functional and ecological vision. With these theoretical elements, it is sought to configure a comprehensive explanation of the origin and evolution of the Ophidians. This work also provides theoretical foundations to explain the diversity of ecological niches of snakes and, in particular, snail snakes. The study concludes with a brief description of five new species of snail snakes of the Ecuadorian herpetofauna.

Keywords: adaptive radiation, ophidians or snakes, evolution, morphoanatomy, ecological niche, snail snakes.

Introducción

La evolución de los reptiles fue uno de los acontecimientos más importantes de la evolución de los vertebrados, porque implicó la conquista de la tierra firme. Los anfibios se quedaron en el límite entre el agua-tierra, ya que dependen de ambientes de agua dulce para su reproducción. Los reptiles fueron ciertamente los primeros vertebrados plenamente terrestres al haber desarrollado cuatro patas para caminar, pulmones para respirar en el aire, una piel seca cubierta de escamas e impermeable al agua y, además, porque se independizaron del agua para su reproducción, mediante la fecundación interna (previa la cópula), la constitución de un huevo protegido por una cubierta —calcárea o coriácea— que les permitió el desarrollo de los embriones en forma independiente del medio acuático, pues en su interior se forma el saco vitelino, amnios, corion y alantoides que les provee de alimentos y medio líquido en el período embrionario.

Los reptiles conquistaron la tierra y evolucionaron en líneas divergentes, que condujeron a la formación de los quelonios (tortugas), crocodilios (caimanes y cocodrilos), saurios (iguanas, lagartijas, salamanquesas), ofidios o serpientes y el tuatara, única especie viviente del grupo Rhynchocephalia. En la era mesozoica los reptiles dominaron la vida en la Tierra; surgieron formas muy diversas en tamaño y formas de vida, por lo que se conoce como la «era de los reptiles», al término de la cual se extinguieron los más grandes y sorprendentes; empero, sobreviven hasta el presente, entre otros: tortugas terrestres, marinas y fluviales, caimanes, cocodrilos y gaviales, iguanas terrestres y marinas, varanos, lagartijas, salamanquesas, además de ofidios o serpientes: boas, pitones y anacondas, víboras y culebras de todo tipo.

Todos los reptiles fueron originalmente tetrápodos y caudados que se adaptaron a diferentes hábitats y formas de vida; diversificaron su morfología, como se evidencia en la observación de tortugas terrestres y marinas, caimanes, iguanas, salamanquesas. Pero las serpientes perdieron las patas en un singular proceso evolutivo; por lo que, cabe la pregunta ¿qué llevó a las serpientes a perder las extremidades? Si el gran logro evolutivo de los reptiles fue desarrollar cuatro patas. ¿Qué ventajas adaptativas pudo haber tenido la pérdida de las extremidades en las serpientes? ¿Cómo ocurrió este cambio «regresivo» en lo morfológico? ¿Fue súbito o gradual? El presente ensayo es una aproximación a este tema apasionante sobre la base de los conocimientos de biología evolutiva, la biología del desarrollo, la genética molecular y del análisis de la bioarquitectura de las serpientes considerando las dimensiones: estructural, funcional y ecológica.

Ofidios o serpientes: origen y evolución

En los animales vertebrados el esqueleto permite comprender la arquitectura profunda del animal, por lo mismo será el referente fundamental de este ensayo. La

tarea es muy grande y supera en mucho el objetivo del presente trabajo, pero trataré de aportar con algunos elementos en esta línea de análisis.

El plan corporal de los vertebrados está constituido por los ejes: antero-posterior, izquierda-derecha, dorso-ventral, en torno a estos ejes se organiza el cuerpo: la cabeza, el tronco y las extremidades pares (las patas anteriores y posteriores), además de la cola; todo lo cual se halla determinado y regulado por pares de genes que actúan en un lugar y momento específico del desarrollo embrionario. Las patas son esenciales en la estructura y función de los reptiles, por lo que es difícil imaginar los beneficios de la ausencia de patas en las serpientes; pero, esta novedad morfológica les facilitó el deslizamiento en espacios estrechos que para otros era imposible acceder, por lo mismo, la ausencia de patas en las serpientes habría sido una ventaja adaptativa.

Como se conoce los ofidios o serpientes son reptiles ápodos; empero, solo la pérdida de las patas no dio origen a las serpientes, pues hay algunos lagartos que carecen de patas, sin embargo, este cambio por sí solo no les convirtió en serpientes a los lagartos ápodos; pues, estos conservan los caracteres de lagarto en su esqueleto interno y otros rasgos anatómicos. Hay peces serpentiformes: anguilas y morenas; anfibios ápodos: los cecílicos; los anfisbénidos son reptiles ápodos con aspecto serpentiforme, de ahí el nombre de «culebras ciegas», pero no son culebras verdaderas.

En el origen y la evolución de las serpientes ocurrió una reorganización morfoanatómica y funcional completa, en la cual los cambios más evidentes fueron: la pérdida de las patas anteriores y posteriores, el alargamiento del cuerpo, que está formado por la cabeza, columna vertebral y las costillas, hay ausencia del esternón, reducción de uno de los pulmones (pues solo uno es funcional); la modificación del cráneo, en especial el maxilar superior y las hemimandíbulas que no están fusionadas entre sí (con lo cual pueden abrir la boca para tragar presas grandes y enteras), además, el desarrollo de colmillos inoculadores de veneno, glándulas de veneno y otros cambios menos visibles.

Se conoce ahora que la pérdida de las patas ocurrió en dos momentos de la evolución de las serpientes; se produjo por efecto de mutaciones génicas que modificaron el desarrollo embrionario. Los genes Hox regulan la formación de las principales regiones y partes del cuerpo: la cabeza, el tronco y las extremidades; por lo tanto, una mutación en uno de estos genes puede producir un gran cambio en el diseño corporal. Eso fue lo que ocurrió en el origen de las serpientes a partir de sus ancestros lacertinos (similares a lagartijas); en estos los genes Hoxc-6 que son reguladores del desarrollo de las patas anteriores no se expresaron en la formación de las serpientes, es decir, estos genes «se apagaron» en las serpientes, por lo cual perdieron sus patas anteriores. Pero, además, los genes Hoxc-8, que regulan la expresión de la región pectoral, extendieron su área de influencia, con lo cual quedó definido el cuerpo de las serpientes como un «tórax extendido», formado por vertebras y costillas, pero sin las extremidades. Los mencionados genes Hoxc-8, activaron la formación de los pares de costillas en todas las vértebras a lo largo del cuerpo de las serpientes (Gilbert, 2006).

La pérdida de las extremidades posteriores ocurrió por un mecanismo diferente: consistió en la no expresión de los genes *sonic hedgehog* —determinantes para la formación completa de las extremidades en el embrión—, por lo tanto, si esos genes no llegan a expresarse el nuevo ser carecería de patas posteriores o las desarrollaría en forma incompleta. Cabe recordar que algunas serpientes primitivas como las boas y pitones tienen esbozos de patas, que están reducidas a pequeños fémures y a muñones de patas, ubicadas junto a la abertura anal (en biología se conoce como estructuras vestigiales, y son pruebas de la evolución). Hay evidencias paleontológicas de serpientes antiguas que poseían patas posteriores. En las serpientes más evolucionadas no existen ni vestigios de las patas posteriores (Gilbert, 2006).

El plan corporal de las serpientes se completó con otras transformaciones en su arquitectura, como son la forma y tamaño del cuerpo (largo y cilíndrico, que les permite desplazarse con movimientos ondulatorios), la modificación de la cabeza, en especial de la mandíbula inferior (está unida al cráneo mediante el hueso cuadrado, además las dos hemimandíbulas (mitades de las mandíbulas) no están soldadas, por lo que son capaces de abrir la boca para engullir presas enteras de gran diámetro; además, desarrollaron dientes para agarrar a las presas y colmillos acanalados para inyectar veneno; algunas serpientes como los vipéridos y las boas además tienen fosas termosensibles (perceptoras del calor) con lo cual pueden detectar la presencia de animales de sangre caliente como las aves y mamíferos. Todas las serpientes son carnívoras y depredadoras engullen a sus presas enteras, las digieren lentamente y expulsan los desechos.

Hábitat y nicho ecológico de las serpientes

En lo que respecta al hábitat, los ofidios se hallan adaptados a los ambientes terrestres, prefieren las zonas tropicales y subtropicales con clima cálido seco y cálido-húmedo; en las selvas tropicales viven entre la vegetación, la hojarasca en huecos de árboles y entre las rocas; algunas especies son arborícolas; sin embargo, hay algunas adaptadas a medios acuáticos, pues hay serpientes acuáticas, marinas, fluviales y lacustres; hay especies diurnas y nocturnas... Tienen muy diferentes tamaños, desde pocos centímetros a varios metros como las boas, anacondas, pitones, víboras, otras menores como las corales que han logrado adaptarse a diferentes hábitats y ocupar variados nichos ecológicos.

El nicho ecológico es un concepto fundamental en ciencias biológicas, los ecólogos lo definen según su particular comprensión teórica y le dan mayor o menor amplitud. En este ensayo consideramos los conceptos de Elton, Odum y Pianka. Según Elton el nicho de un animal es: su lugar en el ambiente biótico, sus relaciones con el alimento y los enemigos, y el status de un organismo en su comunidad. Odum define el nicho ecológico como: la posición o status de un organismo dentro de su comunidad o ecosistema, como resultado de las adaptaciones estructurales, las respuestas fisiológicas y el comportamiento; el nicho de un organismo no solo depende de dónde vive el

organismo, sino lo que hace, con ello precisa lo que es el hábitat (lugar donde vive), y, nicho (cómo vive. Eric Pianka define al nicho ecológico como: la suma total de las adaptaciones de una unidad orgánica, lo que abarca todas las maneras distintas en las que un organismo se adapta a un ambiente determinado (Pianka, 1982).

Todas las serpientes son carnívoras, esta forma de alimentarse implica la capacidad de comer muy diversos tipos de animales, tanto terrestres, como acuáticos, invertebrados y vertebrados; algunas especies son generalistas, lo que significa que ingieren una diversidad de presas (tienen un nicho ecológico amplio), en cambio, otras son especialistas, como las culebras caracoleras que comen caracoles y babosas (tienen un nicho ecológico restringido).

Nicho ecológico de las culebras «caracoleras»

Las culebras «caracoleras» ocupan un nicho ecológico poco frecuente en las serpientes, ya que «chupan caracoles. es decir. engullen la parte blanda (no al caracol entero), para ello se ha modificado la anatomía del cráneo, en particular las mandíbulas que son muy móviles y les permiten sacar a los caracoles de sus conchas para luego succionarlas —conforme explica el biólogo Alejandro Arteaga—, que ha observado la forma como las culebras «caracoleras» atrapan e ingieren a sus presas.

La capacidad adaptativa de los animales es sorprendente, más aún cuando se trata de conseguir alimento para sobrevivir. El nicho ecológico de las culebras «chupa caracoles» es muy especializado, pues deben encontrar presas de tamaño adecuado y en momento oportuno, esto explica sus hábitos nocturnos, la cabeza achatada, las mandíbulas y dientes modificados, sus grandes ojos, que les dan gran capacidad visual para ubicar a las presas, a la vez que han desarrollado en el borde de las mandíbulas pequeñas glándulas secretoras de sustancias paralizantes lo que les permite desprender a los caracoles de sus conchas.

Nuevas especies de culebras «caracoleras» en la fauna ecuatoriana

En un reciente artículo de Arteaga, A. *et al.* —que publicó la revista digital *Zookeys* en 2019— se reportó el descubrimiento de cinco nuevas especies de culebras caracoleras: *Sibon bevriddgely*, *Dipsas bobridgely*, *D. georgejetty*, *D. oswaldobaezi*, y *D. klebbai*. Fueron encontradas en remanentes de vegetación nativa de El Oro, Loja y Tumbes, Manabí y Sumaco. El estudio se desarrolló entre 2013 y 2017 demandó varias expediciones a las selvas tropicales de Ecuador para buscar ejemplares de características novedosas que pudieran pertenecer a especies nuevas para la ciencia. La investigación comprendió estudios morfológicos y filogenéticos que sustentaron el reconocimiento de las cinco nuevas especies.

La determinación taxonómica, según el equipo de investigadores, se realizó gracias a estudios morfológicos y genéticos de los ejemplares recolectados, así como

también de la revisión de 200 especímenes en museos del Ecuador y del exterior; la toma de muestras de tejidos de 25 individuos, extracción de ADN de casi 100 para efectos de comparación (Arteaga et al., 2019).

El grupo de científicos fue liderado por Alejandro Arteaga, director de Tropical Herping, que logró reunir más de 10 investigadores; después de largos trabajos de campo, de gabinete y laboratorio, identificaron y describieron las cinco nuevas especies de la familia Colubridae y subfamilia Dipsadinae de la fauna del Ecuador, con lo cual materializaron una importante contribución a la herpetología neotropical.

Breve descripción de la especie *Dipsas oswaldobaezi* sp.

Nombre propuesto en inglés: Oswaldo Báez snail-eater. Nombre propuesto en español: Caracolera de Oswaldo Báez.

Holotipo. QCAZ 10369, hembra adulta colectada por Silvia Aldás y Gabriel Zapata, 03 de marzo de 2010, en la quebrada El Faique, provincia de Loja, Ecuador. Se incluyen otros datos técnicos como: paratipo, diagnóstico, comparación, descripción del holotipo, historia natural, distribución, estado de conservación.

Etimología. El nombre específico *oswaldobaezi* es en honor al doctor Oswaldo Báez, reconocido biólogo ecuatoriano e investigador que ha dedicado su vida a la enseñanza de las ciencias, pensamiento científico y a la conservación de la naturaleza, a la publicación de libros y artículos de divulgación científica (Arteaga et al., 2019).

Las culebras del género *Dipsas* son nocturnas, de hábitos arborícolas, en la dieta incluyen caracoles y babosas. El diseño de las mandíbulas está especializado para alimentarse de gasterópodos; para ello insertan independientemente cada mandíbula en la abertura del caracol, enganchan los dientes recurvados en el cuerpo suave de la presa; retraen las mandíbulas inferiores para extraer el caracol de su caparazón. Las mandíbulas están diseñadas para mantener pequeñas presas resbaladizas y movedizas en la boca; son capaces de mover cada mandíbula y cada hueso pterigoides, como se describe en la ficha de la especie *Dipsas oswaldobaezi* <https://bioweb.bio>. En el Ecuador están registradas 138 especies de la subfamilia Dipsadinae, y del género *Dipsas* 18 especies, entre ellas las cinco nuevas especies (Reptiles del Ecuador, 2020).

Notas

1/ Tropical Herping es una organización privada que se constituyó el año 2009 con la finalidad de estudiar la vida animal en su hábitat, específicamente de los anfibios y reptiles, a la vez que aprovechar la biodiversidad del Ecuador, pero conservándola. Por algo más de 10 años viene realizando investigación biológica de campo, gabinete, laboratorio y museo. Tropical Herping ha producido artículos científicos, libros, guías de campo, fotoartículos, videos, carteles didácticos; por lo cual se ha convertido en un valioso referente en la herpetología neotropical. Promueve y pone

en práctica una iniciativa exitosa de conservación a través del turismo vivencial y de la conservación de los ecosistemas en el Ecuador. www.tropicalherping.com

2/ El autor expresa un especial agradecimiento a los distinguidos herpetólogos ecuatorianos: Omar Torres Carvajal y Alejandro Arteaga, por la lectura del manuscrito y por sus valiosas sugerencias.

Referencias

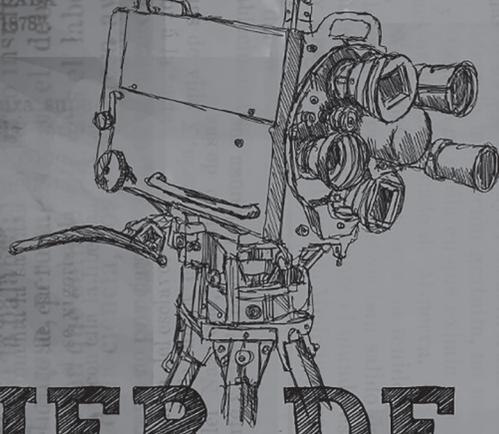
Gilbert, S. (2006). *Biología del desarrollo* (7.^a ed., 1.^a reimp). Editorial Médica Panamericana.

Pianka, E. (1982). *Ecología evolutiva*. Ediciones Omega. S. A.

Arteaga, A. *et al.* (2019). Systematics of South American snail-eating snakes (serpentes, Dipsadini), with the description of five new species from Ecuador and Peru. *ZooKeys* (766),79-147. <http://zookeys.pensoft.net/> Acceso 7 julio 2020.

Netgrafía

Reptiles del Ecuador. (24 junio 2020). *Ficha técnica: Dipsas oswaldobaezi. Caracolas de Oswaldo Báez*. Tomado de <https://bioweb.bio/faunaweb/reptiliaweb/FichaEspecie/Dipsas%20oswaldobaezi> Acceso 24 junio 2020.



DOSSIER DE CINE



Lecturas y desciframientos en torno al documental *De Guayaquil a Quito* (1929) de Carlos Endara Andrade

Presentación

Las vueltas de tuerca del pasado

Raúl Serrano Sánchez

Carlos Endara y su retrato de Guayaquil en el filme *De Guayaquil a Quito* (1934)

Alex Schlenker

La documentación cinematográfica en *De Guayaquil a Quito*, Ecuador, 1929, de Carlos Endara Andrade

Ana Lucía Granizo

De Guayaquil a Quito: diálogo con otros discursos

Claudia Alejos Izquierdo

El viaje de retorno de Carlos Endara: recuperar la memoria visual, reinventar la nación

Cristian Alvarado

Carlos Endara Andrade, un *flâneur* ecuatoriano

Verónica Jarrín Machuca

De quién es esta película
Eduardo Varas C.

Ecuador y sus mundos diferentes: *De Guayaquil a Quito (1929)*
Jihye Park

Una mirada desde el tren
José Villacís

El tomavistas como registro de la nación
Marcelo Báez Meza

Las huellas que dejó Endara y su cámara
Margarethe Tirado

Un discreto estatuto de *lo distinto*
Nicolás Morán Villagómez

Un recorrido por nuestra historia
Obed Darío Ávila Chacón

Guayaquil desde el lente del pasado y del presente
Sandy Melissa Vallejo Sánchez

Un maravilloso viaje en tren
Diego Montalvo

De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929
Estefanía López

Una cercanía que parecía imposible
Valeria Estrella

Registros de Endara para contar una historia
Yamil Escaffi

*De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929): algunas reflexiones acerca del documental
fílmico de Carlos Endara Andrade*
Michael Handelsman

Las vueltas de tuerca del pasado

Este *dossier* es un examen, desde varias perspectivas y enfoques críticos, del documental *De Guayaquil a Quito* (1934), del fotógrafo ibarreño Carlos Endara Andrade (1865-1954),¹ cuya obra, gracias al tesón de estudiosos y coleccionistas como el panameño Mario Lewis Morgan (1953), quien ha desarrollado una serie de investigaciones en torno a la vida y obra de Endara, se ha logrado preservar y difundir. A la vez, estos textos son un tributo a ese artista que con su cámara dejó un registro de imágenes que hoy son claves para entender e interpretar lo que fue la sociedad panameña de su tiempo, así como la ecuatoriana, sobre todo a partir de la filmación que Endara realizara en 1929 con motivo de su viaje a Ecuador para asistir y registrar la inauguración del ferrocarril Ibarra-Quito.² En ese año ejercía como presidente de la república, el médico lojano Isidro Ayora Cueva (1879-1978), y en los Estados Unidos se cocinaba la gran crisis económica que influyó fuertemente en los Estados latinoamericanos.

En nuestro país, poco o casi nada se sabía de Carlos Endara Andrade. Antes del 2019, el investigador panameño Lewis Morgan, cedió algunos rollos que la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, conjuntamente con el Colegio de América, Sede Latinoamericana, y el auspicio de la Municipalidad de Guayaquil, asumieron el proceso de recuperación en el que intervino de manera directa el cineasta y catedrático Alex Schlenker, quien participa en este *dossier* con un texto que da pistas sobre la vida y obra del fotógrafo ecuatoriano. Estos rollos daban cuenta de tomas realizadas por Endara a partir de su arribo al puerto de Guayaquil en 1929 y luego de su ascenso hacia la Sierra, que le permitió, al paso, filmar algunas escenas en ciudades como Riobamba y Ambato hasta llegar a Quito. Se trata de tomas o vistas que son parte de un collage que pone en evidencia la mirada que Endara se propuso fijar en cada uno de estos escenarios. De ahí que, desde el ojo de su cámara, solo estén filmados aquellos lugares, situaciones y escenas que indudablemente nos participan de lo que eran los intereses temáticos, por tanto, estéticos, ideológicos y políticos que le interesaba destacar o poner al alcance de los espectadores. Las vistas o tomas de Guayaquil como de Quito, establecen indicios claves de lo que era

1 Se puede acceder al documental, versión completa, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bkLXDPIwQqU>

2 Para un mayor acercamiento a la vida y trayectoria de Endara, se puede consultar el libro de Alfonso Ortiz Crespo, *El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el Ecuador 1865-1954*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Colegio de América, Sede Latinoamericana, 2019.

una sociedad que había enfrentado el bautizo de sangre de la clase trabajadora con lo que fue la masacre del 15 de noviembre de 1922 (de la que en este año se cumple un siglo), luego la Revolución Juliana de 1925, que significó el reajuste y puesta en sintonía del Estado plutocrático de entonces con el sistema capitalista internacional.

Y es esa modernidad, paradójica y compleja, de la que dan cuenta las vistas y tomas del fotógrafo Endara Andrade. Una modernidad, como bien apuntara en los años 30 lúcidamente el crítico Benjamín Carrión, «perturbadora», dado que pone en tensión lo que son las políticas económicas de una clase que buscaba modificar, actualizar, sus procesos de control y dominio en medio de un Estado que solo modernizó o reordenó aquellos instrumentos (mecanismos) que permitieron que los privilegios y las exclusiones se mantengan bajo el control de esa nueva clase que con la Revolución liberal de 1895 lo único que consiguió fue un reacomodo en el proceso de desplazamiento de los latifundistas que transitoriamente fueron afectados en sus dominios. La nueva burguesía liberal en ascenso supo negociar acuerdos que les permitirían una convivencia acorde a los «tiempos modernos».

De ahí que el documental de Endara dialogue con todo lo que fueron los manifiestos, «denuncias y protestas», parafraseando al maestro José de la Cuadra, con la obra de autores como el fundador del realismo, Luis A. Martínez y su novela *A la Costa* (1904), como bien lo advierte Marcelo Báez Meza. Un diálogo que también se articula a las propuestas textuales de los narradores del Grupo de Guayaquil (Alfredo Pareja Diez-Canseco, J. de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara), y con la Generación del 30, de la que forman parte autores de poéticas disímiles pero convergentes dentro de las propuestas de la vanguardia como el indigenista Jorge Icaza o Pablo Palacio, quien desde el realismo abierto dio cuenta de las «pequeñas realidades», quizás las que se intuyen detrás de las tomas de Endara, y Humberto Salvador, que desde su óptica alucinante reinventó, filmó, retrató esa ciudad mestiza (Quito) y esa sociedad que luce sus particularidades y parafernalias en el documental de Endara. Particularidades que denuncian el entretejido de una nación, un país, plurinacional y pluricultural, en el que lo identitario pasa, como acertadamente lo advirtió la escritora Mary Corylé al reseñar en agosto de 1934 la película, «vestido en las galas naturales y artificiales».³

La presentación del filme (90 minutos de duración), para ciertos invitados, se realizó el 22 de agosto de 1934 en una sala de proyecciones privadas del Teatro Bolívar inaugurado en 1933, propiedad de los hermanos Carlos y César Mantilla Jácome, quienes a su vez eran los fundadores y dueños de diario *El Comercio* de Quito, empresarios con los que el fotógrafo tenía una amplia relación de amistad.

Las diversas miradas, apuntes y reflexiones que se recogen en este *dossier*, son el resultado de un trabajo desarrollado con los estudiantes de la Maestría en Litera-

3 Mary Corylé (seudónimo de la escritora cuencana María Ramona Cordero y León), «La película de Guayaquil a Quito», diario *El Día*, Quito, 23 de agosto de 1934. Reproducido en el libro de A. Ortiz Crespo, pp. 101-04.

tura Latinoamericana del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, que coordina el escritor Leonardo Valencia, dentro de la materia escritura académica que estaba a mi cargo y que corresponde al período 2022.

La invitación fue a ejercitar la lectura de este material legado por Endara Andrade desde el ángulo con el que cada uno de los espectadores se sintiera identificado. De ahí la rica pluralidad de enfoques y perspectivas de desmontaje que no hacen sino poner en evidencia la vitalidad e importancia de este documental y de todo lo que significa, revela y aporta al debate en torno a la sociedad, la cultura y al pasado; un pasado que estas tomas nos permiten visitar para examinarlo y ponerlo en claro.

A los apuntes de los estudiantes Ana Lucía Granizo, Claudia Alejos Izquierdo, Cristian Alvarado, Eduardo Varas C., Jihye Park, José Villacís, Margarethe Tirado, Nicolás Morán Villagómez, Obed Darío Ávila Chacón, Sandy Melissa Vallejo Sánchez, Diego Montalvo, Estefanía López, Valeria Estrella, Yamil Escaffi, el coordinador del *dossier* sumó las valoraciones de los escritores y académicos, Michael Handelsman, Verónica Jarrín Machuca, Alex Schlenker y Marcelo Báez Meza.

Mi reconocimiento a todos ellos y ellas por haber aceptado ser parte de estos desciframientos. Al igual que al poeta Iván Oñate, director de la revista *Anales*, por su apertura y acogida a esta propuesta, así como al historiador Enrique Ayala Mora, director del Colegio de América, sede latinoamericana y a Ana María Canelos, por la información y documentación proporcionada para este proyecto.

Raúl Serrano Sánchez

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador

Quito, octubre de 2021

Carlos Endara y su retrato de Guayaquil en el filme *De Guayaquil a Quito* (1934)

Alex Schlenker

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
alex.schlenker@uasb.edu.ec

Recibido: 07 de agosto 2021 / Aprobado: 08 de octubre 2021

Resumen

Este artículo analiza la biografía y obra del fotógrafo Carlos Endara Andrade. El texto le sigue el rastro al lenguaje fílmico desplegado por Endara, y analiza cómo son abordados el espacio y los grupos sociales a lo largo del film.

Palabras clave: Ecuador, Ferrocarril, 1934, Carlos Endara Andrade, cine, Guayaquil, Riobamba, Ambato, Quito, los Andes, paisaje, retrato, plano, encuadre.

Abstract

This article analyzes the biography and work of the photographer Carlos Endara Andrade. The text traces the film language displayed by Endara and analyzes how space and social groups are approached throughout the film.

Keywords: Ecuador, Railroad, 1934, Carlos Endara Andrade, cinema, Guayaquil, Riobamba, Ambato, Quito, the Andes, landscape, portrait, shot, framing.

*...había vivido en Panamá durante la fiebre del oro
y se había hecho rico, en aquellos días previo al ferrocarril,
llevando buscadores de un lado al otro del istmo.*

Juan Gabriel Vásquez,
Historia oculta de Costaguana

El miércoles 22 de agosto de 1934 el fotógrafo ibarreño Carlos Endara, radicado en Panamá desde hacía más de cuatro décadas, presentaba en la sala de pruebas del Teatro Bolívar de Quito, su filme *De Guayaquil a Quito* rodado pocos años antes. A decir del investigador Alfonso Ortiz, el reducido público que asistió a la proyección estuvo compuesto por un grupo especial de invitados del diario *El Comercio*, cuyos propietarios eran además dueños de dicho teatro (2017). Carlos Endara legaba al mundo un relato fílmico inédito para la cinematografía del Ecuador. La importancia de la cinta está dada por su calidad estética y su importancia histórica. Ello se debe a una mirada detallista y generosa de Endara, pues todo registro fílmico supone una forma de representación del mundo, de manera específica de determinados espacios y de los sujetos que habitan estos. En el soporte fílmico, tal representación se configura a partir de determinados elementos estéticos como son: punto de vista, valor de plano, duración de plano, encuadre/composición, movimiento de cámara, exposición, localización del foco, color, grano, nitidez, contraste, montaje, etc. Dado que la selección y manejo de tales elementos expresivos prioriza y destaca el registro/la exposición de determinados rasgos por encima de otros aparece finalmente un relato visual específico que privilegia determinados objetos.

Es así que a la luz de la pregunta ¿quién representa a quién y de qué manera?, el presente artículo revisa la biografía de Carlos Endara y de su filme *De Guayaquil a Quito* rodado en la década de 1920. Pero ¿cómo leer tal material fílmico? ¿Se trata de la memoria visual de una sociedad o la visión personal de un hombre de 70 años que visita el país después de vivir por 50 años en Panamá? ¿Qué papel juega su formación como pintor bajo la tutela del maestro Juan Manosalvas en la Academia de Bellas Artes de Quito? ¿Qué influencia tiene sobre el filme el lenguaje fotográfico que Endara perfeccionó en París y en Panamá?

La mirada desplegada por Endara en su viaje por Ecuador selecciona unos objetos por encima de otros; (re)crea unos contextos culturales de un modo específico y no de otro; narra unas prácticas culturales desde su propia mirada y sugiere, a través de los recursos estéticos empleados, su lectura personal de unos modos de estar en el mundo. Su lenguaje audiovisual configura una suerte de régimen visual que propone, leído desde el presente, una forma de aproximación al territorio y a las prácticas culturales que en/desde el mismo se despliegan. ¿Qué vio, qué narró Endara, un reconocido maestro del retrato fotográfico en Panamá, en su filme sobre Ecuador proyectado en 1934?

De Ibarra a Panamá, pasando por París

Carlos Endara Andrade nació en Ibarra, provincia de Imbabura, Ecuador, el 13 de abril de 1865. Estudió Bellas Artes en Quito con el maestro Juan Manosalvas. El 17 de marzo de 1886 llegó a Panamá en busca de su padre, el topógrafo Carlos Endara López que estaba trabajando en la construcción del canal. Como Endara disponía de estudios de dibujo entró a trabajar en la Compañía Universal del Canal Interoceánico de Panamá contratado el 18 de julio de 1887 como dibujante, oficio para el cual «le fueron de mucha utilidad las lecciones de agrimensura que había recibido de su padre, su capacidad para el dibujo y un cierto manejo del idioma francés» (Lewis Morgan, 2014, p. 133). Por la quiebra del canal francés, Endara deja su puesto de dibujante en febrero de 1889. Al igual que muchos otros trabajadores de la empresa del canal que son despedidos, Endara busca trabajo y es recibido por el fotógrafo francés F. Blanc en su estudio «Fotografía Parisiense», un negocio fotográfico establecido ya en Panamá con anterioridad. Blanc es quien lo introduce en la fotografía y quien, aunque Endara permaneciera por poco tiempo en su estudio, seguramente lo habrá influido ya para que posteriormente viajara a Francia a continuar sus estudios artísticos, sobre todo en fotografía y pintura. Al salir del estudio de Blanc, a fines de 1889, se asocia con el pintor Epifanio Garay y fundan el Estudio Garay Endara. El estudio prospera y una década más tarde Carlos Endara viaja a París en donde estudia entre 1899 y 1904 Bellas Artes, especializándose en fotografía. Tal aprendizaje implica el conocimiento de campos de la física y la química (óptica y procesos químicos de exposición y revelado) sumado a los conocimientos que ya tenía sobre la anatomía humana, la perspectiva, la composición, etc. (ver Fotografía 1).



Fotografía 1. (Auto)retrato del fotógrafo Carlos Endara.
Colección Mario Lewis M. (Lewis Morgan, 2014)

Un estudio fotográfico istmeño

Carlos Endara inaugura en 1920 junto a su hermano Victoriano, a quien había llevado a Panamá en 1895, el estudio más grande y conocido de Panamá: «Fotografía Endara Hermanos». El diario panameño *El Heraldo del Istmo* asegura en una edición de 1917, reproducida en la revista *Lotería*, de abril de 1967, que

los hermanos Endara emprendieron la construcción de un edificio propio en 1909, con planos y frisos importados de Francia. En aquel espacio, en 1910, se inauguró formalmente la «Fotografía Endara Hermanos», y en 1912 se le instaló el primer ascensor de Panamá, uno de marca Otis, que hasta hoy ostenta un escudo del Ecuador (Estévez, 2017).

La cita deja en claro que para el fotógrafo habrían sido de enorme importancia el progreso y la distinción, así como su pertenencia al Ecuador. El estudio ocupaba cuatro plantas y durante las siguientes cinco décadas produjo lo que es considerado uno de los más importantes fondos fotográficos de América Latina. A decir de Mario Lewis Morgan, «fue un estudio con todos los avances de la época, lujosamente decorado. [...] En su cielo raso estaba pintada una hermosa alegoría, obra seguramente de ambos artistas» (Lewis Morgan, 2014). Del estudio de Carlos Endara y del edificio se conserva, respectivamente, una imagen fotográfica de la colección del mismo Lewis Morgan en la que se aprecia a Carlos Endara impartiendo clases de pintura al pintor Ricardo Miró (ver Fotografías 2 y 3).



Fotografías 2-3. El estudio de Carlos Endara desde la calle (izq.) y en vista interior (der.) impartiendo clases de pintura. Aquí trabajó con su socio, el pintor Epifanio Garay. (Colección Mario Lewis Morgan, 2014).

Este edificio funciona desde 2009 como la Casa Museo Endara y en él se conservan y exhiben muchas de las fotografías que Endara tomó de las élites panameñas a lo largo de medio siglo. Una revisión de sus fotografías expuestas en «Un mundo

feliz. Panamá en ojos de Carlos Endara», exposición curada por Adrienne Samos y presentada en la Casa de América en Madrid, en el marco del PhotoEspaña del año 2011,⁴ permite ver de qué manera el lente de Endara documentó el desarrollo pujante de la ciudad de Panamá, los numerosos actos públicos oficiales y la vida cotidiana de las élites. Endara llegó a ser el fotógrafo oficial de varios presidentes y se convirtió en el retratista predilecto de la clase alta y de la nutrida clase media emergente que ocupa la gran mayoría de sus fotografías. Un número significativamente menor de su producción retrata el mosaico étnico de la sociedad panameña de la época (ver Fotografías 4 y 5).



Fotografías 4-5. Retratos grupales de la élite económica de Panamá (Casa de América en Madrid, PhotoEspaña, 2011).

Carlos Endara retrató, además, la emergente clase media panameña, descendiente en muchos casos de los grupos migrantes de Europa y Asia. La fotografía de retrato era ejecutada en su estudio, dispuesto de un tragaluz cenital que facilitaba la exposición de las fotografías de retrato en placas de vidrio que el fotógrafo elaboraba de los más importantes grupos sociales de la capital panameña. En sus placas de retratos grupales se despliega un orden simétrico con ritmos marcados en la composición, un complejo proceso de puesta en escena que destaca determinadas virtudes, puesto que el retrato es la negociación tácita entre quien opera la cámara y quien está frente a ella. El retrato es, a diferencia de la fotografía centrada en registrar un instante en el lugar y momentos correctos, un ejercicio de consentimiento. En muchos casos, sobre todo en el estudio fotográfico, es el retratado quien pide y encarga el retrato fotográfico. Es entonces el fotógrafo, empoderado de un conocimiento técnico (preparación de placas con emulsión, operación de la cámara, revelado y ampliación) y de un lenguaje formal (postura, gesto, etc.) quien lleva adelante este encargo. Los sujetos retratados en las placas participan del diseño que el fotógrafo sugiere y son organizados de determinada manera, asumen cierta postura y un gesto específico.

⁴ Es la primera exposición de la obra de Endara fuera de Panamá (Lewis Morgan 2014).

Para el caso de Carlos y el género fotográfico del retrato en estudio, resultaba de enorme ayuda el tragaluz con el que habría contado su estudio. El trabajo de Endara es ante todo uno de luz natural, tal vez reforzado en muchos casos por un flash para mejorar mínimamente detalles de las sombras (ver Fotografías 6 y 7).



Fotografías 6-7. Retratos grupales de la migración a Panamá (Casa de América en Madrid, PhotoEspaña, 2011).

Otro de los temas importantes para Endara eran los acontecimientos públicos. Así, en los archivos del fotógrafo, destacan dos registros de acontecimiento públicos: el retrato en 1915 del general Esteban Huertas en presencia de amigos y allegados, junto a la pintura ecuestre que este habría encargado y la inauguración del hospital Santo Tomás en 1926. Ambas fotos son ejemplo del trabajo detallado en lo que a exposición y encuadre se refiere; las dos imágenes, además, dan cuenta del interés del fotógrafo por sacar del estudio su cámara para retratar otros actores y otros espacios (ver Fotografías 8 y 9).



Fotografía 8. El general Esteban Huertas junto a la pintura ecuestre que este habría encargado, en presencia de amigos y allegados. (Carlos Endara, 1915, Colección Mario Lewis Morgan).



Fotografía 9. Inauguración del Hospital Santo Tomás. (Carlos Endara, 1926, Colección Mario Lewis Morgan).

El gesto épico del general junto a su pintura y la masiva concurrencia a la inauguración del hospital remiten a los posibles intereses de Endara. En ambas fotografías es posible detectar un marcado acento sobre la distinción (retrato del general Huertas) y del progreso (inauguración del hospital). Estos elementos configuran la mirada con la que Endara se reencontrará con su país natal unos años más tarde y articularán su búsqueda, y por ende su encuadre fílmico.

Si bien Endara es considerado en la actualidad uno de los importantes fotógrafos de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, no se ha estudiado aún su obra fílmica, desarrollada casi como un paréntesis a su trabajo fotográfico y llevado a cabo, curiosamente, durante varias de sus visitas al Ecuador, su país de origen. Carlos Endara incursionó a fines de la década de 1920 en el cine y grabó un film por la inauguración del ferrocarril en su ciudad natal, Ibarra. Pocos años después aparece el filme *De Guayaquil a Quito*, una de las pocas cintas filmadas sobre el paisaje natural y cultural del país y una serie de cintas sobre la ciudad de Quito.

Carlos Endara: un hombre que viaja y mira

En el caso de Carlos Endara acontece un interesante desplazamiento visual de la pintura a la fotografía que le permite desarrollar sus estrategias para representar los espacios naturales y urbanos. Formado en las técnicas pictóricas y fotográficas desarrolla una interesante mirada sobre el espacio que le permite producir planos que remiten al paisaje pictórico. Según su ubicación, para Endara hay dos tipos de planos de paisaje: *paisaje quieto* (el realizador está a pie y se detiene frente a los espacios que retrata) y el *paisaje en movimiento* (el realizador aprovecha en los planos que elabora el movimiento del tren o del bote en que viaja). *De Guayaquil a Quito* comienza con planos generales del río Guayas y establece el lugar desde el que parte. El entorno, en tanto contexto natural, permite entender elementos

como el clima, las condiciones del terreno y las distancias y dimensiones. Al ser esta la secuencia inicial del recorrido en Guayaquil, es probable que Endara hubiera llegado desde Panamá en barco (ver Fotografía 10).



Fotografía 10. Río Guayas. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

El fotógrafo e investigador Patricio Estévez cree que Endara también podría haber entrado al país por Colombia para llegar a Ibarra directamente (Estévez, 2017). En el siguiente fotograma aparece el mismo Carlos Endara con una cámara fotográfica de medio formato en la mano y un enorme barco de vapor al fondo del encuadre. La imagen podría estar tratando de dejar constancia de que Endara arribó en ese barco al país (ver Fotografía 11)



Fotografía 11. Río Guayas con barco y C. Endara. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

A este plano de presentación le sigue uno de inventario visual de los barcos anclados en el mismo y de los hidroaviones que habrían usado el río como pista de aterrizaje (ver Fotografía 12 a, b, c, d).



Fotografía 12 (a) y (b). Fotogramas de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 12 (c) y (d). Fotogramas de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

A los planos de barcos en el río le sigue una secuencia en la que Endara encuadra espacios naturales e indaga en la presencia humana y el progreso (ver Fotografía 13).



Fotografía 13. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Así surgen planos de paisaje natural (el río sin presencia humana) en diálogo con aquellos paisajes que ya acusan la presencia del hombre, tal es el caso en el plano que encuadra la torre radiofónica colocada en el centro de una isla (ver Fotografía 14).



Fotografía 14. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Esta exploración que Endara hace para encontrar los espacios naturales intervenidos («exitosamente») por el humano hace que se traslade al río y registre desde una embarcación los márgenes de la ciudad de Guayaquil hacia el río (ver Fotografías 15 y 16).



Fotografía 15. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 16. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Una vez establecido el entorno general hacia y desde el río (campo visual y contracampo visual) a través de esta secuencia de apertura compuesta por planos desde y hacia el malecón, Endara se adentra en la ciudad de Guayaquil, en donde hace un nuevo inventario, esta de vez de calles, plazas y edificaciones (ver Fotografías 17 y 18).



Fotografía 17. Fotogramas de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 18. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

La sucesión de planos va incorporando progresivamente a los habitantes y sus actividades diarias: cargar, vender, comprar, pasear, etc. (ver Fotografías 19, 20, 21 y 22).



Fotografía 19. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 20. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 21. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 22. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

A diferencia del río, los objetos identificados en la ciudad están más cerca. El valor de plano se reduce relativamente y el paisaje se cierra en su dimensión espacial, lo que permite la irrupción de los sujetos que lo habitan. Endara inicia así un inventario visual sobre los distintos grupos sociales en el espacio público y sus actividades. En muchos casos retoma su mirada sobre una cierta «distinción de clase» (ver Fotografías 23 y 24).



Fotografía 23 (a) y (b). Fotogramas de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 24. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*, Carlos Endara (1934)

Endara parece reconocer en los cafés del centro de Guayaquil los clásicos cafés de París. Los que identifica en esta secuencia son visitados solamente por hombres. Pero en el desarrollo fílmico de su mirada, Endara no se detiene en los distintos grupos. Lo suyo es un inventario que recoge lo visto por él. Endara avanza así con cierta prisa para encontrar a otros grupos en su cotidianidad. La siguiente secuencia recoge a una banda de guerra y a un grupo de soldados uniformados que la sigue (ver Fotografías 25 y 26).



Fotografía 25. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 26. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Endara crea planos de duración corta-mediana que siempre respetan el movimiento del objeto filmado. En este caso el realizador no detiene el registro, sino hasta cuando ha pasado la totalidad del desfile de soldados. Así privilegia todo el tiempo el plano general, una manera de ofrecer contextos.

Las dos secuencias más largas, compuestas hasta por una quincena de planos, están dedicadas al mercado y al «American Park» y su piscina. En el caso del mercado, Endara sigue de cerca la efervescente actividad (ver Fotografías 27, 28 y 29).



Fotografía 27. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 28. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 29. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Se trata de múltiples planos generales en los que Endara recorre con el encuadre el enjambre compuesto por vendedores de clase popular, campesinos y montubios, entremezclados con la clase alta y media del puerto (ver Fotografía 30).



Fotografía 30. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

No obstante, lo interesante del encuadre es que registra el encuentro de distintas clases sociales, pero Endara no profundiza en tal encuentro. El plano es parte del extenso inventario desplegado. El mercado resulta muy interesante para ser filmado y parece no haber tiempo o interés para detenerse en los distintos sujetos que lo componen. Tampoco hay mayor información acerca de lo que se vende en el mercado. Los productos parecen incluir frutas y hortalizas, telas de todo tipo (llama la atención, sobre todo, el visillo para hacer toldos mosquiteros), utensilios de cocina, canastos, etc. Endara está más interesado en el ambiente, en las texturas visuales generadas por la madera de los puestos de ventas, las telas, los productos agrícolas y los distintos cuerpos que configuran la incesante masa compuesta por las personas de distintas edades, identidades étnicas y de clase que visitan el mercado (ver Fotografías 31 y 32).



Fotografía 31. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 32 (a) y (b). Fotogramas de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

La cámara de Endara solo detiene el movimiento cuando alguien posa para ser retratado, aunque el gesto de la postura para el retrato se pierde en el plano general con tantos elementos (ver Fotografía 33).



Fotografía 33. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

En la secuencia que le dedica al «American Park», un gran parque acuático de propiedad de Rodolfo Baquerizo Moreno —inaugurado en el año de 1922 y concebido con la idea de imitar al parque de Coney Island en Nueva York

(Estero Salado, 2017)—⁵ Endara advierte de nuevo el tumulto, la multitud que arriba en «autobuses que salían de la Plaza San Francisco y que en solo seis minutos llegaban al lugar» (Hoyos, 2015). Pero el fotógrafo se detiene en un tema concreto: la tabla de saltos. Los planos de esta secuencia se centran en el movimiento de quienes suben a la tabla de saltos y hacen sus piruetas antes de caer al agua (ver Fotografías 34 y 35).



Fotografía 34. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)



Fotografía 35. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Aunque el lugar ofrecía una cantidad enorme de actividades con toboganes, carruseles y otros atractivos (Hoyos, 2015), Endara no narra las dinámicas del lugar. Su cámara no desarrolla el hilo narrativo que cuenta quiénes llegan de qué manera; la edad de quiénes componen la multitud, la clase, etc. Endara se hipnotiza con el movimiento de las siluetas que saltan, vuelan y caen y solamente filma los saltos desde la tabla. En un momento de la secuencia Endara cambia su punto de vista y se coloca diametralmente al otro lado de la tabla con lo que es posible advertir en el

5 El parque habría estado ubicado en lo que antes se conoció como Baños del Salado. Ver: Estero Salado (2017), disponible en <http://blog.espol.edu.ec/adnacald/2011/09/08/un-poco-de-historia-el-american-park/>

siguiente plano la estructura del corredor techado del «American Park» conocido de otras fotos de archivo (ver Fotografía 36).



Fotografía 36. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

Del «American Park» dice Melvin Hoyos que fue «un hermoso edificio para tomar baños de mar que [...] convirtieron el lugar en uno de los principales atractivos de la ciudad» (Hoyos, 2015).

Las últimas secuencias filmicas de Guayaquil registran ciertas calles con sus vehículos y algunos otros edificios como el Gran Hotel Ritz y un ejercicio con mangueras de incendio. Endara no abandona el espacio público y filma en todo momento en exteriores (ver Fotografía 37).



Fotografía 37. Fotograma de *De Guayaquil a Quito*. (Carlos Endara, 1934)

En posteriores secuencias aparece una serie de planos rodados camino a la Sierra. En el recorrido a bordo del ferrocarril, Endara filma los paisajes de la ruta desde las ventanas del vagón y retrata brevemente las ciudades de Riobamba y Ambato.

La biografía de Carlos Endara es la de un fotógrafo, pintor y cineasta de mirada inquieta. Su trabajo fotográfico apenas ha sido reconocido hace pocos años por la historia de la fotografía latinoamericana y ecuatoriana y se han estudiado solamente

sus retratos de estudio (y algo en exteriores) de los distintos grupos sociales —especialmente de las élites— de la ciudad de Panamá, ciudad a la que migró en su juventud y en la que vivió por más de seis décadas. Para Endara la fotografía y el cine son dos formatos y dos lenguajes distintos. Es aún difícil relacionar su obra pictórica con el filme. Si bien el paisajismo fue una tendencia importante en la pintura de los siglos XVIII y XIX, incluso en la etapa tardía de la Escuela Quiteña, en cuyo epílogo se habría formado bajo la tutela de Juan Manosalvas, no fue posible hallar pinturas o dibujos de su autoría. Se sabe que vivió y estudió Bellas Artes por cuatro años en París y ahí podría estar otra clave para comprender su relación con el paisaje como un formato pospuesto por su oficio de retratista. *De Guayaquil a Quito* es, en cierta manera, un filme paisajista que se centra en el registro continuo de los espacios naturales, rurales y urbanos.

El paso del lenguaje fotográfico al del cine tiene una serie de desafíos, especialmente en lo que al manejo del tiempo se refiere. Si la fotografía se plantea lo momentáneo, el cine trabaja sobre el desarrollo temporal de las imágenes (Monaco, 2000) a través de distintos planos progresivos (general-medio-detalle). Este paso tiene en Endara un cierto logro, ya que muchos de sus cuadros visuales se limitan a un solo plano. La memorable y destacada excepción es la exploración visual que Endara hace de Guayaquil. En *De Guayaquil a Quito* Endara se centra en registrar los espacios de manera generosa. Cuando las condiciones del espacio lo permiten, como es el caso en Guayaquil, en donde su recorrido es a pie por la urbe, Endara logra un importante ensayo visual sobre el espacio que explora con su cámara. Esto es posible porque Endara experimenta múltiples puntos físicos en el espacio real que le generan a su vez distintos puntos de vista para generar lo que se llama el *espacio filmico*. La mirada desplegada por Endara en su viaje por Ecuador selecciona los espacios por encima de las personas, aunque no omite detalles sobre temas como la distinción/elegancia y el progreso a través de múltiples secuencias de planos magistralmente expuestos que ofrecen una infinidad de recorridos visuales. Carlos Endara es un importante autor visual del siglo XX. En la formación de su mirada y de su lenguaje visual es de importancia su oficio de fotógrafo y de pintor, pero además su devenir biográfico que le permite vivir en distintas geografías y culturas.

Carlos Endara Andrade, murió en Panamá el 27 de enero de 1954 sin que la historia de la fotografía latinoamericana lo incluyera en su listado de relevancia. Es apenas con el paso del tiempo y a través del esfuerzo de coleccionistas que se ha rescatado su obra, cuyo valor radica en que «su cámara captó más de medio siglo de nuestra historia y su gente, dejándonos para la posteridad un valioso testimonio gráfico» (Lewis Morgan, 2014, p. 135) de «todo cuanto atravesó sus pupilas: los edificios, los trabajos de construcción del canal, las colonias de extranjeros afincados en aquellas tierras. Fue el fotógrafo predilecto de presidentes y bomberos, de sacerdotes y muchachas; y publicó sus imágenes en varios periódicos y revistas» (Estévez, 2017).

Referencias

- DC. (2017). *Diario de campo*, apuntes escritos y digitales en relación a la película *De Quito a Guayaquil*, Carlos Endara.
- Estévez, P. (2017). *Carlos Endara Andrade, un artista imbabureño en Panamá*. Documento digital.
- Granda, W. (1995). *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Unesco.
- Hoyos, M. (2015). *Guayaquil ibérica*. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- Lewis Morgan, M. (2014). Historia de la fotografía en Panamá, 1839-1940. Un breve recorrido. En *Canto Rodado*, (9), 129-140. ISSN 1818-2917.
- Monaco, J. (2000). *Film Rowohlt*, HH.
- Ortiz, A. (2017). *Correspondencia de proyecto*. Documento digital.
- Silva, M. A. (2004). *Obras completas*. Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez (eds.). Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil.

Fuentes visuales

Máster de visionamiento 2017 (De Guayaquil a Quito) del filme *De Guayaquil a Quito*, Carlos Endara (60 min (?); 1934), (rollos 1-4: digitalizados entre 2016 y 2017).

Virtuales

Estero Salado de Guayaquil: disponible en <http://blog.espol.edu.ec/adnalcald/2011/09/08/un-poco-de-historia-el-american-park/>

La documentación cinematográfica en *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929,* de Carlos Endara Andrade

Ana Lucía Granizo

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
luciagranizo5@gmail.com

Navegar el pasado es un proceso extenso que requiere de meticulosidad y paciencia. Ahí es donde interviene el archivo como la carabela que nos permite ingresar a siglos pasados, siendo ese el caso del documental *De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929*, filmado por Carlos Endara Andrade.

Sumergirme en uno de los pocos testimonios fílmicos del comienzo del siglo xx en el Ecuador representa una apertura de ojos a la vida capturada entre imágenes. En primera instancia, Endara documenta la ciudad de Guayaquil con su puerto, sus calles y su gente. Esta producción cinematográfica encuadra a una ciudad dinámica y su participación, como un centro económico, en la exportación cacaotera ecuatoriana, previa a la caída de la bolsa de Wall Street. La misma información que se ha reproducido en diferentes textos llega a nosotros, los espectadores, mediante otro tipo de documento: el cinematográfico, habilitando una nueva forma de receptor la cotidianidad durante un proceso que quedaría grabado en la historia.

Las imágenes a blanco y negro capturadas por Endara aparecen como un portal que me transporta a un Ecuador en plena época de transición moderna. De manera que, con la atención característica de un cineasta, la cámara se detiene en los detalles de los grandes avances de la ciudad: las avenidas, las plazas, los monumentos. En esta misma línea, Endara encuadra al mayor exponente del proceso modernizante ecuatoriano: el ferrocarril transandino. En su trayecto hacia la capital, el cineasta documenta su paso por otras ciudades de la Sierra, legándonos así las imágenes de una Ambato que años después sería destruida por un terremoto. La transición del paisaje ecuatoriano forma un

vínculo con la transición moderna y, en este sentido, a medida que Endara ingresa a las ciudades andinas, el enfoque de su cámara se centra en capturar la actividad agropecuaria y la modernización agrícola.

Su llegada a Quito marca un cambio en las imágenes capturadas hasta el momento al registrar también la cotidianeidad de los grupos de la élite quiteña. Es así que la cercanía de Endara con familias burguesas le permitió la entrada, como cineasta, y a mí como espectadora, al edificio del diario *El Comercio* y a su maquinaria moderna. Asimismo, Endara registra las instalaciones de la fábrica textil en un proceso de transición con el retrato de una nueva industria situada en la urbe que resquebrajó la tradición del obraje colonial elaborado en el sector rural. De esta manera, la variedad de imágenes convierte a este documental en un archivo extenso que nos permite ver el transcurso paulatino de los cambios modernos que marcaron un antecedente en la historia ecuatoriana.

En última instancia, agradezco al cineasta por este raro archivo de un Ecuador de los años 20, descrito únicamente en papel y tragando el sabor agridulce que me provoca la noticia de los dos rollos de filme que se perdieron, no me queda más que imaginar el último tercio de viaje de Endara, rumbo a Ibarra, su ciudad natal.

De Guayaquil a Quito: diálogo con otros discursos

Claudia Alejos Izquierdo

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
alejos.izquierdo@gmail.com

La película documental *De Guayaquil a Quito* (1929) del ecuatoriano Carlos Endara Andrade es un testimonio audiovisual de una mirada observadora del desarrollo que experimentó Ecuador. Este video busca mostrar los procesos de modernización en Ecuador y fue filmada durante dos viajes a este país, entre 1925 y 1926. Esta cinta es considerada una de las primeras en retratar las ciudades de Guayaquil y Quito, además de registrar el funcionamiento y andar del ferrocarril ecuatoriano que unía estos dos centros urbanos: el primero en la Costa y el segundo en los Andes. Las copias de la película se perdieron en las décadas subsiguientes hasta el año 2016, cuando un equipo de investigación de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito recuperó los rollos originales de un archivo privado en Panamá.

El film de Endara Andrade es un registro personal de los distintos acontecimientos culturales que atravesó el país andino. En *De Guayaquil a Quito*, no solo podemos observar el paisaje natural y la cultura de Ecuador. También se muestra la diversidad social y sus elementos modernizadores. Estos son, precisamente los que captan la atención de su observador (Carlos Endara), quien dirige la grabación del contenido. Así, desde su mirada personal, se señalan como componentes principales, en el camino del desarrollo, a los avances en el sector transporte. Por lo tanto, el ferrocarril se establece como el símbolo del progreso, no solo para el Ecuador, sino también para las sociedades latinoamericanas.

En suma, *De Guayaquil a Quito* es una fuente audiovisual de alto valor histórico que puede dialogar con otros documentos discursivos como la fotografía, la pintura, la crónica y, evidentemente, la historia. Este documental, como ya se mencionó, es un registro individual de un tiempo específico del país y, como todo registro, debe conservarse para que refuerce la memoria de la sociedad de su tiempo.

El viaje de retorno de Carlos Endara: recuperar la memoria visual, reinventar la nación

Cristian Alvarado

Universidad de las Artes, Guayaquil
c.agustin.alvarado03@gmail.com

El hallazgo reciente de la cinta *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929*, realizada bajo la lente documental-pictórica del fotógrafo y artista ecuatoriano Carlos Endara (Ibarra, 1865-Panamá, 1954), es una ventana privilegiada para recuperar la memoria visual de una nación tensionada por el impacto de los procesos de modernización en la vida cotidiana del entramado social en la segunda década del siglo xx. La recuperación de la cinta, permite agregar un eslabón perdido de «la pequeña edad de oro» del cine ecuatoriano, según Wilma Granda, compuesta por numerosas piezas cinematográficas que se realizaron a lo largo de 1920, que van, si resumimos el cuento, desde las cintas argumentales de Augusto San Miguel como *El tesoro de Atahualpa* (1924), pasando por el primer documental etnográfico del sacerdote Carlos Crespi con *Los invencibles shuaras del alto Amazonas* (1927), hasta el género melodramático y musical de Alberto Santana con *La divina canción* (1931) y *Guayaquil de mis amores* (1930) de Francisco Diumejo.

A partir del archivo donado por el panameño Mario Lewis, un grupo de docentes, investigadores y cineastas de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, pusieron en marcha un proceso de restauración y digitalización del material cinematográfico de Carlos Endara, que fue posible rescatar en condiciones poco favorables para su conservación. Alex Schlenker, artista e investigador-docente implicado en el proceso, describe el hallazgo de «un total de seis rollos (4 latas y 2 cajas de cartón) con aproximadamente 2400 pies de material fílmico en 16 mm» (2019, p. 278), de los cuales se logró recuperar solo 60 minutos de película. De los seis rollos recuperados —dice Schlenker— solo dos se perdieron por la defectuosa conservación, permitiendo así acceder a la mayor parte del viaje fílmico de Endara por las dos principales ciudades del Ecuador en los albores del siglo pasado.

La cinta de Endara arranca con una toma panorámica de la ciudad costeña: la vida alrededor del río es protagonista del movimiento acelerado de modernización, se destacan los edificios municipales y el adjunto de la gobernación, frente a la faena laboral de los cargadores cacaoteros. El paseo fílmico por la ciudad permite documentar la ferviente actividad de sus calles, plazas y mercados; aunque parece tener la intención de registrar el pujante desarrollo económico del puerto principal, favoreciendo un imaginario identitario al servicio de la construcción simbólica de la nación (por ejemplo, la representación del refinamiento calcado a la europea de la élite local), el lente pictórico de Endara recorre un paisaje variopinto de cuerpos y rostros, compone, como menciona Schlenker, «un importante ensayo visual de la diversidad étnica y cultural que habita el espacio público» (2019, p. 289).

La segunda parte de la filmación transcurre en el viaje a Quito. En este fragmento adquiere una vital relevancia el ferrocarril como signo evidente del proceso de modernización. Sin embargo, como si fuera una especie de *road movie* silente, el ojo documental de Endara va más allá de la celebración patriótica para construir unos cuadros de alta densidad poética, sobre todo, esa imagen de los rieles en movimiento que se quedan atrás en el camino, como una metáfora del resto irrecuperable que atraviesa cada viaje, tal como el del espectador, quien apenas puede contemplar esa imagen para perderse en el camino de la memoria de un pasado borroso. En la tercera y última parte (la cuarta se extravió para siempre, víctima del destino cruel de los archivos: la descomposición), narra un Quito en vías de modernización, deteniendo su lente en las fábricas textiles para documentar la vida productiva dentro de sus instalaciones, las maquinarias empleadas y el trabajo de mano de obra campesina e indígena.

En *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929*, Carlos Endara enfoca su lente para documentar el incipiente desarrollo industrial de su país y el impacto de esas transformaciones en la vida cotidiana, en un ejercicio que parece construir un imaginario acomodaticio para la representación oficial del pasado. Sin embargo, sus tomas panorámicas y cuadros tan elocuentes, el registro de los paisajes naturales y sociales, las formas de vida de unos y otros, los contrastes entre pobreza y riqueza se enmarcan en un gesto poético que se decanta por el registro del carácter heterogéneo de un país cuyas contradicciones, en esas imágenes aparentemente lejanas de 1929, todavía siguen interpelando la mirada del presente para reinventar la interrogante azarosa sobre el nosotros problemático que vamos siendo.

Referencias

- Endara, C. (2020). *De Guayaquil a Quito: Ecuador, 1929*. Video de YouTube, a partir del trabajo de recuperación del archivo cinematográfico de Endara por parte de la Universidad Andina Simón Bolívar, 2016. 59:01. <https://www.youtube.com/watch?v=bklXDPIwQqU>
- Schlenker, A. (diciembre, 2019). De Guayaquil a Quito (Carlos Endara, 1929, Ecuador). En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (5).

Carlos Endara Andrade, un *flâneur* ecuatoriano

Verónica Jarrín Machuca

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito
veronicajarrinmachuca@gmail.com

Walter Benjamin, en su ensayo *El París de Baudelaire*, escribe sobre un personaje que aparece en la poesía de este autor, a finales del siglo XIX: el *flâneur* o paseante de las ciudades, un observador de la vida urbana que va «tomando muestras botánicas por el asfalto» (2012, p. 99), que deambula por las calles con aparente indolencia mientras clasifica los rostros, los oficios, los espacios. El *flâneur* de Benjamin es sobre todo una categoría de análisis de los procesos de la modernidad: la ciudad bazar en progresiva mercantilización, los espacios de consumo y ocio, la pérdida de identidad del sujeto entre la muchedumbre, lo fugaz y lo transitorio de los acontecimientos cotidianos, la movilidad de los espacios públicos. Varios de estos elementos se pueden reconocer en la filmación que hace el fotógrafo ibarreseño Carlos Endara Andrade al regresar al Ecuador, después de haber vivido en Panamá. Endara graba con una cámara cinematográfica algunas escenas de Guayaquil y Quito, en 1929, quizás en su recorrido por la primera ciudad es donde más evidente se hace su condición de *flâneur*.

El documental empieza con una panorámica de Guayaquil desde un punto móvil: la embarcación en la que llega el observador. El fluir de la corriente coincide con el movimiento de la cámara que reproduce el mirar contemplativo del paseante burgués. Endara filma edificios, embarcaciones y actividad comercial, con una notoria voluntad de explorar las posibilidades artísticas de la industrialización: construcciones de ladrillo y cemento en lugar de las tradicionales casas de madera, el humo de barcos, el movimiento de automóviles, el cruce del tranvía, los bomberos en acción, una avioneta que surca el cielo.

Guayaquil, en ese momento, es un perfecto ejemplo de ciudad bazar en la que el *flâneur* puede perderse. Endara documenta el ir y venir de las cajas de cacao en el puerto, la llegada de bienes importados, la actividad del moderno Mercado Central, centro comercial de la ciudad, poblado por vendedores de

telas, de comida o de herramientas, letreros en las paredes, luminarias en las calles, en síntesis, un perfecto muestrario de la mercantilización del espacio público para disfrute del *flâneur*.

Como catalogador de las fisonomías urbanas y hombre de la multitud, Endara registra grupos de personas que pasean por el boulevard 9 de Octubre y otras vías de la ciudad: hombres con trajes blancos, mujeres con los característicos sombreros *cloché*, niños lustrabotas, un desfile militar, una banda de guerra. En las tomas del mercado, vemos mestizos, campesinos con burros de carga, indígenas y afrodescendientes, todos son parte de la muchedumbre entre la que el *flâneur* se oculta con su cámara, muchos de los paseantes ni siquiera la miran.

Ninguna sociedad de consumo podría ser retratada sin sus espacios de ocio. Endara lo sabe y dedica parte de su observación al American Park, un gran parque acuático en el estero del Salado, que era imitación del de Coney Island. La multitud llega en buses y nuestro *flâneur* registra los clavados que ejecutan los visitantes desde la tabla de saltos, con gran interés.

Callejeo de ritmo lento, interpretación de escenas de la ciudad, catalogación de tipos urbanos, todos estos elementos convierten a Endara en un explorador de la modernidad, en un verdadero *flâneur*.

Referencias

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.

De quién es esta película

Eduardo Varas C.

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
eduardovarc@gmail.com

La principal pregunta que surge al ver *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929*, es un cuestionamiento sobre el ejercicio de su autoría. Algo que desde la mitad del siglo pasado se ha definido, gracias a las propuestas de los críticos y escritores de la revista francesa *Cahiers Du Cinema*, que asumieron al director de un filme como autor de la obra, de manera similar a quien escribe un libro. Entonces, ¿quién dirige *De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929*? ¿Fue Carlos Endara Andrade? ¿O fue Álex Schlenker, quien restauró y editó el material? La respuesta podría ser complicada, pero hay indicios sobre los que se puede trabajar. Porque Endara filmó ese recorrido en tren de Guayaquil a Quito en 1929 —y sus pasos por diversas ciudades—, pero cuál fue la naturaleza de esa filmación. Endara está en su país, donde no vive. Usa la cámara, hace un registro. Es casi un turista. Eso es. ¿Un turista está haciendo una película?

Es probable que el siguiente tema a incluir a esta discusión es si, al tomar lo filmado hace casi 100 años y traerlo al presente —a este presente— podemos seguir hablando de un autor. Para Christian León no tiene ya sentido hablar de esto, ya que por la época en la que estamos, ese concepto se ha desdibujado:

El principio de propiedad y autoridad sobre la imagen se derrumbó, mientras los códigos audiovisuales se multiplicaron. El cine se transformó en un lenguaje impuro, sublime mezcla de televisión, videojuego, ordenador e hipertexto. El autor devino en coleccionista de citas y estilos. Lugar de tránsito y flujo de imágenes, nunca más su fuente de origen (León, 2021).

Justamente es el criterio de León el que ofrece una respuesta para dilucidar el tema de la autoría al referirse a la «propiedad y autoridad sobre la imagen». Con esta expresión queda claro que Carlos Endara Andrade es solo un tipo de propietario y autoridad de esta película, que tiene las voces de Paola Rodríguez y Fabricio Guerra Gaona explicando lo que se ve y dan-

do contextos de las experiencias. Lo cual habla de una construcción mucho más compleja que aquella que intentó quien inicialmente filmó estas imágenes. No se puede asumir a esta película únicamente como el resultado de alguien que usó la tecnología de hace 93 años para hacerla. Este es un documental producto de este tiempo. Es un trabajo de muchas más personas, hay más propietarios y autoridades, Schlenker a la cabeza. Por esa razón, en *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929*, hay una mirada desde costumbrista hasta de registro, porque lo vemos hoy. La visión de Endara —mirada desde la actualidad—nos coloca como espectadores ante un país y ciudades que ya no existen y la acción de este autor doble es única: ya no solo es mostrar, es transportar en el tiempo.

La autoría colectiva de este trabajo es la que genera la posibilidad de que un registro de hace casi un siglo se vuelva algo mucho más profundo. No solo se trata de reconocer espacios, sino de entender dinámicas sociales de la época, que tienen su manera de ser traducidas en situaciones actuales. Esa especie de colección de citas y estilo, de las que habla León, deviene en colección de registros que recuperan un blanco y negro que resuena muchísimo hoy. Porque lo que la cámara obtiene —como si se tratara de un ojo que mira con extrañeza— es justamente lo que hace de este país lo que es hoy: un sitio en el que quienes más necesitan siempre han necesitado. Y no hay forma de verlo con otros ojos, inclusive cuando Endara contrapone esas postales ciudadinas con las imágenes de belleza lejana del campo, durante el paso del tren, que él filma para mostrar la pureza de Ecuador. Aunque luego nos revele que la cruda realidad social de Ecuador no ha cambiado en 100 años.

Referencias

León, C. (2021). Adiós al cine de autor. En *El oficio de la mirada*, 349-351. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/El Conejo.

Ecuador y sus mundos diferentes: *De Guayaquil a Quito, 1929*

Jihye Park

Universidad San Francisco de Quito
cinzia0715@gmail.com

Visto con ojos de extranjera, resulta muy enriquecedor apreciar el contenido del trabajo fílmico *De Guayaquil a Quito*, como un testimonio de la vida cotidiana y de las profundas diferencias existentes entre las regiones de Ecuador en las primeras décadas del siglo xx.

Partiendo desde Guayaquil, es notoria la histórica conexión de la ciudad con su río y cómo este ha sido elemento de bienestar económico, así como también el punto fundamental de la definición del estilo de vida del guayaquileño. Destaca el espíritu resiliente de la ciudad, azotada en múltiples ocasiones por flagelos, como el *Gran Incendio* de octubre de 1896. Es notorio también el carácter pujante del puerto de Guayaquil como puerta de entrada y salida del Ecuador, tanto en las tradicionales exportaciones del país como en las importaciones, que en su mayoría estaban destinadas a las élites nacionales a través de la adquisición de productos exclusivos. En definitiva, se muestra una ciudad vibrante, en donde la moda estaba al día —en las élites, claro está— y con centralidades y espacios de encuentro común bien delimitados en donde convergían las evidentes clases sociales y los extremos socioeconómicos que estas producen entre riqueza y pobreza.

En su camino a Quito, subiendo la cordillera, se destaca al ferrocarril como la columna vertebral del país, como aquel elemento sin el cual la unión de las regiones sería imposible. A medida que el tren sube de las zonas cálidas a los Andes, se aprecia un cambio sustancial en la actividad humana, dando lugar a las visiones de la ruralidad serrana y a sus contrastes con las ciudades intermedias como Ambato y Latacunga, que se iban abriendo paso en la escena nacional, justamente gracias al tren.

Llegado a Quito, el mundo tiene otra perspectiva. Destacan construcciones diferentes, instalaciones sociales (como las lavanderías) distintas a las de Gua-

yaquil o los caminos rurales de la Sierra. Una profunda devoción católica, mermada por el dominio y el temor de los gobiernos liberales. Es una capital renovada por la presencia del ferrocarril que la sacó del aislamiento andino a una rápida comunicación con el mundo a través del puerto. Esta ciudad compartía espacios de élites sociales, tanto de raigambre colonial como otros grupos de más reciente aparición, especialmente por el auge del comercio, la industria y los servicios, conexos con la tradición textilera de la zona, la banca y los medios de comunicación y entretenimiento. En definitiva, la capital poseía lo suyo.

De Guayaquil a Quito es, sin duda, una pieza fundamental para entender al Ecuador de inicios del siglo xx; un Ecuador que siendo un mismo país, poseía y de hecho sigue poseyendo, elementos diferenciadores sustanciales, tanto en la sociedad como entre sus élites, grupos sociales que a lo largo de la historia han sabido adaptarse a sus circunstancias y vivir conforme la descripción que alguna vez Humboldt hizo de los nacionales de esta tierra: «[...] los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste».

Una mirada desde el tren

José Villacís

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
nessy_oh@hotmail.es

La idea de movimiento en la expresión artística estuvo presente desde épocas prehistóricas, como se puede apreciar en la cueva Chauvet al sur de Francia, en las que los pictogramas muestran una idea de protocine estepario; caballos pintados en las paredes muestran más de ocho patas en un continuo movimiento frente a un paisaje que los contiene y muestra la visión de aquella época. El documental de Carlos Endara es, así dividido en 4 partes, que nos muestra un todo, una nación en desarrollo que se presenta al mundo por medio de ese lente objetivo de la cámara. *De Guayaquil a Quito* muestra el cambio social que han sufrido las urbes y la innegable sucesión del tiempo dentro del territorio ecuatoriano.

El filme habla de la evolución en la construcción del progreso ecuatoriano, donde se inmoló la madera y se la ha remplazado por el ladrillo y el cemento. El lazo de unión, indiscutiblemente ecuatoriano es ese ferrocarril transandino, que desde García Moreno hasta Alfaro verá su luz en un intento por unir las líneas volcánicas que separan Sierra y Costa. En esta película aún es palpable ver la relación social de la naciente república ingresando tardíamente a una modernidad; los balnearios, los mercados y las casas son puntos de equilibrio y simbiosis entre la realidad social, diversa y diferenciada con el espíritu aún convergente entre ese pasado vivo y el inminente futuro.

Guayaquil tiene el progreso impreso en su cotidianidad mientras la ciudad de Quito muestra en su esencia ese pasado aún en proceso de modernización, en que las grandes familias siguen siendo quienes rigen en la dinámica social. Endara pasa de hotel en hotel, de hacienda en hacienda, mostrando que Quito busca mantener aún oculta su cara cotidiana, muy diferente a la Guayaquil que engloba a todo el conglomerado. La avenida de los volcanes será la que custodie ese hermetismo de la Sierra separada de la Costa. El gobierno de Ayora marca una disonancia en la ciudad franciscana y es bien

representada por Endara, por citar un ejemplo, la procesión del *Corpus Christi* se desarrolla dentro del templo, sin poder ocupar las calles de la ciudad. Material inmaterial, legado de la historia y la cultura innegable de la relación social de un pequeño país de la América española.

El tomavistas como registro de la nación

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil
mbaez@espol.edu.ec

De *Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929* (2020), basado en el metraje encontrado de Carlos Endara Andrade (Ibarra, 1865-Panamá, 1954) es un documento audiovisual de 59 minutos que funciona como el reverso de la novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez. Mientras la obra literaria es un viaje de la capital al puerto principal del Ecuador, el cine nos permite un viaje a la inversa.

Este documento es más que una serie de tomavistas que se pueden admirar en la plataforma de YouTube, gracias a una publicación virtual de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Esos planos cortos que se han montado, en un documento de una hora, son el pretexto para hablar de una figura fundamental en la historia del cine ecuatoriano, Endara Andrade, legendario fotógrafo y pintor ibarreño que trabajó en la construcción del canal de Panamá como paisajista. Toda su trayectoria biográfica es transmitida en este documental que cuenta con el apoyo de la municipalidad de Guayaquil, con la asesoría del historiador Enrique Ayala Mora y del crítico de cine Christian León.

La investigación histórica corre a cargo de María Antonieta Vásquez y Alfonso Ortiz Crespo, este último autor de *El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el Ecuador, 1865-1954*, libro publicado en 2019 por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

En los tomavistas incluidos en el documental se puede admirar una nación en vías de modernización a través de elementos que ya habían sido registrados por los hermanos Lumière: la fábrica, el tren, el tranvía, el mercado, la plaza, el parque, la lavandería pública... Todo está narrado a través de voces en *off* que se alternan (una masculina y otra femenina), más la banda sonora sugestiva del músico norteamericano Kevin McLeod.

Esta obra audiovisual no sería posible sin la participación visionaria del cineasta Alex Schlenker que funge como demiurgo. La organización sintáctica

del metraje corre por su cuenta, además de liderar la supervisión de un proceso tan complejo como la digitalización y la restauración.

En los créditos finales se lee que se recurrió a DiJjiFi, un laboratorio especializado de Nueva York que, gracias a un lector óptico de avanzada, transfirió a formato HD las imágenes rescatadas. Verdadera hazaña si tomamos en cuenta que el material fue salvado de un archivo en Panamá y que no está completo. De los seis rollos recuperados, dos se perdieron definitivamente por no haber sido conservados en un ambiente adecuado. Parece la premisa dramática de un filme de ficción en el que se usa el recurso del metraje encontrado.

La mención a la obra audiovisual de Endara se hacía en todos los estudios sobre la historia del cine nacional, especialmente en el libro *Cine silente en Ecuador (1895-1935)* de Wilma Granda con el título *De Guayaquil a Quito*. Desde que los rollos fueron encontrados en Panamá en 2016, la obra de Endara por fin deja de ser una referencia fantasmal y se proyecta de manera democrática en Internet para las nuevas generaciones.

Referencias

Granda, W. (1995). *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Unesco.

Las huellas que dejó Endara y su cámara

Margarethe Tirado

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
margarethe.ti.hart@gmail.com

En 1826, Nicéphore Niépce, con una cámara oscura y placas de peltre recubiertas de betún, capturó la primera imagen fotográfica conocida como *Vista desde la ventana en Le Gras*, una imagen fantasma de tonos grises que invade el presente. Es curioso que casi cien años después de esta primera fotografía de Niépce, en 1929, Carlos Endara, fotógrafo ecuatoriano, haya captado posiblemente las primeras imágenes filmicas que registran a diferentes ciudades del Ecuador a principios del siglo xx, como Guayaquil, Ambato, Ibarra y Quito. Las imágenes de Endara, al igual que la fotografía de Niépce, suponen un agrietamiento en la conciencia del espacio presente, donde el pasado se filtra para perturbar la perspectiva de la historia. En particular, las imágenes de Endara provocan un repensar los espacios construidos, habitados y los fenómenos sociales y políticos que se yuxtaponen a las experiencias humanas, tensiones y dinámicas.

Alex Schlenker, quien restauró, digitalizó y editó las imágenes filmicas de Endara, nos permite acercarnos al filme *De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929* (2019), donde se entretajan una serie de imágenes que muestran una visión panorámica del pasado. En el documental, la experiencia visual de las imágenes es potenciada por una serie de nuevos recursos sonoros y narrativos que amplían la percepción de esos instantes perdidos de la historia. No obstante, si bien algunos datos mencionados permiten contextualizar y fijar los espacios retenidos en las imágenes, al igual que el sonido que activa la percepción auditiva, la imagen por sí sola produce esa apertura al extrañamiento, al espacio disonante con la actualidad, pero al mismo tiempo ligado a lo nuevo. Espacios que muestran el continuo movimiento de la materia. Los instantes aprehendidos, no regresan el pasado íntegro, solo nos permiten pequeñas dosis que hablan del tiempo, el silencio y la transformación.

Las imágenes de Endara se dilatan en un tiempo inconmensurable, abriendo surcos de nuevas posibilidades de leer y renovar la historia. Un desfile militar, un tren, un puerto, un observatorio, los espacios rurales y ciudadanos son algunas de las imágenes que evidencian el desdoblamiento de los espacios, la posibilidad de transmutación que reside en la materia, en los cuerpos, las construcciones e incluso en las dinámicas que las atraviesan. Las imágenes son huellas de un pasado, los rezagos de un todo que no vuelve por completo, pero sus residuos son capaces de irrumpir el tiempo fijado. En palabras de George Didi-Huberman, las imágenes pueden ser pensadas como restos que «ofrecen no solamente el soporte sintomático —verdad de un tiempo reprimido de la historia—, sino también el lugar mismo y la textura del ‘contenido de las cosas’, del ‘trabajo de las cosas’».

Las grabaciones de Endara no son representaciones de un pasado, al contrario, son fragmentos del pasado en sí, con la capacidad de fracturar las líneas históricas, detener el tiempo e incluso fraguar la posibilidad de engendrar nuevas miradas de las ciudades, tejiendo alianzas con lo olvidado para reinventar la memoria. En este sentido, Endara no solo capturó imágenes, sino a la ciudad misma, fracciones de lugares y personajes que sobreviven al tiempo sin la degradación de los años. Las imágenes en *De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929* son materia latente con la capacidad de interpelar a quien la observa mediante una poética del espacio que infiere nuevos y viejos elementos en el imaginario colectivo.

Un discreto estatuto de *lo distinto*

Nicolás Morán Villagómez

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
nicolasmoranv37@gmail.com

Antes de embarcarme en la visualización del documental *De Guayaquil a Quito, 1929*, de Carlos Endara Andrade, confieso haber seguido un consejo: mirarlo en silencio, dejándome interpelar por el poder de la sucesión visual. No he pretendido anular el valor de la narrativa histórica en él, sino más bien apostar por un encuentro más cercano con las tomas y mi visualidad. Quiero comenzar por considerar una problemática en este encuentro: la distinción entre *captura e imagen*. Este trabajo audiovisual es un despliegue de capturas de la cotidianidad moderna del Ecuador en 1929. Las capturas, en su sentido más literal, constituyen un archivo de la materialidad. La *imagen*, como la concibe Jean-Luc Nancy, «[...] es algo obvio y evidente. Es la obviedad de lo distinto, la distinción en sí misma. Solamente existe una imagen cuando existe esta obviedad: de otra manera, solamente existe la decoración o la ilustración como soportes de un significado» (2005, p. 12). La *imagen* es, por ello, producto de la imaginación y la fabulación. Me pregunto, ¿qué es lo que ha suscitado en mí mirar el documental en esta manera?

La modernidad del 1929 en el Ecuador, con Isidro Ayora como presidente y la debacle del elitismo ecuatoriano en el escenario político y cultural, constituye un año más del curso de una transición focal en lo social hacia las clases trabajadoras. Del documental me ha impresionado, en particular, cómo los sustratos de esta modernidad son identificables en detalles más evidentes como la abundancia de automóviles en Quito y Guayaquil (especialmente en el último) y la importancia de la industria textil. Entre ellos pude identificar también la imponente planta hidroeléctrica en el Valle de los Chillos. Datos menores, pero significativos para la cotidianidad, incluyen por ejemplo el consumo del cigarrillo industrializado y la reproducción musical análoga (que puedo inferir de las escenas de los bailes). Este documental nos muestra una sociedad ecuatoriana modernizada; identifico un esfuerzo propositivo de hacerlo por parte de Carlos Endara.

Sin bien es cierto que, como lo mencioné anteriormente, el soporte mismo del trabajo de Endara implica un trabajo con una materialidad existente en un punto del tiempo, visualizar el documental de la manera en que lo he hecho me ha llevado a cuestionar la posibilidad de contemplarlo como una *sucesión de imágenes* que nos lleve de lo homogéneo (la materialidad), hacia lo heterogéneo (la interpretación). Darle la oportunidad a la visualidad para interpelarme me ha llevado a otorgar a las tomas un discreto estatuto de *lo distinto* que es propio de la imagen, aunque su génesis en el documental es evidentemente ajeno a ello (porque depende absolutamente de la materialidad histórica) (Nancy 2005).

La visualidad de este documental, además, no me lleva a un significado, sino a mi involucramiento con la intimidad de las tomas, una intimidad también característica de la *imagen* (Nancy 2005). Dejarme interpelar por la visualidad del documental me ha llevado a intentar otorgarle un valor poético a lo que no es, en su génesis, poético. La visualidad es nuestro medio cognoscitivo primario finalmente, por el que conocemos directamente el mundo cuando las palabras y los significados son inexistentes.

Referencias

- Endara, C. (2020). *De Guayaquil a Quito*, Ecuador, 1929. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://www.youtube.com/watch?v=bkLXDPIwQqU>.
- Nancy, J-L. (2005). *The ground of the image*. Fordham University Press.

Un recorrido por nuestra historia

Obed Darío Ávila Chacón

Investigador independiente
obed_avila1994@hotmail.com

Filmado en el trayecto que el fotógrafo ecuatoriano Carlos Endara (1865-1954) cubriría durante su recorrido en el mítico tren inaugurado por el general Eloy Alfaro, *De Guayaquil a Quito* es una extensa recopilación de archivos gráficos del Ecuador de inicios del siglo xx. Su difusión «que fue posible gracias al proceso de restauración de los archivos originales que un grupo de investigadores de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador realizó en 2016» nos permite acercarnos a nuestro pasado cultural y geográfico de forma directa. Por esta razón, *De Guayaquil a Quito* es quizá uno de los testimonios gráficos más importantes de nuestra historia.

El documental consta de tres partes: «Guayaquil», «De Guayaquil a Quito» y «Quito». A lo largo de los 60 minutos de duración del film, se observan imágenes a blanco y negro, entre otras, de trabajadores anónimos en su quehacer cotidiano, indios arreando a sus llamas, mujeres con vestidos *flapper* y hombres con sombrero de copa o boina paseando por las plazas, niños de grandes ojos mirando a la cámara con asombro; el poderoso río Guayas, la glaciación altura del Cotopaxi y el Chimborazo, la soledad de los páramos y los lagos andinos; el trajín de las grandes y las pequeñas ciudades, las fábricas y las calles ecuatorianas. De tal manera que *De Guayaquil a Quito* da cuenta, por una parte, del proceso de modernización que se llevaba a cabo a lo largo y ancho del país y, por otra, de la idiosincrasia y los modos de vida de los habitantes ecuatorianos de aquel tiempo.

¿Cuál es entonces la importancia del documental de Carlos Endara? Como ya se mencionó anteriormente, *De Guayaquil a Quito* es, sin duda alguna, uno de los más importantes registros gráficos de nuestro país, en tanto que permite a los espectadores tener una idea más clara y aproximada de la realidad ecuatoriana a inicios del siglo xx. Esa es precisamente la razón de su importancia. El documental de Endara, en ese sentido, puede ser un recurso de gran utilidad para la enseñanza de la historia ecuatoriana. No obstante, también puede ser visto a manera de entretenimiento, como si de cualquier

película se tratase. Sea como sea, es indudable que quienquiera que vea *De Guayaquil a Quito* hallará en él una posibilidad de recorrer una parte de nuestra poco documentada realidad histórica.

Guayaquil desde el lente del pasado y del presente

Sandy Melissa Vallejo Sánchez

Investigadora independiente

melii.vs@gmail.com

Es difícil fantasear con un Guayaquil del pasado por las pocas edificaciones que conservan sus calles, muy a pesar de que los procesos de regeneración urbana se han concentrado en el centro de la urbe. Además, algunos incendios ocasionados por la fragilidad de la madera o por la cercanía con el río provocaron que la ciudad afrontara simultáneos procesos de reconstrucción en los siglos anteriores. Consecutivo con esto, en los últimos años, la falta de atención de las autoridades por conservar estos bienes patrimoniales ha borrado su memoria histórica y estética. En 1987, solamente se conservaban doscientas de un inventario de seiscientos construcciones (García, 2017, parr. 1). Tal y como lo menciona Borges (1984, 927) «Solo una cosa no hay. Es el olvido». En este sentido, la película de Carlos Endara resucita la memoria patrimonial de la ciudad en contra de ese olvido, puntualmente el de la arquitectura guayaquileña de 1929.

Es por esa razón que a través de su cámara antigua tenemos una excelente vista panorámica de los edificios más emblemáticos apreciados desde la ría, como lo son los de la Municipalidad y el de la Gobernación, construidos en 1921 y 1923, respectivamente. Para nuestra fortuna, a diferencia de otras edificaciones, estos han sido debidamente conservados y, en unos casos, puestos al servicio de la comunidad estudiantil. En la actualidad, aún podemos disfrutar del paisaje captado por Endara desde un paseo en lancha. Asimismo, a lo largo de la cinta podemos recorrer otros sitios como la antigua catedral y el Mercado Central con influencia del estilo europeo. Otro aspecto destacable de esta caminata es que podemos observar casas comunes con ventanales de chazas y, en algunas, la transición entre la madera y el hormigón armado en la infraestructura de la época.

Lo singular continúa. Otra vista que ofrece esta película marcada por el titubeo y desgaste del tiempo está en sus orillas. En una de las tomas podemos

ver al fotógrafo ibarreño con el malecón a su espalda. Desde aquí el paisaje se torna con una vista de barcos de la época anclados uno detrás de otro. Acontecimiento que en la actualidad no es muy común desde que el puerto se trasladó al sur. A partir de aquí, la memoria se vuelve humana. Las mercancías desembarcadas al pie del malecón por los cacaheros representaban el dinamismo económico que invadía la ciudad con un comercio que podía reconocerse a varias cuadras de distancia a través del olor del cacao trabajado por los verdaderos protagonistas de esta ciudad. Aquel paisaje recordado ahora por aquellos que los observan trabajando desde un malecón en escala de grises y que buscan en la cinta ese rostro del pasado que aún convive entre nosotros.

Lista de referencias

- García, A. (30 de enero de 2017). Guayaquil pierde parte de su patrimonio. *Diario El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/patrimonio-guayaquil-inpc-municipio-arquitectura.html>
- Borges, J. L. (1984). Everness. En *Obras completas*. Emecé Editores.

Un maravilloso viaje en tren

Diego Montalvo

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
drmontalvog@gmail.com

Imaginémonos mirar por una ventanilla de un tren en movimiento. Cientos de sonidos vienen a nuestros oídos. Llevamos escaso equipaje para un viaje que resulta poco convencional. En un abrir y cerrar de ojos nos ubicamos en el año 1925. La Costa y los Andes nunca estuvieron más cerca gracias al invento que nos llevó a la época contemporánea: el ferrocarril. Carlos Endara, fotógrafo ecuatoriano radicado en Panamá, creó un hito en la historia del cine ecuatoriano, sin miedo a exagerar, tal y como los hermanos Lumière lo hicieron con su micro-film *La llegada del tren* proyectado en 1895.

El filme de Endara es un claro espejo de la época en la cual vivió y las imágenes resultan altamente potentes. El tren tiene, como medio de transporte, sobre todo, un sinónimo conceptual que es la cotidianidad. El documental no deja de mostrar gente caminando, amplias plazas y mercados, barcos de vapor saliendo de Guayaquil; da un contexto preciso de esa ciudad que ardió en llamas en 1896, y que revivió como el Fénix desde las cenizas. El momento en que Endara se trepa a su vagón ocurre algo extraordinario: «Cuando Endara sube entonces al tren, en Durán, para ascender hacia la cordillera en dirección a la capital. En su recorrido llegó a Riobamba, una ciudad que experimentó un gran cambio con la presencia del ferrocarril» (Endara, 1929, págs. 18:18-18:38).

Cuando el tren baja la velocidad y las ruedas chirrían en los rieles, el pasajero sabe que el viaje está cerca de concluir no sin antes poder admirar los bellos paisajes que pasan de un estero atestado de personas a montañas imponentes que con bastante envidia quieren rascar el cielo. El testigo es un camino que atraviesa el Ecuador, lo descubre y plasma desde una vivencia histórica que también demuestra el funcionamiento de la sociedad de principios del siglo xx. De cierta forma, Endara fue un adelantado a su tiempo, al aparecer él mismo en sus tomas realiza ya una suerte de *selfie* de principios del siglo xx,

donde demuestra que no se aleja, sino que es parte como un actor crucial, de lo que está narrando en sus imágenes.

El progreso que implicó el ferrocarril es innegable y aquí se muestran dos patrimonios: por un lado, el propio tren y por otro la película de Carlos Endara (recuperada por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador) que como base testimonial es una pieza clave de forma visual, que demuestra también las costumbres de los ecuatorianos «lo que Osvaldo Hurtado también haría con su magno libro» que están atravesadas con el tema exportador, textil, bananero y cacaoero. Mientras el camino siga trazado y las vías estén en su lugar, esta memoria seguirá plasmada para la posteridad, ya que lo visual fue rescatado y nuestra historia sigue siendo testigo de nuestra propia identidad.

Referencias

Endara Andrade, C. (2020). *De Guayaquil a Quito, 1929*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. YouTube.

De Guayaquil a Quito, Ecuador, 1929

Estefanía López

Investigadora independiente
stefylopez56@gmail.com

De *Guayaquil a Quito, Ecuador 1929* es un documental realizado por Carlos Endara en el que, a manera de video muestra su viaje que realiza por Ecuador, empezando con la ciudad de Guayaquil y terminando en la capital. El documental presenta fragmentos de su estadía y visita por cada uno de los pueblos y ciudades que están dentro del trayecto de Guayaquil a Quito. Este documental es sin duda una joya archivística de nuestra historia, tener un documento fílmico de 1929 que muestre cómo era la vida cotidiana en Ecuador es clave.

Sin embargo, si profundizamos en el documental podemos observar que solo existe una mirada. En el video se nos explica que Carlos Endara siempre tuvo relación con la élite ecuatoriana; esta relación la podemos ver claramente ilustrada. Es decir, en todo el metraje podemos observar que se enfoca en mostrar la parte «bonita y arreglada» de cada ciudad, difícilmente se logra ver a la parte pobre de Quito. De igual forma cuando transita por la ciudad de Guayaquil o Riobamba podemos mirar que solo filma los parques, piscinas y centros de recreación en donde las personas se divierten.

Es por ello que decidí ver el documental con más detenimiento y pausando en ciertos momentos logré vislumbrar las figuras de los indígenas que caminaban por la capital sin zapatos y cargando siempre al hombro un costal. Es interesante ver, por ejemplo, cuando el camarógrafo graba un mercado: el choque cultural que existe en la vestimenta cuando se ve a los indígenas con su ropa tradicional y a los blancos o mestizos usando la moda que claramente respondía a una influencia de afuera.

A pesar de todo lo mencionado anteriormente, se puede rescatar del documental el registro visual de la arquitectura de aquella época, una de las escenas que más atrajo mi atención, fue cuando Endara documentó una fábrica de

tela, poder observar cómo en aquella época se realizaba el procedimiento de hacer lana y telas, realmente es maravilloso.

Ciertamente, este documental es de suma importancia ya que muestra una parte de nuestra historia, nos permite transportarnos y viajar al tiempo, observar cómo eran ciertas cosas hace casi cien años. Pero, aun así, es importante saber que no todo Guayaquil o Quito lucía de esa forma; existe otra realidad que en este documental no se muestra y que posiblemente jamás la veremos.

Una cercanía que parecía imposible

Valeria Estrella

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
valeriaestrella57@gmail.com

Carlos Endara hace un registro sumamente valioso de las primeras décadas del siglo xx en Ecuador. Las imágenes transportan al espectador a una época con tintes nostálgicos por la remembranza de tiempos que han llegado a nuestro presente por intermedio de historias familiares. Gracias a estas grabaciones es posible reconstruir las narrativas y dotarles del sentido visual, una cercanía que parecía imposible y por tanto estremece. El camino que marca el tránsito de Guayaquil a Quito despliega una serie de paisajes perdidos como el balneario «American Park»; otros que sobreviven agrestes como las vías del ferrocarril que tan importante función cumplió en aquellos años como medio de transporte, comercio y consolidación del país; y, algunos que si se entrecierra los ojos aún es posible imaginar, como las lavanderas a orillas del río Machángara. Otros escenarios, en cambio, se mantienen firmes, resistiendo su naturaleza perecible en medio de un mundo que cambia a pasos colosales: el Centro Histórico de Quito, la iglesia de Guápulo, el Teatro Nacional Sucre, entre otros.

La cotidianidad es uno de los rasgos más importantes de este documental, puesto que vuelca la mirada al recorrido diario de las personas, es decir, la forma en que ocurren las diferentes relaciones. En las imágenes se pueden apreciar mercados con gente abasteciéndose, vendedores ambulantes tratando de llamar la atención de quienes pasan, creyentes que van hacia la iglesia, reuniones sociales, una procesión militar, empleados de fábricas de textiles desempeñando sus funciones. Diferentes individuos conviviendo en pro de subsistir y mejorar sus condiciones en un país aún emergente. También, las imágenes casuales son una entrada sutil a lo íntimo: las risas de complicidad de los caminantes, los niños que lloran, la seriedad de quienes se aproximan a un lugar de culto o con autoridades. En un escenario actual, donde la cámara es un instrumento que pugna por capturar lo inédito, los panoramas que Endara

muestra son un recuerdo de lo armónico encarnado en lo habitual. Un llamado a mirar a través de nuestras ventanas a momentos inasibles que van transformándose y alejándose. Quizás es a la par un motor para formar nuestros propios registros que apoyen a redescubrir nuestras vivencias y formar un archivo histórico valioso para la posteridad.

Si bien, la mayoría de los rollos de Endara fueron salvados, las imágenes que se perdieron y que corresponden a su visita a Imbabura, también se expresan mediante este documental. Son una manifestación tácita de la necesidad de mejores mecanismos para preservar los testimonios históricos. Cada vestigio del pasado es una pieza invaluable de comprensión y análisis del presente. Se necesita trabajar en políticas que cuiden este tipo de patrimonio, pero también en formas en las que la gente pueda tener acercamientos con estos materiales visuales. Una educación en la que se fomente el descubrimiento del pasado y la vinculación con el acontecer inmediato mediante la intervención personal.

Endara disfruta sus grabaciones porque él también es participante activo de ellas, se reconoce en esas calles y posa frente a la cámara. Grabaciones en blanco y negro, dignas herederas del daguerrotipo que ahora son tan distantes de las nuevas imágenes con colores desbordados y un realismo a punto de sentirnos como parte de lo que vemos. Aun así, aunque revolucionarios, pronto nuestros registros audiovisuales también serán solo una muestra de un pasado nostálgico e increíblemente valioso como cada período que da cuenta de la humanidad y el devenir.

Referencias

Endara Andrade, C. (2020). *De Guayaquil a Quito*, Ecuador, 1929. Video de YouTube elaborado por la Universidad Andina Simón Bolívar a partir de las grabaciones originales de 1929. <https://www.youtube.com/watch?v=bkXDPiWQqU>

Registros de Endara para contar una historia

Yamil Escaffi

Investigador independiente
yamil_escaffi@msn.com

El documental *De Guayaquil a Quito-Ecuador, 1929*, es un testimonio de las producciones fílmicas del Ecuador de inicios del siglo xx. En este documental, se recupera la obra del reconocido fotógrafo Carlos Endara. En estas documentaciones, su propuesta puede ser vista como una poética del recorrido, ya que en todo momento estamos en presencia de una cámara en constante desplazamiento, capturando un objetivo que tampoco es inerte, sea el viaje, el tren, el tránsito de las embarcaciones o la actividad comercial. La ciudad que podría ser pensada como un conjunto de arquitecturas estáticas, revela un dinamismo que difícilmente captura la fotografía.

La historia del Ecuador de inicios del siglo xx es abordada en el documental, se utiliza el registro fílmico de Endara como soporte visual para la narración de los acontecimientos históricos, unos más significativos, otros más cotidianos. Se abordan temas como la actividad diaria de la ciudad, las exportaciones, la crisis económica, las fábricas, su actividad militar, las importaciones que actualizaban al país con las nuevas tecnologías y avances modernos del siglo. En este sentido, es incalculable el valor que tiene este material visual, una vez que insufla de vida el relato y la historia de estas ciudades en su transición a una era moderna, acompañando su desarrollo industrial.

En estos documentos fílmicos, no solo es recuperada la vida urbana de la época, también los paisajes naturales, los jardines, paseos y valles. Es posible ver, volviendo a la poética del recorrido, un registro de forma panorámica que parte desde los campos elevados y periféricos de la ciudad en un intento de documentarla en íntegramente. Además, vemos esta ciudad en su transición a la modernidad, ya que el registro evidencia un escenario de calles donde, por ejemplo, comparten lugar los caballos junto con los nuevos automóviles que llegan importados desde Europa o Estados Unidos.

El documental es, sin duda, no solamente un registro que dinamiza una aproximación a la historia del Ecuador, sino un importante y excepcional archivo y testimonio de la vida en estas ciudades tan importantes dentro el contexto latinoamericano.

De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929): algunas reflexiones acerca del documental fílmico de Carlos Endara Andrade

Michael Handelsman

Profesor Emérito University of Tennessee, Estados Unidos
handelsm@utk.edu

En mayo de 1929, el ibarreño Carlos Endara Andrade, quien desde hacía mucho tiempo había establecido su residencia en Panamá, país en que iba a distinguirse como un importante fotógrafo, llegó a Guayaquil para iniciar la filmación de un documental que recorrería el trayecto del ferrocarril transandino, el mismo que se había inaugurado durante el gobierno de Eloy Alfaro en 1908. Se entiende que esta película constituye uno de los pocos testimonios fílmicos de los inicios del siglo xx y, gracias a los esfuerzos de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y El Colegio de América, sede Quito, se ha logrado rescatarlo del olvido y de la poca circulación que duró más de 90 años. Bajo la coordinación de Enrique Ayala Mora y Ana María Canelos, la restauración, digitalización y edición del documental fueron realizadas por Alex Schlenker; el estreno de la película restaurada fue en 2020.

*De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929)*⁶ consiste de tres partes: (1) la ciudad de Guayaquil, puerto principal del Ecuador, (2) el recorrido en tren desde Durán hasta Chimbacalle en Quito y (3) la ciudad de Quito, capital del país. Las tres partes del documental pretenden formar un testimonio orgánico de la vida de la época, una vida en pleno desarrollo hacia el progreso y la modernización. Con tomas panorámicas tanto de las principales urbes como de los extraordinarios paisajes del campo andino con sus volcanes y valles, Ecuador emerge como un país pujante, dinámico y prometedor; calles llenas de autos del año, gente vestida a la moda europea y estadounidense, grandes embarca-

6 Se puede acceder al documental en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bkIXDP1wQqU>

ciones internacionales entrando a las aguas del manso Guayas y fábricas de textiles como la Internacional de Quito que impulsaba la industria nacional parecían augurar el éxito que Ecuador realizaría en el nuevo orden del capital internacional.

Hasta la gente más humilde captada por Endara Andrade se proyectaba como un sector en plena producción mientras llenaba los mercados y cultivaba los campos agrícolas a lo largo de la ruta del tren transandino, mismo que también se movía hacia un imaginado destino civilizatorio. Pero ojo, como advierte el historiador Guillermo Bustos en su reciente libro de historia nacional: *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*,⁷ «[l]as narrativas nacionales entrañan procesos de selección que iluminan, ensombrecen, reprimen o negocian significados y agencias históricas» (p. 194). Considero esta observación de Bustos altamente pertinente si se espera mirar *De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929)* con ojos críticos dispuestos a ver más allá de lo que se mira, según enseñaba el filósofo norteamericano, Henry David Thoreau (1817-1862).

De manera que, luego de admirar y disfrutar lo que el documental «ilumina», hemos de ponderar qué «significados y agencias históricas», consciente o inconscientemente, Endara Andrade terminó ensombreciendo y reprimiendo. Recordemos que los narradores de la película resaltan la posición socialmente acomodada que caracterizaba a Endara Andrade, el mismo cuyo trabajo fue solicitado por la gente de más poder y recursos de Panamá y del Ecuador. En efecto, todo lo que él filmó al volver al Ecuador en 1929 lo hizo a través de un lente sesgado y producto de unos intereses propios de las clases sociales del poder. Por eso, y con mucha razón, Bustos ha puntualizado: «La asignación de un determinado sentido al pasado fue una operación de disputa de poder y, por lo tanto, una actividad cultural y política a la vez».

Aunque no dudo del importante aporte a la memoria nacional que *De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929)* representa, ni tampoco ignoro las expresiones de júbilo de muchos ecuatorianos que han visto el documental y que se han registrado en YouTube, me parece necesario confrontar las ausencias de la película. No olvidemos que muchos y muchas artistas de la literatura y de la plástica de la época de Carlos Endara Andrade, juntos a innumerables activistas sociales, ofrecían otra panorámica nacional que sigue trascendiendo los límites de la película. Pienso en los aportes del Grupo de Guayaquil, Elysa Ayala, Pablo Palacio, Jorge Icaza, Camilo Egas, Eduardo Kingman, Tránsito Amaguaña y Dolores Cacuango, entre tantas personas más que completa(ba)n la compleja historia e imaginario nacional que el crítico Humberto E. Robles había puesto de relieve en su seminal ensayo, «Imagen e idea de Guayaquil: El pantano y el jardín».⁸

7 Quito y México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2017.

8 *Caravelle*, núm. 69 (1997); para una selección importante de algunos ensayos que Robles escribió sobre Guayaquil, véase *Imagen e idea de Guayaquil*, VIII, Colección del Bicentenario de la Independencia de Guayaquil, Guayaquil, Club de La Unión, 2019.

Así que mientras los sentimientos patrióticos y la nostalgia por una época supuestamente perdida (o, si se prefiere, la añoranza por el extraviado y metafórico jardín) conmueven a los espectadores de hoy al gozar de la película, no se puede borrar del todo la emblemática representación del Guayaquil periférico tan elocuente y dolorosamente retratado por Medardo Ángel Silva en su crónica, «La ciudad nocturna» (1919): «La cárcel, el hospital, la morgue, el hospicio, el manicomio, esta es la ciudad doliente. [. . .]. Aquí viene el desecho, el bagazo lo que la urbe estrujó, y arroja, como los restos de un naufrago a la playa».⁹ Nada que ver, pues, con la exuberante hacienda de Jacinto Jijón y Caamaño en el Valle de los Chillos o con la majestuosa Avenida de los Volcanes hermosamente documentada por Carlos Endara Andrade.

Sin embargo, a pesar de las omisiones de época que he señalado en líneas anteriores, hay que reconocer la labor archivística que ha hecho posible la recuperación y restauración del documental testimonial de Carlos Endara Andrade. Además, aunque se pudo salvar desde Panamá en 2016 apenas sesenta minutos de un proyecto fílmico que consistía de varios rollos hasta ahora perdidos, *De Guayaquil a Quito (Ecuador, 1929)* sí consta como un importante eslabón en la (re) construcción del imaginario ecuatoriano de las primeras décadas del siglo xx. Por el momento, será imposible saber cómo esos materiales que faltan hubieran completado la visión que Endara Andrade esperaba presentar al público. Entretanto, entonces, no nos queda otra que complementar el documental testimonial con otros testimonios que, desde las demás artes, también nos transportan al pasado con sus múltiples pantanos y jardines.

9 Medardo Ángel Silva. *Obras completas*. Edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004, 497.

Estuvo aquí...

Luis Eduardo Aute



Luis Eduardo Aute con Iván Oñate en la
Universidad Central del Ecuador

Invitado por la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, en el año 2016, tuvimos el honor de presentar en el auditorio principal de nuestra biblioteca general, al cantautor, poeta, pintor y cineasta español Luis Eduardo Aute.

Lamentablemente, en el pasado mes de abril, más precisamente el 4 de abril del 2020, nos enteramos por medio de la prensa internacional que Luis Eduardo Aute había fallecido a los 76 años, tal vez por causa del coronavirus en un hospital madrileño.

Creemos que el mejor homenaje al poeta y cantautor Luis Eduardo Aute, está en la voz de nuestro joven poeta ambateño Xavier Oquendo Troncoso quien, como director del Encuentro Internacional de Poesía Paralelo Cero, facilitó la presencia del cantautor en nuestra universidad.

El corazón y el pie de sus palabras

Por Xavier Oquendo Troncoso

Conocí a Luis Eduardo Aute cuando más lo necesitaba.
Estaba allí, sentado en el andamio de su música.
Cuando quiero oírlo me acerco quedito y él me dicta
el contenido de su portafolio de almas
—envidiable milagro de la música—.

Se suele decir que las cosas llegan cuando deben llegar.
No antes ni después.

Así me llegó Aute, directo al músculo solar del corazón.
Así se fue haciendo mi radio-hipotálamo,
como si fuera una fosa común
donde guardar sus canciones
en medio de mi álgida rutina de todos los días.

Lo fui queriendo como se quieren los chocolates en la niñez,
los zapatos en la adolescencia y los amigos en la vida.
Lo fui haciendo parte de mi banda sonora,
de mi filosofía exaltante, de mi comida musical.
Lo fui naciendo en pintura de mis días
en horas de mis relojes
en altura de mis rascacielos.
Lo fui reconociendo en la nube de lluvia
en el sol del verano
en el espacio para las rosas en la primavera
el otoño también fue en algunos días.

Aute fue mi compañero en muchos momentos de decaimiento.
Allí estaba su voz para protegerme contra la enfermedad de la costumbre
contra el vacío
contra la mentira
contra las canciones feas
contra los cantantes fofos
contra la historia mediática de los que siempre ganan y nos hacen perder a todos.

Recuerdo haberlo escuchado en directo, por primera vez,
en aquel emblemático encuentro de cantautores que marcó mi generación:

«Todas las voces, todas».
Su voz llegó y dictó con su música las rutas más salvables
para poder escribir un poema erótico
Sin morirse en el papel en blanco
Con dolores de cursilería eficaz.
Él sabe que hay dos opciones:
o se erotiza por medio de la filosofía empírica
o mejor se escribe un panfleto.
Sabe dónde está ese punto entre canción y poema.
El punto exacto donde mueren los inviernos de lo común.
El punto G, el punto débil de una canción que suena como poema
Y un poema que puede sonar como canción.
Es increíble ver cómo la gente canta en vozarrón popular:
«es el alma que se encela con instinto criminal,/ es amar, hasta que duela/como un
golpe de puñal.../ay, amor, ay, dolor.../yo te quiero con alevosía...»
Sin saber, acaso que la furia de amar no es un canto de autoayuda
Ni una cancioncilla de letrita plástica
Ni un ronroneo simple de canción de radio
La palabra es poder
Y ésta le hizo super poderoso a Aute.
Le hizo visionario de su impresionismo calculador
en la pintura.

De su pensamiento cinético,
De su corazón de sable de goma, de su humanidad volátil
De su transformación en cientos de torcazas
Que traen y traen y traen, en lugar de paja, imágenes
A todo lo que él interviene en arte. Todo lo que él transforma en arte,
Todo lo que él vincula al arte.
Su modo supuestamente simple a la hora de jugar con las palabras.
Sus palíndromos, sus jugarretas idiomáticas,
En mezcla con esa especie de curvatura de la ternura,
Con esa especie de dulzura de caña, con esa especie de oro líquido
Que es su voz y su potente equilibrio entre lo lingüístico y conceptual.
Aquí, en la obra de Aute luchan por igual los conceptos y los sonidos.
Luchan por igual las formas y los sentidos.
Luchan por igual el poeta con la canción.

Se hace como sol en las heladas llanuras del Ártico
Se hace como lluvia en los desiertos y en las habitaciones sin ventanas.
Se hace como de equilibrio en un manicomio legítimo y creativo
Se hace como las flores en las bodegas olvidadas.

Qué será de hacer para describir como el objeto receptor: sensible y recatado
Se siente cuando se lee y escucha la poesía de Luis Eduardo Aute:
Es como sentir esa sensación entre el agua y el pie seco
a punto de infiltrarse en la piel del agua,
como que ya uno va a sentir todo el escalofrío en el cuerpo,
esa piel gallinosa,
esa piel que comienza a doler y que pronto va a escalofriarse.
Así, más o menos.
O también como un Dios de esos caprichosos
Que no saben qué hacer cuando el mundo se mueve,
Luego de haber inventado el movimiento.

Es tan sin palabras. Es solo su palabra la que se explica a sí misma.

Gracias maestro, por mover tus palabras en tu mundo/música
Y en la piel de tus lectores.

Quién no ha hecho ese ritual casi oriental de mirar su propio pie sobre el agua,
Entonces que escuche una canción de Luis Eduardo, o lea uno de sus poemas.
Puede estar calzando botas, pero el agua correrá por entre los dedos de su pie.
Déjese alcanzar por ello.

Ni más ni menos.

Hermosos poemas de Luis Eduardo Aute que tuvieron la dicha de volverse canción

Sin tu latido

Hay algunos que dicen
Que todos los caminos conducen a Roma
Y es verdad porque el mío
Me lleva cada noche al hueco que te nombra
Y le hablo y le suelto
Una sonrisa, una blasfemia y dos derrotas
Luego apago tus ojos
Y duermo con tu nombre besando mi boca

Ay, amor mío
Qué terriblemente absurdo es estar vivo

Sin el alma de tu cuerpo sin tu latido
Sin tu latido

Que el final de esta historia
Enésima autobiografía de un fracaso
No te sirva de ejemplo
Hay quien afirma que el amor es un milagro
Que no hay mal que no cure
Pero tampoco bien que le dure cien años
Eso casi lo salva
Lo malo son las noches que mojan mi mano

Ay, amor mío
Qué terriblemente absurdo es estar vivo
Sin el alma de tu cuerpo sin tu latido
Sin tu latido

Aunque todo ya es nada
No sé por qué te escondes y huyes de mi encuentro
Por saber de tu vida
No creo que vulnere ningún mandamiento
Tan terrible es el odio
Que ni te atreves a mostrarme tu desprecio
Pero no me hagas caso
Lo que me pasa es que este mundo no lo entiendo

Ay, amor mío
Qué terriblemente absurdo es estar vivo
Sin el alma de tu cuerpo sin tu latido
Sin tu latido
Ay, amor mío
Qué terriblemente absurdo es estar vivo
Sin el alma de tu cuerpo sin tu latido
Sin tu latido
Ay, amor mío
Qué terriblemente absurdo es estar vivo
Sin el alma de tu cuerpo sin tu latido
Sin tu latido

Al alba

Si te dijera, amor mío
Que temo a la madrugada
No sé qué estrellas son éstas
Que hieren como amenazas
Ni sé qué sangra la luna
Al filo de su guadaña

Presiento que tras la noche
Vendrá la noche más larga
Quiero que no me abandones
Amor mío, al alba
Al alba, al alba
Al alba, al alba

Los hijos que no tuvimos
Se esconden en las cloacas
Comen las últimas flores
Parece que adivinaran
Que el día que se avecina
Viene con hambre atrasada

Presiento que tras la noche
Vendrá la noche más larga
Quiero que no me abandones
Amor mío, al alba
Al alba, al alba
Al alba, al alba

Miles de buitres callados
Van extendiendo sus alas
No te destroza, amor mío
Esta silenciosa danza
Maldito baile de muertos
Pólvora de la mañana

Presiento que tras la noche
Vendrá la noche más larga
Quiero que no me abandones
Amor mío, al alba

Al alba, al alba
Al alba, al alba
Al alba, al alba
Al alba, al alba

Las cuatro y diez

Fue en ese cine, ¿te acuerdas?
En una mañana al este del Edén
James Dean tiraba piedras
A una Casablanca, entonces, te besé

Aquella fue la primera vez
Tus labios parecían de papel
Y a la salida, en la puerta
Nos pidió un triste inspector nuestros carnets

Luego, volví a la academia
Para no faltar a clase de francés
Tú me esperaste hora y media
En esta misma mesa, yo me retrasé

¿Quieres helado de fresa
o prefieres que te pida ya el café?
Cuéntame cómo te encuentras
Aunque sé que me responderás: «muy bien»

Ten, esta foto es muy fea
El más pequeño acababa de nacer
«Oiga, ¿me trae la cuenta?»
«¡Calla!, que fui yo quien te invitó a comer»
No te demores, no sea
Que no llegues a la hora al almacén
Llámame el día que puedas
Date prisa que ya son las cuatro y diez

Escribió aquí...

Gonzalo Escudero

Para la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador es motivo de enorme orgullo el presentar al gran poeta ecuatoriano Gonzalo Escudero. Orgullo que se acrecienta al conocer que el poeta no solamente estudió derecho en la Facultad de Jurisprudencia de nuestra alma mater, sino que también en sus aulas ejerció la cátedra. Fue profesor en la carrera de Derecho Internacional.

Nacido en la ciudad de Quito, el 28 de septiembre de 1903, murió en Bélgica, mientras cumplía funciones diplomáticas, el 10 de diciembre de 1971.

Su temprana inquietud literaria, la compartió con escritores como Jorge Carrera Andrade, Augusto Arias, Luis Aníbal Sánchez, con quienes publicó, durante sus años de estudiantes, las revistas *Crepúsculo* y *La Idea*.

Como estudiante de derecho en la Universidad Central, ganó los Juegos Florales Universitarios de 1922, con la obra *Las parábolas olímpicas*.

En la década del treinta, formó parte de la revista vanguardista *Hélice*, que fundó el pintor Camilo Egas, y en la que el ensayista Raúl Andrade fue el secretario de redacción. Se editaron cinco números que circularon entre abril y septiembre de 1926 (año de fundación del Partido Socialista, al que adscribieron escritores como Jorge Carrera Andrade, Pablo Palacio, el mismo Gonzalo Escudero, entre otros). En *Hélice* tuvieron acogida todas las tendencias artísticas de la vanguardia latinoamericana y europea como el ultraísmo, el creacio-



nismo, el surrealismo, el futurismo y el indigenismo, además de plantear el arte por el arte como otra de sus señas particulares.

En el primer número de la revista, el poeta Gonzalo Escudero firmó el editorial en el que ponía en evidencia el carácter, la propuesta estética y ética de *Hélice*:

Estética de movilidad, expansión, de dinamía. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza [...] Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría [...] Sólo el artista crea, multiplica, destruye [...] Cosmopolitismo, audacia, autenticidad [...] universalizar el arte de la tierra autóctona, porque la creación criolla no exhuma las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el cielo solariego [...] Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza para crearla de nuevo.

Dentro del espíritu de la vanguardia, Escudero publica dos títulos claves: *Hélices de huracán y sol* (1933) en la que da un giro radical respecto a su escritura y *Paralelogramo* (1935) una obra de teatro en la que conjuga el surrealismo con el cubismo. Sin duda que se trata de una de las obras renovadoras de la dramaturgia ecuatoriana y latinoamericana del siglo xx. Vale anotar que esta pieza fue puesta en escena en Quito el año 2008, por la escritora y dramaturga Gabriela Ponce. Montaje que perseguía recuperar la fuerza política de la vanguardia ecuatoriana.

En la década del cuarenta, Escudero da a conocer *Altanoche* (1947), que abarca casi toda su producción poética comprendida en un período de diez años, entre 1933 y 1943. Más tarde, publicó *Estatuas de aire* (1951), *Materia de ángel* (1953), *Autorretrato* (1957) e *Introducción a la muerte* (1960).

Posterior a su fallecimiento, se publicaron, en 1983, dos obras en las que estaba trabajando: *Réquiem por la luz* y *Nocturno de septiembre*.

Angustia cósmica

Mi tótem es una mujer desnuda.

Mi nombre es un pelícano de oro sobre un seísmo.

La garra sobre la luz.

Pico de flecha impar.

Mástil del trueno.

Estallido negro en el océano del aire.

Suya la elipse innumerable.

Suyo el espacio cóncavo.

Suyo el diluvio.

Pero en un capricornio lívido,

caerá desde la cúpula de la tormenta,

como un cuarzo del cielo.

Entonces se encabritará el universo,

y de una coz eléctrica
hará saltar en el zodíaco
nuevas estrellas...
Huracán de la tierra parda.
Yo quería tu sed.
Yo te amaba.
Igual que a mí mismo.
Trémula torre de humo.
Arquitectura de espanto.
Yo te amaba.
Nadie más que Tú.
Y nadie más que Yo.
Así.
Huracán, huracán, huracán.
Iremos al mar para beberlo a sorbos,
como grandes niños atónitos.
Iremos a los vórtices un día
como la piedra lisa
para buscar diamantes.
Descuajaremos su vientre oscuro.
Para morder la carne líquida.
No podremos llorar con nuestras órbitas sin ojos.
Huracán, huracán, huracán.
Lloraremos con nuestras catedrales flotantes.
Crucificaremos cóndores.
Clavaremos nuestras picas en el sol.
Y crecerán lianas de acero
en las cicatrices de la luz.
¡Montaña!
Apenas eres mi sombra.
Apenas mi alarido.
Este grito patético de cien siglos pretéritos
que es una mordedura en el pecho.
Espiral de rugido eterno.
Garganta estrangulada por mis puños.
Madre del ventisquero.
Tú eras la misma
de las tablas mosaicas y del becerro de oro.
¡Montaña!
Un día tendrás alas.
Las que yo te daré para volverte

un pájaro de piedra.
Yo iré hacia Ti con mis pies alígeros.
y Tú vendrás a mí como un campanario de viento.
Y haremos la tempestad.
Tus llamas y mis palabras.
¡Montaña!
Tú alzarás en mi muerte la necrópolis mía
y estarás muerta en mí.

La locura

De toda Primavera es la florida hermana,
que viene con el ritmo de las muy buenas cosas
a tocar nuestra puerta con sencillez aldeana
y a decirnos el Salmo de las últimas rosas;

o a contarnos consejas que en alguna
lejana tierra se sucedieron, felices y suntuosas,
y a reír con la risa y a evocar con la sana
mueca y sentir el éxtasis de manos temblorosas.

Locura y Primavera: almas buenas y locas;
el oro de los rizos y el rubí de las bocas:
la una siembra los granos, la otra cosecha mieses.

Optimismo potente, waltwhitmanesco y fuerte,
en la flor de la Vida se ríe de la Muerte,
dejando entre paréntesis las yertas languideces.

Reconocimiento

Xavier Oquendo Troncoso



Con el joven poeta ecuatoriano Xavier Oquendo Troncoso, orgullosamente damos inicio a esta nueva sección de la emblemática revista *Anales*. En estas páginas, queremos expresar nuestro afecto, nuestra gratitud y alegría por contar con la amistad, la lealtad y el enorme apoyo de sus colaboraciones.

Desde luego y desde aquí, agradeceremos a nuestros escritores, científicos, artistas, pensadores y creadores que colaboran y han colaborado con la revista *Anales* de la Universidad central del Ecuador.

En el caso específico de Xavier Oquendo Troncoso, queremos expresarle nuestro reconocimiento porque gracias a su talento laborioso y oportuno,

logramos realizar inolvidables encuentros internacionales de poesía en el escenario principal de nuestra alma mater: su Teatro Universitario.

Como se sabe, Xavier Oquendo Troncoso es el director del más importante encuentro internacional de poesía que desde hace más de una década viene realizándose en nuestro país: Poesía en Paralelo Cero.

Nuestro imprescindible homenajeado

Xavier Oquendo Troncoso, nació en Ambato en 1972. Es periodista y doctor en Letras y Literatura, con estudios de edición de libros en Madrid, profesor

de letras y literatura, editorialista de diversos medios de comunicación escrita del Ecuador. Ha publicado, dentro y fuera del país, 11 títulos, entre poesía, cuento, literatura infantil y antologías de la lírica joven del Ecuador.

En poesía, desde 1993, ha publicado: *Guionizando poematográficamente, Detrás de la vereda de los autos, Calendariamente, El (An)verso de las esquinas, Después de la caza, La conquista del agua, Esto fuimos en la felicidad, Segunda edición: Ibook, Quito, Solos, Lo que aire es, y Manual para el que espera*. Los volúmenes recopilatorios de su obra poética: *Salvados del naufragio*, una recopilación de su poesía de 15 años de trabajo (1990-2005); *Alforja de caza, Piel de naufrago, Mar inconcluso, Últimos cuadernos, El fuego azul de los inviernos*. Escribió también un libro de cuentos: *Desterrado de palabra*; así como las antologías: *Los poemas que aman, Ciudad en verso* (Antología de nuevos poetas ecuatorianos), *Antología de la poesía ecuatoriana contemporánea de César Dávila Andrade a nuestros días, Poetas ecuatorianos -20 del xx*.

Xavier Oquendo fue seleccionado entre los cuarenta poetas más influyentes de la lengua castellana en *El canon abierto*, antología publicada por Editorial Visor, en España (40 poetas en español 1965-1980). Integra importantes antologías hispanoamericanas de poetas de su generación como la concebida por el poeta chileno Mario Meléndez, publicada en Italia, en edición bilingüe: *Giovane poesía latinoamericana* (Raffaelli editore, Roma, 2015).

Oquendo es organizador del Encuentro Internacional de Poetas *Poesía en Paralelo Cero* en el Ecuador. Es director y editor de la firma editorial El Ángel Editor que ha editado más de 150 títulos de autores ecuatorianos e hispanoamericanos. También ha sido organizador de las cuatro ediciones de las Jornadas de Poesía Joven del Ecuador. Ha participado de encuentros poéticos y literarios en España, México, Colombia, Chile y Perú. Parte de su obra poética ha sido traducida al italiano, francés, inglés y portugués. Se ha hecho acreedor a diversos premios nacionales como el Pablo Palacio en cuento y el Premio Nacional de Poesía, en 1993. El Municipio de Ambato, en 1999, le concede la condecoración Juan León Mera por toda su obra literaria y de difusión.

Xavier Oquendo es uno de los poetas latinoamericanos de su generación con mayor difusión internacional. A continuación, algunos poemas de Xavier Oquendo Troncoso.

Extraño suceso

Levantarse temprano,
lavarse con el viento las manos,
salir a probar suerte con el clima
(descubrir que tienes mala suerte).
Volver con crisantemos en los ojos,
parir un escalofrío que fríe,
visitar la ostra de tus perlas
(descubrirle a la perla la utopía).
Dormirse tarde,
despertar.

(De *El (An)verso de las esquinas*, 1997)

Postal de vikingo en un mar caliente

La encontré
en las cárceles de Cartagena;
le pedí
el mapa de algún tesoro
que no sea sus ojos.
Pensé en irme,
pero ya no me fui tanto.

El mar y sus ojos
son un faro en medio del iluso puerto.

Blas de Lezo
atraviesa las murallas
que dibujan su contorno
cuando ella duerme.

(De *La Cruz de la ceniza*, 2005)

Sed

*A Rubén Astudillo y Astudillo,
a quien le gustaba este poema*

No me pases la sal, samaritana.
En el pozo aún hay agua
sin fermentar.

He llegado sudando desde el monte
y quisiera ver en ti la luz del mar.

La sal, samaritana,
es el lamento del mar
sin naufragar.

El pozo tiene espuma
y es de dulce.

Samaritana,
quiero en tus ojos
ver el mar.

Antes de la caza

A mi padre

Quiero encontrar el lugar
donde ubicarme.
Entro en la vecindad
de voces que me dicen:

ve a buscarte lejos,
en los andenes de las penas,
ve a ponerte en fila con los astros;
deja el poema un rato,
y reconoce los olmos.
Piensa que ya estorbas y no sirves,
que de grande uno se trastoca
y se consume.

Mamá ya no prepara bien las cenas,
no hay comida hasta después del día.

Ve a buscar el círculo vicioso
que pueda hacerte hombre
en el insomnio de los días.

Vete y no vuelvas
hasta después de la caza.

Brama el poniente (fragmento)

I

A Viviana Cordero

De tanto hacer crepúsculo
en la misma montaña,
se cayó el telón
de todo lo que es verde.
Se regó el jarabe de la noche
como un brebaje fabricado
por el disgusto de las nubes.
Se cayó mi faz y se hizo trizas,
se rompió mi aire en una bohemia,
me hechizó un conjuro
con una vara mágica;
estoy en pedazos, como el canto del gallo
en la ciudad traficable.

De tanto hablar en forma de crepúsculo,
me siento más montaña que otros días.

Instrucciones para la publicación de artículos en la revista *Anales*

ANALES de la Universidad Central del Ecuador, primera revista de divulgación científica del país desde 1883, invita a la comunidad universitaria (investigadores, docentes y estudiantes, nacionales o extranjeros) a presentar artículos de investigación, ensayos y reseñas para su edición N.º 380. Todos los escritos deberán seguir las normas que más adelante se detallan y remitirse a la siguiente dirección electrónica: revista.anales@uce.edu.ec.

ANALES es una publicación dirigida a difundir las ciencias, las tecnologías y las artes. Es un medio de promoción para sus investigadores y para invitados de las universidades nacionales e internacionales. Todos sus criterios editoriales se conforman de acuerdo con los requisitos académicos y editoriales de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT).

Instrucciones para autores

Son requisitos indispensables para los colaboradores:

De contenido:

1. Todos los artículos, ensayos y reseñas deben ser originales y no haber sido publicados con anterioridad, así como no deben estar sometidos al mismo tiempo a dictamen en cualquier otro impreso. Además el autor cede los derechos exclusivos de publicación a la revista ANALES.
2. Los artículos o ensayos científicos deberán ser del área de las ciencias humanas y sociales, a saber: artículos referentes a análisis o polémicas sobre teorías contemporáneas, hechos sociales o debates actuales que enriquezcan y ofrezcan una nueva perspectiva teórica a las diversas disciplinas de las ciencias sociales; trabajos de divulgación científica resultado de investigaciones, que podrán ser estudios de caso, reflexión científica o ensayo científico; estudios de caso actuales o con una perspectiva histórica (regionales, nacionales o internacionales) que sean de interés general; análisis de teorías clásicas que permitan enriquecer las actuales. En el caso de las disciplinas estético-literarias deberán ser de actualidad y originalidad propias.
3. Es imprescindible entregar un resumen de una extensión de entre 100 y 150 palabras, además de anexar palabras clave del texto, todo en los idiomas castellano e inglés.
4. Todos los trabajos serán sometidos a dictamen de pares ciegos a cargo del Consejo Editorial de ANALES de la Universidad Central del Ecuador, el cual está compuesto por prestigiados académicos de instituciones nacionales e internacionales. Cada trabajo será enviado a dos dictaminadores según el área de especialización disciplinaria que corresponda.
5. Los resultados de los dictámenes son inapelables.
6. Los procesos de dictamen están determinados por el número de artículos en lista

de espera. El editor de la revista informará a cada uno de los autores del avance de su trabajo en el proceso de dictamen y edición en su caso.

7. Cada número de la revista se integrará con los trabajos que en el momento del cierre de edición cuenten con la aprobación de, por lo menos, dos árbitros o dictaminadores. No obstante, con el fin de dar una mejor composición temática a cada número, ANALES se reserva el derecho de adelantar o posponer los artículos aceptados.

8. La dirección editorial de la revista se reserva el derecho de hacer la corrección de estilo y cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

9. Todo caso no previsto será resuelto por el Consejo Editorial.

De formato:

1. Se aceptarán trabajos con una extensión de hasta 11000 caracteres, máximo 20 páginas incluyendo gráficos, tablas, notas a pie de página y bibliografía, en tamaño de papel A4 (21x29.7), márgenes derecho, izquierdo, superior e inferior de 2.0 cm. Todo el texto debe estar escrito a doble espacio y alineado a la izquierda. El tamaño de letra debe ser 12 Times, estilo de fuente normal. Las reseñas deben tener una extensión de 3 a 5 páginas.

2. Todas las colaboraciones deberán entregarse en archivo electrónico, en procesador Word, sin ningún tipo de formato, sangrías o notas automáticas.

3. En la portada del trabajo deberá aparecer el nombre completo del/los autor/es.

4. Los cuadros, tablas, gráficos y fórmulas deben presentarse agrupados al final del documento y en los programas informáticos correspondientes para diseño gráfico. En el texto se debe señalar el lugar dónde habrán de colocarse; asimismo, deben ser elaborados y enviados en archivos aparte en algún programa de hoja de cálculo, preferiblemente en Excel. Imágenes o fotografías deben enviarse con respaldo aparte (formato jpg de alta resolución).

5. Las notas a pie de página deberán ser únicamente aclaratorias o explicativas, es decir, han de servir para ampliar o ilustrar lo dicho en el cuerpo del texto, y no para indicar las fuentes bibliográficas, ya que para eso está la bibliografía. Cabe señalar que esta deberá contener las referencias completas de las obras de los autores que se citen en el cuerpo del texto, sin agregar otras que no sean citadas.

6. Las citas deberán usar el sistema APA.

7. La bibliografía debe estar escrita en el mismo sistema, ordenada alfabética y cronológicamente según corresponda. No usar mayúsculas continuas. Los apellidos y nombres de los autores deben estar completos, es decir, no deben anotarse solo abreviaturas.

Título

El título debe ser claro, conciso y escogido cuidadosamente para reflejar el contenido del trabajo reportado. No utilizar abreviaturas.

Nombre(s) del autor(es) y afiliación(es)

Para listar autores del trabajo, poner el primer nombre y el/los apellido(s) de todos los investigadores que han hecho una sustancial contribución al trabajo. El nombre del autor principal irá en primer lugar y al final el nombre del tutor, o director del proyecto. Deben omitirse todos los títulos, ocupaciones y grados académicos como: Prof., Coord., Lcdo., Ms. C, Ph. D. Después de los autores poner la afiliación (nombre y dirección de la institución) de cada uno y con letras superíndices relacionar la afiliación con los autores. Señalar el contacto o a quien va dirigida la correspondencia con un asterisco (*) sobre el apellido y agregar el correo electrónico. Si el autor a quien va dirigida la correspondencia ya no está en la institución donde el trabajo fue realizado, colocar la dirección actual como una nota al pie de página marcada con un asterisco (*).

Resumen

Todos los manuscritos deben tener un resumen del trabajo realizado. Contiene una clara indicación del objetivo, los resultados más importantes y las conclusiones para que los lectores puedan determinar si el texto completo será de su interés. Debe estructurarse en un solo párrafo, no debe exceder las 200 palabras.

Palabras claves

Colocar de tres a cinco palabras claves

Title

Poner el título del manuscrito en inglés. A continuación colocar la palabra “Abstract”, y escribir el contenido del resumen en inglés. Después, escribir “Keywords”, y poner las palabras claves en inglés.

Envío de trabajos:
ANALES Universidad Central del Ecuador
Quito-Ecuador
Telf.: (+593 7) 2526493-Ext. 12
Correo electrónico: revista.anales@uce.edu.ec



EDITORIAL UNIVERSITARIA

Este libro se terminó de diagramar en el mes de diciembre de 2022 en los talleres de Editorial Universitaria —se usó como tipografía base Adobe Garamond Pro 12 pt, papel bond de 75 gramos para un tiraje de 300 ejemplares— siendo rector de la Universidad Central del Ecuador el Dr. Fernando Sempértégui Ontaneda y director de Editorial Universitaria el Prof. Gustavo Pazmiño.

