

ANALES

de la Universidad Central del Ecuador

N.º 380

Volumen 1, año 2022



DESDE 1883

ANALES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

N.º 380

QUITO-ECUADOR

2022



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

AUTORIDADES

RECTOR

Dr. Patricio Espinosa Del Pozo, Ph. D.

VICERRECTORA ACADÉMICA Y DE POSGRADO

Dra. Julieta Logroño, Ph. D.

VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN, DOCTORADOS E INNOVACIÓN

Dra. Katherine Zurita Solís, Ph. D.

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Dr. Silvio Toscano Vizcaíno, Ph. D.

DIRECTORA DE COMUNICACIÓN

Josselyn Johanna Freire Zambrano, M. Sc.

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

ANA LUCÍA ARIAS BALAREZO
Universidad Central del Ecuador

ALICIA ORTEGA CAICEDO
Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador)

JUAN CADENA VILLOTA
Universidad Central del Ecuador

PABLO ROMO
Universidad Central del Ecuador

EDUARDO ÁVALOS
Escuela Politécnica Nacional (Ecuador)

FAUSTO FREIRE
Universidad Tecnológica Equinoccial (Ecuador)

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador)

MARCO ANTONIO CAMPOS
Universidad Nacional Autónoma de México (México)

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA
Universidad de Hofstra (Estados Unidos de América)

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

Phantasmagoric Somnia

Portada e Ilustraciones

IÑAKI OÑATE
Universidad del Cine, Buenos Aires (Argentina)

Diseño y diagramación

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

Todos recordamos la pasión que Borges sentía por las enciclopedias. Es más, recomendaba su lectura no como lo que son, libros de consulta, sino como libros donde nos aguarda la aventura de la sorpresa y el suspenso. En un libro se sabe con antelación lo que se encontrará —decía— y agregaba: «Esto no sucede en una enciclopedia ya que la rige el orden alfabético que sencillamente es un desorden, sobre todo, si uno piensa en los temas». Precisamente, fue esta vocación enciclopédica, multidisciplinaria, lo que inspiró a la revista *Anales* desde sus inicios. Vocación que supimos mantener y enriquecer hasta el presente volumen 380, que ahora presentamos. Sin embargo, la tarea de conservar nuestra identidad editorial, no ha sido nada fácil en una época donde se han puesto en boga las revistas especializadas. Desde luego, respaldamos y aplaudimos en su pertinencia a las especializaciones, pero recordemos que la academia necesita espacios editoriales donde «reificar» su tradición y su historia. Reificar en el sentido que lo utilizaba Lévi-Strauss al hablar del mito, vivirlo, renacer en él y no solamente representarlo. Felizmente los resultados nos dieron la razón. Académicos de las mejores universidades del país y del mundo colaboran, actualmente, con nuestra publicación emblemática.

Cómo olvidar aquella ocasión que, siendo invitado por el Seminario de Cultura Mexicana de la Universidad Nacional Autónoma de México, llevé algunos ejemplares de *Anales* para que los académicos amigos se los llevaran a sus respectivas universidades y el poeta Miguel Ángel Zapata, de la Universidad de Hofstra (New York), elevando *Anales* en su mano derecha y dirigiéndose al público que asistía a la Casa de la Poesía de la UNAM, dijo: «¡Esta, es una verdadera revista universitaria!».

Una admiración similar la expresó el señor embajador de Francia cuando, conjuntamente con la directora de la UNESCO (sede Ecuador) en ese entonces, Dra. Alcira Sandoval, solicitaron que se publique en *Anales*, las principales ponencias presentadas en la celebración de homenaje a la Misión Geodésica Francesa en Ecuador. Asimismo, imposible olvidar a la Dra. Alicia Ortega, de la Universidad Andina Simón Bolívar, leal colaboradora y defensora de la identidad de nuestra revista.

En el presente volumen, hemos decidido integrar al arte pictórico. Al respecto, existe una sentencia en idioma italiano que dice: «Traduttore traditore». Desde luego, al traducirla a nuestra lengua y a todas las demás lenguas, la sentencia pierde su encanto fonético, su travesura sintagmática y deja al descubierto la cruda acusación semántica: «traductor traidor». Esta sentencia que ha sido mayormente utilizada para demostrar la imposibilidad de traducir la poesía, en esta ocasión me sirve para exponer, tal vez, una imposibilidad mayor: traducir imágenes gráficas, pictóricas, a nuestro lenguaje hablado. Sobre

la traducción y el lenguaje, en este número presentamos una amena tertulia filosófico-literaria mantenida con el doctor Fernando Sempértegui, actual rector de la Universidad Central del Ecuador.

Decía el desaparecido filósofo alemán Walter Benjamin, refiriéndose al arte pictórico, que toda obra original emana, emite, exhala un «aura» que la distingue y la vuelve singular, irrepitable. Asimismo, añadía que toda reproducción de la misma pintura, ya sea una fotografía o una copia, la restaba de esa «aura» y perdía esa distinción de obra de arte, para convertirse en un simple objeto comercial. Adaptándola a nuestros tiempos, podríamos decir que convierte a la *Monna Lisa* de Leonardo da Vinci en un cromó de *souvenir*, en una estampa magnética pegada a la puerta del refrigerador. En la década de los años cincuenta, época en la que transcurrió mi niñez, la tecnología imperante fue nada menos que la radio. Entonces, se entenderá que en aquella época vivíamos en un mundo de películas contadas y novelas escuchadas. Pero en medio de ese imperio del oído, un anochecer, proyectado en una pared del centro de Ambato después del terremoto, ante mis ojos, se reveló una maravilla de imágenes en movimiento: el cine. Desde entonces, nada, absolutamente nada, equivaldría a ese mundo. Desde luego, en aquella época, esa pasión por el cine no era valorada como quizá lo es ahora. Al contrario, nos garantizaba un boleto directo al infierno, puesto que esa pasión por el cine era pecado. Tanta era mi obsesión por el cine que, cuando me enteraba de que alguna película que se estrenaba en Quito no se exhibiría en Ambato, le escribía a un primo quiteño, que vivía en Quito, para que me contara la película por carta. Desde luego, no se trataba simplemente de enterarme del argumento, sino de vivir esa magia que se iniciaba al abrir el sobre y se iba cubriendo de ese halo, de ese milagro creativo que Walter Benjamin, llama «aura». Algo totalmente parecido me ocurrió al leer los ensayos de estas dos artistas plásticas: Cristina Rochaix, pintora de nacionalidad argentina y nuestra compatriota Anita Priscela Velástegui.

Cristina Rochaix, nacida en Buenos Aires, es egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes y ha realizado exposiciones en París, New York y Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Su estilo podría definirse como abstracto geométrico. Es maestra académica.

Anita Priscela Velástegui, también pintora, odontóloga y oficial retirada del ejército ecuatoriano. Su caso es especial, pues empieza a pintar a raíz de su retiro del ejército ecuatoriano, demostrando así que no hay limitantes para el verdadero talento como el que ella posee.

Un verdadero orgullo presentar en los *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, a dos valiosas mujeres latinoamericanas.

Iván Oñate

Director Revista *Anales*
Universidad Central del Ecuador

ÍNDICE

	Pág.
EDITORIAL	7
IN MEMORIAM	
Jean Franco: el poder de la interpretación <i>Magdalena Mayorga</i>	13
CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA	
El <i>Tesoro del Hogar</i> . Activismo católico femenino en el siglo XIX <i>Katerinne Orquera Polanco</i>	33
Gobernanza ambiental e interculturalidad en Ecuador <i>Emma Gutiérrez Vallejos</i>	49
LETRAS Y HUMANIDADES	
Trazos subjetivos: análisis de las novelas gráficas <i>Virus tropical</i> (Gaviria, 2011), <i>Persépolis</i> (Satrapi, 2000), <i>En el cielo hay carnaval</i> (Weyhe, 2013) <i>Alex Schlenker</i>	63
Enseñanza de la literatura a través de talleres literarios <i>Pablo Romo</i>	113
Desarrollo de la comprensión lectora a través del teatro <i>Juliana Bastidas Rodríguez</i>	131
Tertulia filosófico literaria con Fernando Sempértegui Ontaneda <i>Iván Oñate</i>	149
ARTES PLÁSTICAS	
La pintura antes del cuadro <i>Cristina Rochaix</i>	163
Una vida en dos mundos y un camino de crecimiento permanente <i>Ana Priscela Velástegui</i>	179
BIOLOGÍA	
Aporte de Alfred R. Wallace a la teoría de la evolución <i>Oswaldo Báez Tobar</i>	191

DOSSIER

POETAS DE UN PUERTO SECRETO

González/ Salinas/ Sigüenza/ Prócel

Presentación: Carne prohibida	201
<i>Raúl Serrano Sánchez</i>	
<i>Gonzalo González Espinoza</i>	206
<i>Luis Emilio Salinas</i>	220
<i>Roy Sigüenza</i>	236
<i>Jorge Prócel</i>	261

RESEÑAS

<i>De un mundo raro</i> , de Solange Rodríguez Pappe: una tradición propia de lo fantástico para abordar la realidad del <i>gótico tropical</i>	279
<i>Raúl Vallejo Corral</i>	

Texto interpretativo sobre el libro <i>Feminismo. Convergencias y divergencias: brecha generacional o diferencias epistemológicas y políticas</i> , de Magdalena Mayorga	285
<i>Mercy Julieta Logroño</i>	

Breve visión del libro <i>Antología de ensayos de las ciencias de la vida</i> , de Oswaldo Báez Tobar	291
<i>Edgar Isch L.</i>	

ESTUVO AQUÍ...	295
<i>Marta López Luaces</i>	

ESCRIBIÓ AQUÍ...	299
<i>Raquel Verdesoto de Romo Dávila</i>	

HOMENAJE DE GRATITUD	305
<i>Oswaldo Báez Tobar</i>	

Instrucciones para la publicación de artículos en la Revista Anales	307
--	-----

Homenaje póstumo a JEAN FRANCO



IN MEMORIAM

Jean Franco: el poder de la interpretación.

In memoriam

Magdalena Mayorga

Jean Franco: el poder de la interpretación. In memoriam

Magdalena Mayorga

Universidad Central del Ecuador

magdamayorga@gmail.com

Resumen

En el presente ensayo me refiero a Jean Franco (1924-2022), inglesa de origen con un mestizaje cultural latinoamericano, en memoria póstuma a su persona, a su vida y a su obra. Lo hago, aproximándome a su pensamiento y a su trayectoria principalmente en la academia y como feminista (no obstante, su gran valor y alto reconocimiento en América y en Europa como crítica literaria). Franco contribuyó al análisis de las culturas latinoamericanas y al feminismo latinoamericano particularmente, y constituye un ícono respecto de cómo conducir la vida transgresoramente, con las referencias de la autonomía y libertad. Así mismo, destacó por su permanente actitud crítica a cualquier sentimiento colonialista y dictatorial y a todo patrón cultural opresor.

Palabras clave: feminismo, poder de la interpretación, cultural, libertad, conspiradora, patriarcal, hegemónico.

Abstract

In the present article I refer to Jean Franco (1924-2022), English of origin with a Latin American cultural mix, in posthumous memory of his person, his life and his work. I do it, approaching her thought and her trajectory, mainly her in the academy and as a feminist (Notwithstanding, her great value and high recognition of her in America and Europe as a literary critic). Franco contributed to the analysis of Latin American cultures and Latin American

feminism in particular, and she is an icon regarding how to lead life transgressively, with references to autonomy and freedom. Likewise, she stood out for her permanent critical attitude towards any colonialist and dictatorial sentiment and any oppressive cultural pattern.

Keywords: feminism, power of interpretation, cultural, freedom, conspiratorial, patriarchal, hegemonic.

Introducción

Jean Franco (1924-2022), nació en Dukinfield, Cheshire (Reino Unido), parte del condado de Inglaterra, de la región del noroeste de Inglaterra, y posteriormente se naturalizó ciudadana estadounidense. Estuvo casada con Juan Antonio Franco, pintor guatemalteco, de quien se divorció y cuyo apellido lo adoptó en coherencia con su profunda identidad con Latinoamérica. Franco fue madre de un hijo, Alexis Parke, quien vive en Londres y mantuvo un cercano vínculo afectivo.

Su infancia y adolescencia la vivió bajo las dificultades económicas y materiales de su familia, agravadas por efecto de la Segunda Guerra Mundial, y las amenazas y el miedo constante que estas provocaron. Vivió en un contexto social y familiar muy limitado y tradicional con los cuales no congeniaba. Su ambiente familiar estaba cargado de sentimientos de frustración. Franco menciona: «Mi padre, William Ward Swindells dejó la escuela a los 12 años para trabajar. Mi madre Ellia Newton nunca ejerció su profesión de secretaria, lo cual le generó un sentimiento de amargura permanente porque nunca hizo lo que quiso» (Franco, 2013. En diálogo con Mayorga, M.).¹

Jean Franco, mujer destacada como crítica literaria y en el mundo académico, fue docente universitaria en Londres, Essex y Stanford y Columbia, y escritora prolífica.² Precursora de los estudios histórico-culturales latinoamericanos desde una perspectiva feminista y política, cuando estos apenas iniciaban entre las décadas de los 60 y 70, siendo campos que estaban en el dominio masculino. Aportó a una mejor comprensión de la participación de las mujeres en la política, cultura e historia latinoamericanas y a sus sentidos de resistencia y transgresión desde la perspectiva feminista. Fue una de las primeras feministas que, desde la academia y sus escritos, contribuyó al desarrollo del feminismo en Latinoamérica.

Crítica literaria relevante, quien destacó el valor de la literatura y de escritores de la región latinoamericana dentro de la producción en lengua española, como son los casos de Jorge Luis Borges y César Vallejo. Como muestra del valor universal de

1 Magdalena Mayorga, ecuatoriana, académica, feminista y amiga personal de Jean Franco.

2 Jean Franco (Inglaterra, 1924-2023) fue profesora emérita en literatura comparada de América Latina en la Universidad de Columbia y se considera una de las pioneras en este campo. Ha dedicado su carrera al estudio de la cultura y la política latinoamericanas desde finales de 1960. Debido a su prolífica actividad, ha sido premiada por los gobiernos de México, Chile, Venezuela y por asociaciones relacionadas con los estudios latinoamericanos, con premios como el Postsecondary Education Network-International (PEN-I) y el Carlos Monsiváis. Su más reciente trabajo, *Ensayos impertinentes* (2013), es una crítica al discurso patriarcal, hegemónico y eurocentrista. Jean Franco es un referente de los estudios latinoamericanos actuales que van desde la literatura hasta la política con una postura ideológica bien definida. Entre sus obras más sobresalientes se encuentran *An Introduction to Latin American Literature* (1969), *Spanish American Literature since Independence* (1973), *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico* (1989), *Marcar diferencias, cruzar fronteras* (1996) y *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War* (2002). En Fondo de Cultura Económica ha publicado *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México* (1994, versión actualizada, en 1988 se publicó la primera versión en inglés) y *Una modernidad cruel* (2016). Para más información revisar la página web de autores de Fondo de Cultura Económica de Argentina en <https://fce.com.ar/autores/jean-franco/>

Jean Franco, cito al escritor argentino Tomás Eloy Martínez quien en su novela *El cantor de tango* dice:

Miles de personas conocen a Jean y no hace falta que repita quién es. Supo que Borges iba a ser Borges antes que él mismo, creo. Hace cuarenta años descubrió la nueva novela latinoamericana cuando solo se interesaban en ella los especialistas en naturalismo y regionalismo. (Martínez, 2004, p. 7)

Recuerdo que cuando Jean le contaba a mi esposo (Iván Oñate) la primera vez que se entrevistó con Jorge Luis Borges, este le dijo una frase enigmática: «Usted no parece inglesa». Después lucubramos con Jean, Iván y mi persona, el posible origen de la frase. Era evidente que no podía ser por su apariencia física y, por lo mismo, la frase seguirá siendo enigmática. Innumerables anécdotas y referencias a sus amistades literarias, nos dejaba escuchar en nuestros viajes camino a Otavalo o a las playas de nuestra costa ecuatoriana: Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso, Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Carlos Monsiváis y tantos otros.

Cabe resaltar que Jean terminó siendo muy buena amiga de las esposas de estos escritores eminentes. Por ejemplo, recordaba que con Mercedes Barcha y García Márquez, viajaron en automóvil para conocer La Alhambra, pero ya en la puerta de la misma, al advertir que lloviznaba, García Márquez se negó a bajar del coche, pues argumentó que mojarse con la llovizna traía mala suerte. Recordaba a los hijos todavía pequeños de Mario Vargas Llosa y Patricia Llosa, jugando bajo la mesa del comedor mientras Jean conversaba con sus padres. A la esposa del Nobel Miguel Ángel Asturias, una simpática señora argentina que le pedía a Jean le acompañe a comprar sábanas, pues su obsesión era coleccionarlas de todas partes del mundo. Inolvidables anécdotas de esta valiosa mujer que tanto amó a la literatura latinoamericana.

Conocí de la existencia de la escritora y feminista Jean Franco, por su obra *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México* (1994) que, por su temática feminista, la adquirí en México, habiéndome impresionado positivamente. Entonces, no sabía de su trayectoria, ni como feminista ni como crítica literaria, tampoco de su importancia en el mundo de los grandes escritores y académicos, y de su predilección y alta valoración a las culturas latinoamericanas. Luego de varios años, establecí relación personal con Jean por medio de mi esposo, el poeta Iván Oñate, con quien se conocieron en México cuando ella asistió a una ponencia dictada por Oñate sobre el «Canon de Harold Bloom». Posteriormente, Franco, quien vivía en New York, viajó a Ecuador a visitar a Oñate y a su familia, entonces nos conocimos personalmente y fui adentrándome en su vida, en su obra y en su práctica cercana a movimientos de izquierda y feministas. Pero, además, generamos una mutua afinidad y simpatía, y una gran amistad.

En sus reflexiones encaró la necesidad de asumir la vejez como un espacio político, asunto poco explorado, como decía Franco: «Hasta que perdamos la vergüenza de sentirnos viejas no habrá un pensamiento político de la vejez». Es conocido que la vejez es siempre asociada con la resignación, con el final, con algo que termina. Rechazó absolutamente estas ideas. Al contrario, ella creía que es un momento de pensamientos profundos que, si se cuenta con salud, es una necesidad vital de este momento el pensar positivamente: «A mí me ha dado mucho tiempo de pensar y revisar muchas cosas».

Luego del fallecimiento de su último compañero de vida, por opción, la vejez la vivió sola en su departamento en New York, de manera autónoma en todos los sentidos. Para Franco, la soledad lejos de significar desolación o abandono, le permitió un espacio y tiempo propios y un sentido de libertad donde dio rienda suelta a su trabajo intelectual, que lo matizó con tiempos para vivir espacios culturales, la tertulia y la amistad, dentro de su país de residencia y en otros países, especialmente en México y Ecuador, en los cuales consideraba que tenía amigos con los cuales le gustaba compartir momentos de su vida.

No puedo eludir referirme al fallecimiento de Jean acaecido en diciembre del 2022. Tuve uno de esos momentos instintivos en que me asedió la necesidad de comunicarme con mi gran amiga que residía en Nueva York. Intenté hacerlo por los medios acostumbrados y ya no fue posible, había coincidido con los últimos días de su vida a los que acudí desde la distancia y el corazón.

Entonces, pensé en la finitud de la vida, en la muerte como la condición de la vida y en el insoslayable vínculo entre el sentido que se otorga a la vida y el que se otorga a la muerte. La comprensión de la muerte es múltiple y polisémica, según como se comprende y vive la vida. En consecuencia, la actitud frente a la certeza de la finitud de la vida y a un signo de un acercamiento a dicha finitud como es la vejez, también nos hace diferentes a las personas. Normalmente se concibe la vejez como el fin del camino y de cualquier dedicación, pasión y compromiso; entonces, el camino a esa finitud con seguridad trae solo dolor y desolación.

El sinsentido de la vida, de la vejez o de la muerte, y la preocupación que estas últimas pueden generarnos y salirnos al paso cualquier momento, magistralmente fue desafiado por Jean, al ampliar su espacio-tiempo con la trascendencia de su obra, y al construirse una identidad que contradijo los valores y aspiraciones dentro de los cánones tradicionales, alrededor de los cuales circulaba su vida, desconectándose conscientemente de ello y construyéndose con el principio de la autonomía, del esfuerzo, de la creación y de la realización personal. Además, con una postura crítica, como forma básica de humanización de su vida. Esto se reflejó en un intenso y provechoso trabajo intelectual que así como le dio grandes realizaciones y satisfacciones personales en el trayecto de su vida, también fue el correlato de su significado de la muerte, lo cual le permitió, por sobre las limitaciones físicas y preocupaciones

propias de su edad, mantener una actitud serena y su sentido del humor irreverente intacto, hasta sus días finales, y «morir en paz» a sus 98 años, según testimonio de Cristina Pérez Jiménez, quien fue asistente de Franco en su trabajo intelectual y una gran amiga que estuvo muy cercana a su vida.

Sentí una necesidad intelectual y espiritual de escribir sobre Jean Franco, por nuestra cercanía vital y, especialmente, por su ejemplar trayectoria que le hizo una mujer emblemática. Por donde transitó: en la academia, en los movimientos de izquierda y feministas y en su relacionamiento cotidiano, condujo su vida como una transgresora, lejos de todo estereotipo clásico, de género, de edad y cultural en general, con una permanente actitud crítica a cualquier sentimiento colonialista y dictatorial, y a todo patrón cultural opresor.

En quienes tuvimos la oportunidad de escucharla y compartir sus ideas y su vida, abrió y marcó caminos y sembró nuevas referencias de relacionamiento basados en la autonomía, en la libertad y en el compromiso. Siempre, dando fe de ello en su propia vida.

Este ensayo está construido con pensamientos y reflexiones de Franco y mías, alimentadas por largos y cálidos diálogos que mantuvimos en su casa en New York, donde le había visitado unas cuantas veces y en la de mi familia en Ecuador. Tuve muchas dudas respecto a cuáles facetas de Franco referirme. Decidí por la feminista y académica, con las cuales guardo mayor afinidad.

Conspiración epistemológica y contra poderes

La cosmovisión de Franco se transformó en un mestizaje entre la cultura occidental y la latinoamericana, lo cual marcó sus preferencias e intereses intelectuales y políticos. A esto se sumó su posición feminista de permanente cuestionamiento al «discurso patriarcal, hegemónico y eurocentrista», no solo que transpiró en su vida, sino también, en el fuerte apoyo al impulso del feminismo en Latinoamérica, desde la academia, la reflexión, la escritura y en la contribución a la construcción de diversos modos de lucha contra el poder de la interpretación. Dentro de su prolífera actividad intelectual incluye libros publicados, varios de los cuales merecieron premios en varios países latinoamericanos.

Mi amistad con Franco me permitió un acercamiento a sus libros, a su pensamiento y a su persona. Bajo la magia y el ardor de largos momentos dialogamos sobre muchas de sus facetas personales o muchos de los significados de su vida como mujer, feminista, política, académica, literata y ensayista.

La cercanía y la conversación con una mujer de su valor y talante no podía sino inducir a tomar sus ideas, repensarlas y darles forma de algún modo. Así, me motivé para escribir el presente ensayo con el cual espero contribuir a un mayor conocimiento de Jean Franco, una de las grandes «conspiradoras» de Latinoamérica. Este

adjetivo lo asocio a su libro *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México* (1994) que según Franco se refiere:

A la lucha de la mujer por el poder de la interpretación [...] y señalar los momentos en que aparecen los temas disidentes en el texto social y estalla la lucha por el poder interpretativo [...] De hecho, uno de los argumentos de *Las conspiradoras* es que para la intervención del feminismo moderno en la esfera de la discusión pública, es menester una reflexión crítica sobre las diferencias entre las culturas y sobre las distintas configuraciones de la lucha por el poder interpretativo. (Franco, 1994, p. 11-12)

Tal lucha por el poder de la interpretación, la entiendo como los esfuerzos que, por ejemplo, en este caso nos compete a las mujeres de posición feminista, orientados a subvertir el proceso cognitivo que nos lleva a dar sentido y a elaborar juicios sobre los productos culturales, los discursos, las acciones y comportamientos de los demás, de las mujeres y de nosotras mismas. Una lucha que cuestione el «debemos hacer» en virtud de atributos subalternos y de preceptos, normas y estereotipos patriarcales y, en su lugar, que se alimente un «podemos hacer» donde no concurren tales normas. Es decir, que el *podemos* con libre elección y sobre todo con autonomía de género, no se confunda ni coincida con el *debemos* que el pensamiento androcéntrico pretende depararnos y que el poder patriarcal busca seguir imponiéndonos.

En el libro mencionado se escribe acerca de la configuración de los discursos de varias mujeres mexicanas, denominadas por Franco como *conspiradoras* contra el poder de la *interpretación*.

Para lo cual recurrieron a «contar su propia historia», como un mecanismo para luchar contra discursos hegemónicos que contribuyen a arraigar la subordinación de las mujeres en la conformación de la sociedad, por medio de las narraciones sociales, originando y coadyuvando un sistema simbólico que influiría en todos los órdenes de la cultura y que ha buscado confinar a las mujeres en ciertos roles. (Franco, 1994, p. 171)

Franco transita y reflexiona sobre tales configuraciones a través de la Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, la Virgen de Guadalupe, Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo, Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska, que constituyen un grupo importante de mujeres que, entre otras, han contribuido a cuestionar y edificar nuevas nociones del ser, hacer y desear de las mujeres, por medio de sus discursos y comportamientos.

De hecho, los discursos de las mujeres aludidas en el libro de Franco, hablan de trayectorias marcadas por un compromiso consigo mismas por cuestionar situaciones de silencio y de subordinación, que desde sus vidas han trascendido al contexto social, dando referencias identitarias y de actuación con un elemento en común: cuestionar el poder establecido, sea por la dictadura de un partido político,

por la opresión de género, por el peso de una vida dependiente, por el dominio de una clase social o grupo frente a otro o por el peso de unas ideas. Dichas mujeres fueron denominadas por Franco como las *conspiradoras*, denominación que, lejos de referirse a personas traidoras, sin escrúpulos involucradas en una acción reprochable, antiética, en contra de personas o de determinadas estructuras, fue revalorizada semánticamente por la autora para connotar una coincidencia de hechos individuales transformados, por sí mismos o por otros, en discursos que han tenido el atrevimiento de sacar a la luz y de poner en valor el cuestionamiento por parte de mujeres, a diversas apariencias, expresiones y presencias del poder.

Considero que esta «revalorización simbólica» de la conspiración y de las «conspiradoras», ha aportado también, a una nueva manera de justipreciar y valorar a mujeres como las que fueron consideradas en el libro referido. Muchas de las cuales continúan estando con limitado reconocimiento de sus aspectos sustantivos.

Pero lo de conspiradora calza perfectamente para referirnos a la propia autora de esta denominación: Jean Franco, una persona que, hasta sus 98 años, tuvo como acción paramétrica en su vida la «conspiración» contra los estereotipos culturales sean de su pueblo de origen, de su familia, de lo que en sí misma habría tenido que continuar viviendo en su *ethos* original de no emigrar en búsqueda de otros horizontes. Asimismo, contra los estereotipos acerca de la vejez y más ampliamente de las relaciones sociales y del poder epistemológico, interpretativo, patriarcal, político y cultural. Considero a Franco como una de las grandes «conspiradoras» contra diversos tipos de poderes e «inspiradora» de cambios desde diversos espacios en Latinoamérica.

Retornando a su contexto, Franco mencionó: «Fui parte de una familia de recursos limitados, la condición económica, sobre todo en mi infancia, daba para una vida básica y personalmente no estaba contenta con una vida básica» (Magdalena Mayorga, 2018, entrevista en New York). Luego de este y otros testimonios manifestados al respecto, cabe preguntarse, qué propició que Franco, desenvolviéndose en un ámbito familiar y en un contexto social de carencias materiales y culturales, antagónicos con el desarrollo personal, emergiera rompiendo los patrones consecuentes con tal situación. Entiendo que en esto suman aspectos individuales y contextuales. En lo individual, está presente la *interpretación* que cada persona hace de una situación, es decir, el cómo la comprende frente a las múltiples posibilidades que abre esa comprensión, en las cuales se proyectan conocimientos y patrones previos.

Por lo general, la vida de opresión y desigualdad que afecta a las mujeres se encubre y distorsiona a sí misma y por sí mismas, con estereotipos que hacen que estas aparezcan o se las perciba como un asunto natural y normal y que las mujeres deben aceptarlas con resignación, sin queja y en silencio o como un atributo que las valora. La madre de Franco vivió tal situación como la obligatoriedad del acatamiento de una vida no deseada, acompañada de sentimientos de malestar, frustración e insatis-

facción explícitos. Esta situación de género de la madre y su permanente inconformidad acompañó la vida de su hija, surgiendo en ella una *interpretación* al respecto, que la proyectó e impulsó a escapar de tal situación y a buscar horizontes diferentes. Lo referido, remite a la fuerza y poder que tiene lo que se puede proyectar a partir de una comprensión, es decir, de la *interpretación*.

Según Bourdieu, la distribución de los distintos tipos de capital (económico, cultural, social y simbólico), que configura el espacio social, sitúa a las personas en una posición y determina sus oportunidades de vida, es decir, están social y estructuralmente determinadas. El reconocimiento o no de la ubicación de la persona en esa distribución, forma parte de la construcción de su realidad social y de la constitución de su subjetividad, lo cual incide en la interpretación que cada persona hace de esa realidad y de sí misma (Fernández, 2012). Precisamente a esta capacidad de las personas de ver y reconocer su ubicación en el espacio social, es decir, el poder de interpretación de los sujetos, se relaciona con lo que Bourdieu denomina capital simbólico: «El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibido por agentes sociales cuyas categorías de percepción son tales que son capaces de conocerlo (verlo) y reconocerlo, para darle valor» (Bourdieu, 1994, p. 116 citado en Fernández, 2012, p. 35).

En el pensamiento de Bourdieu encuentro una referencia al *poder que tiene la interpretación*, que, según mi criterio, podemos analizarla desde dos puntos de vista:

- i) La interpretación, en tanto determinada por la ubicación de la persona en la distribución de capital, es decir, en una clase social, y por los preceptos socialmente dominantes (patriarcales, racistas y estereotipos y valores presentes en el entorno vivencial que «nos toca vivir»). Determinación expresada en una pre-existencia de situaciones y de significados y valoraciones, creados independientemente del intérprete y que se espera se los interprete «fíelmente» de acuerdo con dichos preceptos. Por medio de esto se busca que los miembros de una sociedad asuman la interpretación que interesa en función de la ubicación de la persona en el sistema social y de los intereses dominantes de este sistema, lo cual es una condición para mantener y reproducir el sistema. Esto se traduce a un «sentido común» y a una «coherencia» esperada entre la vida material concreta, la representación simbólica y las relaciones interpersonales que se dan bajo interpretaciones sometidas a reglas implícitas o explícitas que señalan lo admisible para cada actor/a de tales relaciones. Si bien la vida social es dinámica, variable y transformable, en estas circunstancias, el interés de dominio y de poder conduce a determinar unas estructuras y relaciones sociales, y a procurar que estas sean de aceptación obligada por las personas, las cuales se manifiesten en determinadas relaciones sociales, en las palabras, significaciones, conceptos, valores, etc., constituyendo referentes para la interpretación de las realidades de los individuos, de tal manera que contribuyan a la «supervivencia» de dicho dominio. Pero, tal interés de dominio coarta el aporte, la innovación, el cuestionamiento y la apertura a nuevas y múltiples posibilidades de interpretación en coherencia con la existencia de múltiples y diversas verdades y saberes.
- ii) Según se interpreta la carencia (o no) de capital *físico, económico, cultural, social*, se convierte (o no) en capital simbólico que puede devenir en poder simbólico. Poder que da fortaleza subjetiva a la persona, tornando la carencia en una oportunidad. El capital simbólico entendido como los recursos no materiales y como relaciones de sentido que ha construido un individuo con los que se desenvuelve dentro de una cultura, constituye una energía social

y capacidad para posicionar significaciones, ideas, valores, conocimientos y lograr prestigio y reconocimiento, por sobre su posicionamiento de clase social. Este capital se funda en la necesidad que tienen los seres humanos de justificar su existencia social.

Estos dos puntos de vista aluden al *poder que tiene la interpretación*, en el cual son factores claves el conocimiento, el reconocimiento, la comprensión y la interpretación de una realidad y de sí mismas/os, a partir de lo cual la persona se conecta con los otros/as y con su entorno. El reconocimiento o no de la ubicación de la persona en esa «distribución de capital», forma parte de la construcción de la realidad social y de la subjetividad. Franco, reconoció sin tapujos ni fingimientos, la existencia de un sistema de poder patriarcal en su familia, la situación de dominio paterno y de subvaloración y opresión de su madre en el marco de tal poder y la subordinación de clase social en la que estuvo ubicada su familia, que obligó a los hijos menores de edad a involucrarse en el trabajo y a vivir una vida no satisfactoria. A esto, se juntó al miedo ocasionado por la amenaza permanente de replicar en su vida tal situación. Reconocimiento que provocaron en Franco resistencia a proyectarse en una vida similar, que le condujo a la búsqueda de otras alternativas de vida y a crecer en capital cultural y simbólico.

En cuanto al acercamiento de Franco a un partido político, militó, sin pertenencia formal, en el partido comunista de su país desde muy joven. Pensaba que esta militancia le dio la posibilidad de tener, ante todo, una postura crítica frente a cualquier aspecto que le tocaría abordar, enfrentar, debatir, tanto en la vida personal como pública. Lo que buscó y encontró en esa militancia, lo expresa en lo siguiente:

Tenía 18 años, estaba en la cama y pensaba que la tragedia humana es la explotación y lo hacía muy simplistamente. Entonces fui a varias reuniones del partido comunista del pueblo donde vivía. Pero era tan ineficiente (la organización del partido) que nunca pude concluir el ingreso formal. En consecuencia, nunca fui miembro. Pero ahí conocí a mi mejor amiga de siempre, mujer de origen judía que influyó en mi manera de ser. (Franco, J. 2013. En diálogo con Mayorga, M.)

De todas formas, se vinculó al partido comunista de la universidad y logró amistad con muchos camaradas que duró toda su vida. Según Franco:

El partido estaba atrapado en una absurda burocracia que fomentaba mucha desilusión y desmotivación de pertenecer y mantenerse en su entidad. A esto se sumaba el hecho de que era un partido de estudiantes sin vigor. Esta condición abonó para que la militancia en este partido no fuera lo suficientemente sólida como para distraerla de otros intereses, que comenzaron ya a llamar su atención, como el caso de la literatura que, desde otro punto de vista, eran intereses que no compaginaban con la militancia política. Sin embargo, las vivencias de Franco y sus ensayos muestran claramente una postura y una ética política que trasciende los límites de una militancia partidista. (Franco, J. 2013. En diálogo con Mayorga, M.)

Nunca fue una persona dedicada expresamente a la política, pero actuó siempre con una intención ética-política, y sus vivencias, lógica de vida y su práctica constituyeron una postura política, como lo demuestran, por ejemplo, no solo sus planteamientos feministas sino su preocupación por los actos de violencia ocurridos especialmente en países en que ha vivido, como el caso de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en México, y su empeño en motivar reacciones de interés y solidaridad al respecto, en sus espacios conocidos en el mundo. Este tipo de preocupaciones significaron para ella tanto un acto político como humanitario, aspectos inseparables.

Su vida y sus ensayos evidencian una comprometida militancia feminista e intelectual, en cuyo origen se juntan un aspecto personal y uno político. La situación o condición personal que impulsó el alineamiento de Franco a una radical resistencia al *statu quo* de las relaciones de género, fue una vivencia personal: no quería repetir el destino de su madre que le parecía que fue *horrible* y *tristísimo*, viviendo como ordenaban los cánones tradicionales y patriarcales del ser mujer. Alimentada con este deseo y reflexionando sobre su propia vida llegó a una edad adulta. Asimismo, en el contexto social floreció el cuestionamiento a los patrones del ser mujer y de las relaciones de género desiguales, desde una perspectiva política: los movimientos feministas. Por tanto, coincidieron ambos aspectos, que fueron alimentando sus preocupaciones y su forma de ser e incorporando en su propia vida la simbólica frase feminista: *lo personal es político*.

Nada más fuerte para una niña que cuestionar los estereotipos que construyeron la vida y la imagen de su propia madre, la que normalmente es «irreprochable y ejemplar». Imagen a la que no quiso parecerse en cuanto mujer: sometida a patrones de género devastadores de la realización personal y del desarrollo de las capacidades y proyecciones vitales, el vivir encarcelada en ellos y en una vida no deseada. El temor de replicar en su vida esta experiencia, le dio elementos que posteriormente, con otros estímulos e influencias y, a la luz de su desarrollo intelectual, le convertirían en una mujer sensible y crítica frente a ello, una de cuyas consecuencias sería su incursión en el feminismo.

Dicha incursión no estuvo ligada a alguna militancia orgánica en un movimiento feminista. Su primera conexión con esta postura política inició por los años setenta con intelectuales, no como activista, luego: «En 1968 fue nombrada catedrática en la universidad de Essex (fundada en 1965, en Gran Bretaña, situada en Colchester, cerca de Londres) y en 1972 obtuvo un cargo en la Universidad de Stanford, en California, donde posteriormente fue designada titular de la *cátedra* de Humanidades Olive H. Palmer» (Lamas, 2013).

En este contexto se involucró activamente en el feminismo, y en la reflexión sobre el tema, desde la academia. Paralelamente participó en asuntos de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA).³ Desde este marco inició su vínculo a

3 Entidad que promueve el debate intelectual, la investigación y la enseñanza en Latinoamérica y el Caribe. Asociación profesional que convoca a individuos e instituciones, de todas las disciplinas, interesadas e involucradas en el estudio de Latinoamérica.

procesos latinoamericanos de lucha de las mujeres en 1975. Año en el cual la Asamblea General de Naciones Unidas proclama el «Año Internacional de la Mujer» y se realiza la Primera Conferencia Internacional de la Mujer en la ciudad de México. De lo cual deriva la proclamación por la Asamblea General de Naciones Unidas del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer (1976 y 1985), en el cual se aprueba la Convención Sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación en Contra de la Mujer.

En este marco histórico se ligó a mujeres feministas mexicanas e involucradas en el debate feminista, como el caso de Marta Lamas (1947, México)⁴ y Jesusa Rodríguez (1955, México).⁵ Tuvo una importante participación en el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) cuando Marisa Belausteguigoitia (1969, México)⁶ dirigía dicho programa y el Instituto de Investigaciones de Educación de la misma universidad. Asimismo, se relacionó con Raquel Serur (1949, México),⁷ mexicana de origen judío, esposa de quien fuera el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría. Todas ellas destacadas como profesionales y políticas en sus respectivos campos. Colaboró con la revista mexicana *Debate feminista*.⁸ Estos son algunos de los aspectos por los que Franco sintió atracción por México.

En Estados Unidos contribuyó a la publicación de varios ensayos de Marta Lamas y de su traducción al inglés, aportando a la difusión del pensamiento feminista fuera de la frontera mexicana.

Piensa que su contribución positiva al feminismo fue por medio de sus escritos y, especialmente, en el haber facilitado y provocado espacios universitarios de discusión del feminismo y del movimiento feminista. Así como en espacios con LASA y con otras feministas, entre ellas Eliana Rodríguez (nicaragüense), que posicionaron el debate feminista.

Acerca del movimiento feminista, Franco afirmó:

No puedo generalizarlo, ya que mucho depende de los países, de su historia, de su avance político, de su cultura. En los países nórdicos donde el feminismo es muy aceptado es una cosa,

4 Antropóloga mexicana, investigadora del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) y Docente investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), adscrita al Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG). Conocida dentro y fuera de México por su postura feminista y su activismo al respecto. A través de sus libros ha sido una persona clave en la formación y comprensión del enfoque de género y del feminismo, especialmente en América Latina.

5 Actriz, directora de teatro, dramaturga, artista de performance, cantante, feminista. Es una de las más importantes creadoras escénicas en México, en cuya creación destaca la parodia política y la ironía del humor.

6 Doctora en Estudios Culturales y de Género y licenciada en Pedagogía. Directora del Programa Universitario de Género de la UNAM, PUEG, de 2004 a 2013. Directora del Proyecto Mujeres en Espiral, Sistema de Justicia, Perspectiva de Género y Pedagogías en Resistencia de la UNAM. Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

7 Docente titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y maestra en letras por la Universidad de East Anglia en Inglaterra. Desde 2010 es coordinadora del «Seminario universitario: La modernidad, versiones y dimensiones» de la UNAM. Como escritora cuenta con múltiples publicaciones y ha incursionado en el cuento.

8 Revista académica sobre género y sexualidad con un enfoque multidisciplinar. Fundada por Marta Lamas en 1990. A partir del 2015 forma parte del patrimonio de la UNAM. Editada por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

pero pienso y me pregunto cómo será en la India o en el *África*, en lugares donde las castas son un elemento social fuerte junto a la pobreza, ya que el feminismo se mezcla y complejiza con muchos otros aspectos. Creo que muchas feministas en el mundo enfrentan problemas más difíciles que nosotras (en Latinoamérica, por ejemplo). (Franco, 2014. En diálogo con Mayorga, M.)

De igual forma, no le era ajena la preocupación de la vinculación del género a otro tipo de opresiones sociales:

En la opresión de la clase obrera, escándalo que sigue existiendo en casi todo el mundo, una opresión particular es a las mujeres. Siempre hay que tener en cuenta que la opresión de la mujer no es la única, pero es una constante en todo el mundo. (Franco, 2014. En diálogo con Mayorga, M.)

En cuanto a la preocupación de cómo contribuye el género para salir de otro tipo de opresiones, coincidimos en que solo las reivindicaciones de género no necesariamente aportan a salir de ellas. Según Franco:

Muchas de las mujeres feministas que militan en Gran Bretaña y en EE. UU. no lo hacen en el marco de la reivindicación de una clase social. Por lo general se separa el feminismo de otros asuntos, lo cual es una injusticia e impertinencia que no se ha remediado. Por otro lado, es muy cuestionable que se logre una justicia de clase social sin que cambien positivamente las relaciones de género. Así mismo, de igual manera que no somos todas iguales solo por ser mujeres, la explotación capitalista tampoco impacta de igual manera en hombres y en mujeres, ni dentro de las mujeres. En consecuencia, sin considerar estas diferencias, quien sale mayormente perjudicada es la mujer. (Franco, 2014. En diálogo con Mayorga, M.)

Destacaba la capacidad de acción política de las mujeres y la necesidad de una consciencia de género en la radicalización y movilización ciudadana, porque los roles tradicionales pueden convertirse en espacios de transgresión y de movilización política, igual que los intereses prácticos pueden convertirse en estratégicos.

Frente a la posibilidad de «explotar transgresoramente» los estereotipos de género y los roles de ellos derivados, Franco, en sus ensayos feministas, logra establecer un ensamble pertinente entre el feminismo y el género retomando y reposicionando lúcidamente su vínculo original. Parte de ello es la posibilidad de resignificación de los roles tradicionales convirtiéndolos en acciones transgresoras. Destacó el papel político del feminismo, pero también el hecho de que el asunto tiene tantas distorsiones que, para muchas personas, aparentes militantes del feminismo, parece tener sentido y mucho significado como una reivindicación de género, la sola incorporación de una mujer o mujeres en una posición técnica, social o política. Pero, un cambio de género no es solo eso. La manera de ejercer el papel en la posición correspondiente, tiene que cambiar fundamentalmente respecto de lo que es cuando está dominada por una visión androcéntrica proveniente de mujeres o de hombres.

La participación política de una mujer, si esta constituye una apuesta desde la búsqueda de la igualdad de género, no puede desligarse de los intereses de las mujeres en cuanto el colectivo que constituye y menos de un movimiento feminista. En caso contrario, solamente es un asunto de acumulación estadística de mujeres y una reafirmación de los mismos intereses patriarcales,

Lo que realmente le preocupaba a Franco era la constatación de que las violencias en las relaciones de género no han cambiado, por lo menos no lo suficiente, en la medida de lo que aparentemente se ha avanzado en este aspecto. Inclusive le parecía que se ha incrementado. No se ha podido frenar la descalificación, el acoso y la violencia hacia las mujeres que está en la base de la actitud de muchos hombres y que se las fomenta en la escuela, en los deportes, en el teatro, en la TV, en los comportamientos cotidianos. Esta preocupación coincide con lo que Pierre Bourdieu manifiesta en su libro *La dominación masculina* (Bourdieu, 2000), en el sentido de que las «relaciones entre los sexos» se han transformado menos que lo que se tiende a pensar.

La visión feminista no es percibida ni se ha convertido en un hecho del raciocinio en el común de las personas, siendo justamente, este, un problema de consciencia que deviene en una actitud de indiferencia, de pasividad o de conformidad respecto de los conflictos y malestares que se dan en las relaciones de género, junto a otro tipo de relaciones.

La diferencia de valoración que se hace de los comportamientos según se es mujer u hombre, entre otros aspectos, es un gran mecanismo para mantener el *statu quo* de género. Cuando la mujer es fuerte se ve como prepotencia femenina o de múltiples maneras descalificadoras. Mientras que es totalmente aceptado y legitimado tratándose de un hombre. Así refirió Franco respecto de una experiencia personal:

Me he preguntado y he tenido muchas dudas, por el caso de algunas mujeres que ejercen puestos públicos, en el sentido de que, hasta qué punto la apreciación que se realiza sobre ellas se debe a su política o está marcada por una estigmatización por el hecho de ser mujer. Pues, cuando empecé a enseñar en la universidad en Inglaterra recibí cartas anónimas de algunos hombres de la institución. Me insultaban porque según ellos, no merecía el puesto y otros pronunciamientos de este estilo. También, muchos colegas hombres tenían una actitud de protección frente a aquellos de donde se podía suponer procedían dicho acoso laboral y de género. Hoy se ha mejorado mucho en este aspecto. En el tiempo en que empecé de docente eso era muy crudo y muy directo. Particularmente cuando eso me pasaba no lo tomaba con miedo, sino como una actitud ridícula y más bien para mí constituyó un desafío. (Franco, 2014. En diálogo con Mayorga, M.)

Más allá de la vinculación e involucramiento de Franco con movimientos políticos progresistas y con el feminismo, subrayo el hecho de que no estuvo en su interés y praxis escribir teoría, manuales o metodologías de género. La visión feminista y de género la interiorizó como parte de su cultura, de su epistemología y de su interpretación política de los diversos hechos de la realidad, no importa cuales. Esta visión la aplicó en cualquier tema como un aspecto epistemológico y político omnipresente.

Franco fue especialmente una intelectual, cuyo trabajo estuvo impregnado de un alto nivel de criticidad y de compromiso con la reivindicación de los derechos de quienes están siendo explotados por el capitalismo, cuya situación la vivió en su ámbito familiar. Es una de las perspectivas que estuvo muy presente en su percepción de la realidad.

Cada persona desarrolla sus planteamientos e improntas desde el lugar de sus prácticas y competencias. Las inquietudes y experiencia multifacéticas de Franco nos han permitido contar con excelentes libros y ensayos suyos, referidos a temas relacionados con la academia, la cultura popular, la crueldad de la cultura, la literatura latinoamericana y con el feminismo, que aportan a alumbrar y a comprenderlos, a la vez que, con varios de ellos, a visualizar las connotaciones de género de los mencionados aspectos.

La mujer académica

El análisis, la reflexión y la academia fueron los espacios de Franco, desde donde libró su lucha por las demandas de las mujeres y cuestionó su opresión. Asimismo, destacando los papeles valiosos de mujeres latinoamericanas emblemáticas y sus luchas de género y antiopresión capitalista, de acuerdo a las particularidades de sus contextos.

La academia para Franco constituyó un espacio de realización personal, de crecimiento profesional, de reflexión y un medio de supervivencia. Sus facetas como feminista, escritora y crítica literaria las desarrolló junto a su rol como académica. Según su opinión:

La vida académica le coloca en la obligación de pensar, de estar actualizada y eso forma parte del trabajo. Me gustaba mucho el contacto con los estudiantes, que, a pesar de algunos momentos de disgusto que estos pueden generar, estos resultan irrelevantes en relación a toda la otra oportunidad que brinda el contacto con la academia. Te hace pensar de otra manera, no necesariamente se sigue la línea de pensamiento de una, sino que te hace repensar. La academia da alguna respuesta a la avidez de conocimiento. La academia no tiene miedo de avanzar con pensamientos que pueden ser raros o estafalarios y nos obliga a repensar lo de uno. (Franco, J. 2013. En diálogo con Mayorga, M)

Algunos espacios académicos dan paso al derecho a ejercer la docencia con libertad de cátedra. Lo cual da lugar especialmente a impulsar procesos de enseñanza, reflexión y debate, sin someterse a una doctrina establecida. Este es un ambiente propicio para que, cualquier tema específico pueda tratarse desde diversas perspectivas y vincularse a problemas actuales social, cultural y políticamente relevantes y latentes en el interés colectivo. De tal manera que la enseñanza trasciende las fronteras de las aulas y se liga a su contexto.

La relación con los estudiantes implica una dialéctica de enseñanza-aprendizaje que enriquece el conocimiento tanto del alumno, como del docente. La oportunidad de verbalizar, confrontar y validar ideas y el intercambio de opinión y pensamiento con el estudiantado, es para el docente una oportunidad de afirmar y ampliar su conocimiento. Dicha dialéctica, a su vez, motiva e impulsa al docente a estar atento a las nuevas corrientes y pensamientos, a interesarse en la investigación y en el pensamiento de la juventud.

La práctica académica, dependiendo de la actitud, retroalimenta el conocimiento y las preocupaciones intelectuales del docente, más allá de su específica responsabilidad académica. Franco consideraba que el trabajo académico le aportó significativamente a madurar la reflexión sobre los temas que trabajó como ensayista. Su vida académica estuvo caracterizada por diversos esfuerzos por romper los paradigmas tradicionales de hacer la cátedra para darle mayor calidad e innovación. Durante una temporada trabajó con instrumentos no tradicionales referidos a la cultura de masas que, por lo general no se hace en la universidad, integrando esto a la vida académica y como un esfuerzo para trabajar en colectivo.

Con un gran sentido de autocrítica, Franco pensaba que logró incidir en sus alumnas, especialmente fomentando criticidad. Pero, no lo esperado acerca de una visión crítica frente a los estereotipos de género. Al respecto, dijo:

Reconozco que mi carrera pasó por varias etapas y el feminismo me vino como tarde, pero también fue muy importante. Los cambios que comenzaron a colocarse sobre la plataforma de debate y discusión llegaron cuando yo ya era madre, lo que considero un antes y un después en mi vida, marcado por mi convivencia en Latinoamérica, y el acercamiento que esto me propició a nuevas culturas y personajes intelectuales, artísticos y académicos. Asunto que, evidentemente, se fue reflejando en mi vida académica. Sin embargo, ese acercamiento «tardío al feminismo», me dio tiempo suficiente no solo para que comprendiera y ahondara en el feminismo, sino que pude abrir espacios que contribuyeron a afirmar comprensiones, compromisos y militancias de otras mujeres con el feminismo. (Franco, 2014. En diálogo con Mayorga, M.)

A pesar de la asociación que se hace entre la academia y la libertad de pensamiento, normalmente es un desafío tratar de pensar políticamente dentro de la academia ya que, en muchos casos es conservadora o retrógrada como institución y en otros casos ciertas autoridades actúan con esta visión coartando la libertad de cátedra. La academia normalmente no está acompañada con la vida.

Conclusiones

Para concluir quiero enfatizar en la profunda importancia que tiene la *interpretación* en la vida y obra de Franco. La *interpretación* constituye en sí mismo un poder que da la posibilidad de romper y transformar patrones y estereotipos que «justi-

ficán» dichas desigualdades. *Interpretaciones subversivas* que cuestionan los «deber ser» construidos bajo preceptos y normas opresoras. Su trayecto vital y sus actitudes ilustraron muy bien la importancia de la interpretación tanto desde su vinculación con los movimientos sociales como desde la academia. La Universidad Central del Ecuador tuvo el privilegio de contar con su presencia en más de un evento académico y además fue miembro del Consejo Editorial de la revista *Anales*.



Universidad Central del Ecuador, presentación de revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, 2014. Dra. Jean Franco con académicos de la Universidad Central del Ecuador.



Jean Franco en su casa con Magdalena Mayorga. Nueva York, 2015.

Referencias

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Eloy Martínez, T. (2004). *El cantor de tango*. Editorial Alfaguara.
- Fernández, J-M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers*, 98/1.
- Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, J. (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard University Press.
- Franco, J. (1996). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Editorial Cuarto Propio.
- Franco, J. (1994). *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme.
- Franco, J. (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. Columbia University Press.
- Franco, J. (1973). *Spanish American Literature since Independence*. Ernest Benn Limited.
- Franco, J. (1969). *An Introduction to Latin American Literature*. Cambridge University Press.
- Lagarde, M. (1997). *Los cautiverios de las mujeres madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Colección Postgrado UNAM.
- Lamas, M. (2013). Prólogo del libro *Ensayos impertinentes* de Jean Franco. Editorial Océano, Debate Feminista.
- Mayorga, M. (2013, 2014). *Diálogos mantenidos con Jean Franco en Ecuador y en New York*.



CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA



CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA

El Tesoro del Hogar. Activismo católico femenino en el siglo XIX
Katerinne Orquera Polanco

Gobernanza ambiental e interculturalidad en Ecuador
Emma Cutiérrez Vallejos

El Tesoro del Hogar. Activismo católico femenino en el siglo XIX

Katerinne Orquera Polanco

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador

katerinne.orquera@uasb.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-3603-0311>

Recibido: 9 de noviembre de 2022 / Aprobado: 4 de enero de 2023

Resumen

Este artículo presenta un estudio de caso sobre la primera etapa (1887-1888) de la revista femenina *El Tesoro del Hogar*, publicada en Guayaquil por la católica ilustrada Lastenia Larriva de Llona. Se busca conocer el modo en que intervino en el espacio público para defender sus creencias religiosas —al igual que lo hicieron varias católicas ilustradas en toda Hispanoamérica, a fines del siglo XIX— ante la creciente secularización de la sociedad y el laicismo estatal. En primer lugar, se examina el impreso como objeto, para saber la forma en que llegaba al público lector; luego, se revisa el discurso de género de las católicas ilustradas, según el cual debían regirse las relaciones entre hombres y mujeres; y, se concluye, con una exploración sobre el modelo de mujer ideal que promovieron.

Palabras clave: activismo católico, católicas ilustradas, revistas femeninas, siglo XIX.

Abstract

This article is a study case about the first stage (1887-1888) of the feminine magazine *El Tesoro del Hogar*, published in Guayaquil by the illustrate Lastenia

Larriva de Llona, with the purpose of knowing how the public opinion intervened to defend their religious beliefs —just what various cult catholic females did in the last part of the XIX century— in response of the society secularization and the state secularism. In the first place this article will examine the circulation format of the seminar, in order to discover how the printed arrived to the readers hands. Secondly, the gender speech of the illustrated catholic women, wich ruled the relationships between men and women, to conclude with an exploration of the ideal model of women that these illustrated catholic females promoted.

Keywords: Catholic activism, illustrated catholic women, femenine magazines, XIX century.

Introducción

Los trabajos sobre religión y género —iniciados en los años sesenta, con la historiografía feminista, y renovados en los años noventa, con la reformulación de la historia social— han cuestionado la idea de que la secularización fue la única vía de emancipación femenina con estudios sobre el camino abierto por la Iglesia para la participación de las mujeres en el espacio público durante la segunda mitad del siglo XIX, que les permitió acceder a una pluralidad de actividades por las que obtuvieron reconocimiento social y desarrollo profesional, aunque siempre en una posición subordinada (Blasco, 2010; Blasco, 2017a).

Esa posibilidad de intervenir en el espacio público estuvo especialmente disponible para las católicas de las clases alta y media, a través de la escritura y la beneficencia (Loaiza, 2001) y su presencia en un ámbito público se justificó mediante un discurso eclesiástico que las consideraba moralmente superiores a los varones, bajo dos principios religiosos: la concepción de que la Virgen María había sido una activa participante en el destino de su hijo Jesús; y la deuda que las mujeres tenían con Jesús, quien las había emancipado de su condición de esclavas para convertirlas en compañeras del hombre (Mínguez, 2016; Blasco, 2017b).

Entre las primeras ilustradas católicas peruanas estuvo Lastenia Larriva, quien al casarse con el poeta ecuatoriano Numa Pompilio Llona, se trasladó a vivir en Guayaquil, donde publicó *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas*, cuya primera etapa —producida entre 1887 y 1888— es el caso de estudio del presente artículo, que busca conocer, en forma y fondo, la revista femenina diseñada por esta escritora decimonónica para difundir su propio pensamiento, adscrito a los principios religiosos planteados por la Iglesia católica, que planteaba un discurso de género que esta mujer reprodujo en sus publicaciones.

Con ese propósito, el estudio se divide en tres partes: la primera se refiere a la materialidad del semanario, pues —como lo ha explicado el historiador Roger Chartier (1992)— los impresos solo existen mediante el soporte en que se dan a leer y su comprensión depende del formato en que llegan al lector; el segundo acápite se centra en el discurso de género que sustentó la idea de la superioridad moral femenina en *El Tesoro del Hogar*; y el tercero evidencia el formato prescriptivo por el cual se podía llegar al ideal de mujer católica, por la práctica de virtudes y moderación de los defectos, en un modelo que no estaba hecho para todas, sino únicamente para la clase media.

La línea de investigación del estudio es la historia de las mujeres, para lo cual se dialoga con los autores que han trabajado la feminización de la religión en el siglo XIX, como Inmaculada Blasco y Raúl Mínguez, para el caso de España, así como otros de la región andina, entre los que se cuentan Francesca Denegri, Gilberto Loaiza y Gloria Mercedes Arango de Restrepo. En el caso del Ecuador, si bien exis-

ten estudios sobre las mujeres en la disputa Estado-Iglesia de fines del siglo XIX y principios del XX, entre los que se pueden mencionar los de Kim Clark, Ana María Goetschel y Gioconda Herrera, la feminización de la religión solo ha empezado a tratarse de manera muy reciente.

Las fuentes primarias en las que se basa esta indagación corresponden a los 89 números publicados por Lastenia Larriva de Llonca en la etapa primera de *El Tesoro del Hogar*, en la segunda mitad de la década de 1880, donde se rastrea la información presentada para el presente estudio de caso, aunque se usan también otros impresos de la época, como el *Manual de urbanidad* de Manuel Carreño y el *Boletín eclesiástico de la provincia ecuatoriana*, correspondientes también al período de estudio, que permiten complementar con datos de interés la exploración del discurso femenino ilustrado católico.

***El Tesoro del Hogar*, la primera revista femenina publicada en el Ecuador**

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, liberales y católicos disputaron el control estatal e ideológico de la sociedad en una guerra cultural que terminó por reconfigurar al catolicismo (Espinosa y Aljovín, 2015). El componente de género de ese enfrentamiento fue decisivo por dos motivos: en primer lugar, porque se definieron los principios que debían regir las relaciones entre los sexos; y, en segundo término, porque el proselitismo religioso de las mujeres las llevó a intervenir en la esfera pública, pese a carecer de derechos políticos (Mínguez, 2016; Blasco, 2010).

Este enfrentamiento cultural llevó a una feminización simbólica de la Iglesia que facilitó a las católicas encontrar en su práctica religiosa espacios de autonomía, resistencia y liberación, imposibles en otros ámbitos republicanos, e incluso en la institucionalidad eclesiástica, la cual en términos prácticos mantuvo su carácter profundamente masculino (Blasco, 2010; Burdiel, 2016). Uno de los espacios creados por las católicas fue la publicación de una prensa femenina, que empezó a circular desde la década de 1860 en el área andina; como sucedió en el Perú, donde la primera generación de ilustradas nació bajo los auspicios de los poderosos empresarios del guano, quienes actuaron como sus mecenas.

A esta primera camada de ilustradas limeñas perteneció Lastenia Larriva, quien participaba de las veladas literarias organizadas por la escritora argentina Juana Manuela Gorriti, espectáculo educativo que difundió la noción moderna de ámbitos de género separados, en el corazón mismo de la familia, a decir de Francesca Denegri (1996). Precisamente, esas veladas fueron la cuna de la prensa femenina ilustrada que, si bien se llevaba adelante bajo el modelo tradicional de mujeres dedicadas a labores domésticas, con un espacio literario en su tiempo libre, se vio trastocado por la Guerra del Pacífico, donde varias de ellas perdieron a sus esposos y, con ellos, su habitual forma de vida.

Ese fue el caso de Larriva, quien al quedar viuda debió proveer para su familia mediante la enseñanza privada de música, pues era una destacada ejecutante de piano que había ofrecido conciertos de caridad con la Sociedad Filarmónica de Lima (Denegri, 1996). En esas circunstancias, el poeta ecuatoriano Numa Pompilio Llona, quien había vivido en Lima —e incluso había fundado con Gorriti el semanario *La Alborada* en 1875 (Denegri, 1996)— se enamoró de Larriva, «le propuso matrimonio y forjó con ella un hogar feliz» (Estrada, 1984, p. 88). La pareja se trasladó a Guayaquil en 1887, donde Larriva fundó y dirigió *El Tesoro del Hogar*.

El semanario fue publicado en dos momentos diferentes. La primera época (años I y II) corresponde a 1887-1888, cuyas ediciones llegan hasta el número 89 (Larriva de Llona, 1887-1888); dejó de circular durante dos años y ocho meses antes de iniciar su segunda época, en septiembre de 1891, cuando se publica el número 90, donde Larriva decía buscar nuevamente el favor de «las dignas matronas» guayaquileñas, pero no explicaba las razones de la interrupción, aunque cabe suponer que su ausencia se debió a una asignación diplomática de su esposo (Larriva, n.º 90, septiembre 5, 1891, primera página).

La temporalidad señalada para *El Tesoro del Hogar* hace evidente que corresponde a la primera revista femenina publicada en el Ecuador, título que se suele atribuir a *La Mujer*, publicada en 1905 por Zoila Ugarte, de la que solo circularon seis números, mientras que Larriva logró mantener su semanario por lo menos 138 números —de acuerdo con los registros que reposan en el Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit— en dos épocas distintas, que corresponden a cuatro años en total. Cabe preguntarse si la falta de reconocimiento al impreso de Larriva se debe a lo poco que ha sido estudiado o tiene que ver con la nacionalidad y posición ideológica de la autora, ante lo cual vale recordar la recomendación del historiador Javier Fernández Sebastián (2021) sobre la necesidad de aceptar el pasado «con sus luces y sus sombras» (p. 26).

En cuanto tiene que ver con su hechura, *El Tesoro del Hogar* —editado por la Imprenta de la Nación de Guayaquil— guardó siempre un mismo formato: ocho páginas con las siguientes secciones: «El Tesoro del Hogar», que correspondía al editorial de la directora; «Bocetos de la semana», con temas de actualidad narrados por Larriva de Llona; «Folletín», donde se recogían novelas o romances por entregas; «Poesías»; «Variedades», con artículos considerados de interés femenino; «Revista de la moda», referida a la vestimenta y los accesorios que se llevaban en el momento; y «Avisos», reservados a la contraportada.

Las suscripciones podían hacerse por mes, trimestre, semestre o año y costaban entre 80 centavos y seis sucres, según el caso; publicar un aviso costaba un sucre por cada cien palabras, pero la contratación de un mes de publicidad costaba «solo el doble» de publicar por una semana. Asimismo, el semanario advertía en su primera página que «circulando especialmente para señoras, conviene más que ningún otro

periódico para recomendar los artículos de modas, de tocador, de perfumería en general y, en fin, de todas las especialidades para el bello sexo» (*El Tesoro del Hogar*, n.º 38, diciembre 24, 1887, primera página).

Los avisos podían aparecer en verso, servicio especial que, al parecer, ofrecía la directora del semanario a sus anunciantes, pues se dice que tenía gran facilidad para elaborarlos, como se puede notar en «Las modas parisienses», que aseguraba: «Donde Zanatta todo se encuentra, / I todo es bueno, todo especial, / Porque lo envía directamente / De la gran Francia la capital. [...] / Pues los maridos, i los futuros, / Los elegantes i los papás / Acudan todos donde Zanatta, / I... no les digo yo á ustedes más» (*El Tesoro del Hogar*, n.º 38, diciembre 24, 1887, 315).¹

De acuerdo con Lastenia Larriva de Llona, el primer número de *El Tesoro del Hogar* fue acogido con la mayor benevolencia y entusiasmo, de tal manera que, incluso, había sido necesario hacer una nueva tirada, esto pese a que circulaba en sábado, día cerrado al comercio y toda actividad que no fuera «santificar los augustos acontecimientos de la Iglesia». También aseguraba que tenía una gran cantidad de abonados, entre los que se contaban hombres públicos y jóvenes entusiastas, con suscripciones anuales; así como literatos guayaquileños, de ambos sexos, que se habían ofrecido como colaboradores (Larriva, abril 16 de 1887, n.º 2, primera página). A pesar de estas declaraciones, en las páginas del semanario se registran pocos escritos locales que no correspondan a la directora del semanario.

El entusiasmo inicial al que se refiere Larriva de Llona parecería haber decaído con el tiempo, pues para el número 67, correspondiente al segundo año de publicación, se solicitaban agentes para conseguir suscriptores y avisos para el semanario; los interesados obtendrían una comisión no menor al diez por ciento (*El Tesoro del Hogar*, n.º 67, julio 21, 1888, p. 546). Pocos números después se evidencia una nueva estrategia: se ofrecen suscripciones para la novela *Un drama singular*, que Larriva había empezado a publicar por entregas en el número 51, pero se ofrecía a quienes se abonaran al semanario por un año, recibir la novela como prima (*El Tesoro del Hogar*, n.º 70, agosto 11, 1888, p. 570).

Las mencionadas hasta aquí son las principales condiciones materiales del semanario publicado por Lastenia Larriva de Llona entre los años 1887 y 1888; la descripción permite hacerse una idea de cómo era el objeto material que llegaba a manos de su público, entre el cual la directora aspiraba a contar sobre todo a las «matronas» de la ciudad, es decir, a mujeres de clase media y alta, con capacidad de lectoescritura, interesadas en lecciones moralmente enriquecedoras, al tiempo que conocían sobre las novedades de la sociedad, la literatura, las ciencias, las artes y la moda, como ofrecía el subtítulo del semanario. Las ideas emitidas por el semanario,

1 En esta y todas las citas textuales se mantiene la escritura original.

enmarcadas en el discurso femenino católico ilustrado, son objeto del siguiente acápite. Valga señalar que *El Tesoro del Hogar* no contaba con ninguna subvención de la Iglesia, su directora militaba en el catolicismo por convicción y consideraba su deber intervenir en el espacio público, en momentos que las mujeres eran la vanguardia de la recristianización.

El discurso femenino católico ilustrado de fines del siglo XIX

La primera constatación para entender el discurso femenino católico ilustrado del siglo XIX es mantener en mente que ninguna mujer decimonónica tenía derechos políticos, es decir, carecían de la capacidad de representarse a sí mismas ante el Estado y requerían de un tutor para la ejecución de cualquier acto civil. Pero la segunda consideración necesaria es que las católicas tampoco buscaron ni estuvieron interesadas en adquirir la condición de ciudadanas; **más bien**, asumieron la escritura como un acto orgánico de adhesión, defensa y exaltación a su religión, en razón de lo cual publicaron y tradujeron diversos tipos de impresos que, además, popularizaron, cosa que no siempre logró la prensa liberal (Loaiza, 2001).

La férrea defensa femenina de los principios católicos puede resultar una paradoja si se considera que las religiones monoteístas fueron las primeras en marcar las diferencias entre los sexos y en colocar los fundamentos de su desigualdad, siglos antes de que se constituyeran los Estados liberales; pero como lo señalan los estudios de Michelle Perrot (2008), «las religiones son al mismo tiempo poder sobre las mujeres y poder de las mujeres» (p. 105). En el caso específico del catolicismo, desde su nacimiento, los hombres fueron los únicos autorizados a acceder al sacerdocio y al latín, es decir, al poder y el saber espiritual, al tiempo que Eva se constituyó como la principal figura religiosa femenina hasta mediados del siglo XIX, en oposición a quien las mujeres podían acceder a la oración, el convento y la santidad (Perrot, 2008).

Sin embargo, la paulatina pérdida de poder papal, marcada por las revoluciones políticas del siglo XIX, llevaron al Vaticano a un cambio de posición y un trato más amable hacia las mujeres, que se concretó en el creciente prestigio de la Virgen María, cuya expresión más acabada fue la bula *Ineffabilis Deus*, con la que Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción, en 1854. Así, de forma paulatina, se constituyó el contrapoder de las católicas y un tipo de sociabilidad que les proporcionó un lugar en la Iglesia, siempre que aceptaran la sumisión como principio de esa relación (Perrot, 2008). A ello se sumó, como lo ha hecho notar Loaiza (2001), una sociabilidad femenina republicana que no dependió de manera absoluta de las opiniones liberales o conservadoras, que no pudieron impedir la fundación de tertulias literarias y asociaciones de bellas artes, ni que actuaran como mecenas de escritores arruinados; así como su esfuerzo autodidacta por formarse en conventos, castillos y bibliotecas, para tener una ocupación y una identidad (Perrot, 2008).

La experiencia de tener un oficio, el oficio de periodista, es relatada por Larriva de Llonca en los siguientes términos: «ahora bien, lectora amiga, si amarga, amarguísima es la vida del hombre consagrado á las ingratas labores del periodismo, te aseguro que la de la mujer que se atreve á disputarle los laureles en tan espinoso campo, no sabe, por cierto, á jarabe de rosas» (Larriva, n.º 70, agosto 11, 1888, p. 570). En el relato de esa experiencia personal se registra ya el discurso de género que diferencia las labores del hombre y la mujer. De hecho, en el mismo artículo, censura a las literatas que descuidan los deberes femeninos, pues para incursionar en la vida pública primero debían cumplir con las obligaciones de esposa y de madre, aunque admitía que eso representaba «echar sobre sus hombros una carga abrumadora, de tal suerte, que cada paso que se dá, puede considerarse como un verdadero prodigio» (Larriva, n.º 19, agosto 13, 1887, p. 156).

Esa delimitación entre el espacio público y privado, implementada por los Estados modernos como forma de administración social, requería que hombres y mujeres interiorizaran los papeles que debían desempeñar y, para ello, se implementaron estrategias de diferenciación en el trabajo, la educación, los espacios de sociabilidad (Mínguez, 2016). Además, se usaron impresos prescriptivos que enseñaban a cada uno cuál era su lugar, a esa literatura pedagógica que dividía las cualidades humanas en términos de género, donde los objetos masculinos tenían que ver con lo económico y lo político, mientras las cosas de mujeres se referían a cualidades emocionales y religiosas (Armstrong, 1991) se adscribió *El Tesoro del Hogar*.

Un ejemplo de la forma en que el semanario dividía las funciones según el género se encuentra en el artículo «Consejos a una niña», del escritor colombiano Juan Manuel Vergara y Vergara, donde se asegura que el hombre cuenta con la iniciativa para tener dicha «y para labrar también su infelicidad y la de ellas», mientras que la mujer «tiene una misión más suave, más propia de su delicadez, de su sensibilidad y de su pudor» (Vergara, n.º 3, abril 23, 1887, p. 22). Esa misión era seguir las enseñanzas religiosas, dado que «después de que vino el Redentor, la conciencia adquirió la certeza de su camino, porque se iluminó instantáneamente, menos con la sabiduría que emanaba de aquellos labios, que con la luz, la luz del cielo, que salía de aquellos ojos» (Vergara, n.º 3, abril 23, 1887, p. 22).

Como se puede notar, el estilo del texto es prescriptivo y busca evidenciar la supuesta naturaleza femenina, que debe moldearse a imagen de la Virgen María, arquetipo de mujer honesta, religiosa, abnegada, instruida y resignada (Mínguez, 2016). Este ideal, difundido por medio de la literatura religiosa y laica, mostraba a las mujeres los dos caminos que tenían permitidos: el claustro o el matrimonio, aunque si bien se valoraba la opción monástica, el énfasis estaba puesto en la mujer madre, llamada a educar a los hijos en los valores cristianos, ante el laicismo estatal y el anticlericalismo (Blasco, 2010; Arango, 2004).

El culto a la Virgen María, en sus diversas advocaciones, fue impulsado por la Iglesia mediante la difusión y ampliación de prácticas religiosas, como sucedió en 1861, cuando la Virgen de las Mercedes, patrona del ejército, fue declarada patrona nacional (Herrera, 1999). El culto se mantuvo y amplió durante los años siguientes, como lo registra Larriva de Llonca en 1887, cuando habla de esa «simpática fiesta [que] conmemoran hoy juntamente la Iglesia y la Patria». Luego de referirse a la Virgen de las Mercedes como «piadosa Señora, especial abogada de los cautivos [...] excelsa Reina de los Cielos» (Larriva, n.º 25, septiembre 24, 1887, p. 204), relataba la celebración pública en sentidos términos:

Nada se graba tan profundamente en el alma como esas fiestas nacionales [...] al asistir en Guayaquil á las Iglesias en que tan solemnemente se le ha dado particular culto en estos días á la Virgen Madre, patrona de esta ciudad, y al escuchar las graves y conmovedores acentos del órgano, al aspirar el místico y suave perfume del incienso, al mirar el hermoso semblante de la Intercesora de los afligidos [...] hemos salvado tiempo y distancia y hemos vuelto á ver, con el poder de la memoria la suntuosa procesión que en tal día recorre las principales calles de la ciudad de los Reyes con la venerada Imagen vestida de regio manto de terciopelo blanco [...]. (Larriva, n.º 25, septiembre 24, 1887, p. 204)

Este tipo de conmemoraciones, que hacían parte de la estrategia de la Iglesia y los conservadores por construir una nación católica moderna, buscaban atraer a las mujeres y a los sectores populares a la feligresía católica, ante la pérdida de practicantes varones, inclinados hacia el laicismo (Blasco, 2017a), estrategia que no se restringió al Ecuador sino que se aplicó en toda Hispanoamérica, al mismo tiempo, mediante un catolicismo global que alimentó las prácticas católicas del período de estudio. En el caso de la prensa, las católicas se conectaban entre sí y se publicaban en distintos impresos, como es el caso del artículo «Tres vestidos blancos», de la española Joaquina Balmaseda González, que *El Tesoro del Hogar* recogió en enero de 1888, para oponerse a la participación de las mujeres en las contiendas nacionalistas: «¡Funesta escuela para la mujer, que ha de subyugar el amor y la mansedumbre! Triste doctrina para la hija, para la madre y la esposa, la que mata en su corazón las ilusiones que son su ventura, por la materialidad de la vida» (Balmaseda, n.º 42, enero 21, 1888, primera página).

El escrito de Balmaseda evidencia que a las ilustradas católicas no les interesaba la participación en la política estatal de manera directa, es decir, en tanto ciudadanas con derechos, sino que su acción se justificaba por la agresión de sus creencias, que pertenecían al dominio privado, según la división que los propios Estados liberales habían impuesto. De hecho, temían que la participación de la mujer en la contienda política llevara a una especie de masculinización: «no comprendemos á la mujer espíritu fuerte, sinó espíritu sumiso; que deseándola ilustrada no la queremos en rebelión contra antiguas prácticas de la religión ó de la familia». Contra este mal Bal-

maseda plantea la simbología de «los tres vestidos blancos» —bautismo, la primera comunión y casamiento— que a la mujer «la comprenden toda, porque en él cífranse sus creencias de niña, en él se cimentan sus ilusiones de joven y con él comienza el sacerdocio de esposa y madre» (Balmaseda, n.º 42, enero 21, 1888, primera página).

De ahí parten las católicas ilustradas para plantear un modelo de mujer adscrito a lo determinado por la Iglesia, que promovieron en sus impresos; el cual no tenía que ver con adquirir los derechos que los Estados habían promovido para los varones, sino con la práctica de virtudes morales y el control de determinados defectos, como lo recoge Lastenia Larriva de Llona en su semanario, tema que es objeto del análisis del siguiente acápite.

La superioridad moral de la mujer católica

La prensa, impulsada por las ilustradas del siglo XIX, construyó un modelo específico de mujer católica, marcado por su habilidad para refrenar sus propias pasiones y, de esta manera, enfrentar los problemas cotidianos. La estrategia discursiva de Lastenia Larriva de Llona en *El Tesoro del Hogar* fue crear una serie de artículos a los que denominó «Cartas a mi hijo», que prescribía el comportamiento esperado de hombres y mujeres, así como de la forma en que debían relacionarse. Su primer señalamiento es: «no hagas a otro lo que no quieras que te hicieran a ti», precepto que debía ser observado con especial escrupulosidad en el matrimonio «salvo ciertas diferencias inevitables que el sexo de cada cual exige» (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, primera página).

Para Larriva de Llona «es el hombre, hijo mío, al que toca poner mayor suma de buena voluntad» en esta tarea, bien sea por el «ingénitamente despótico del carácter masculino» o porque durante siglos ha considerado a la mujer un ser inferior, cosa que considera errada, pues por gracia «del Dios hecho hombre por inefable misterio en las entrañas de una mujer», ella se levantó de la abyección en que yacía (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, primera página). Aunque admite que tanto las leyes divinas como humanas juzgan con mayor severidad la falta de fidelidad conyugal femenina porque las consecuencias son «infinitamente más funestas para la familia y para la sociedad cuando es la mujer rea de delito» (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, primera página).

De todas maneras, protesta «con todas mis fuerzas y á nombre de todo mi sexo, contra el *abuso* de esas leyes» (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, primera página. Énfasis en el original) porque los maridos sacrifican por vanidad la dicha propia, la de su esposa y sus hijos. En esa medida, el vicio no solo constituía una muestra de debilidad de sentimientos, sino que también evidenciaba falta de carácter y de sanción moral en la sociedad (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, primera página). El escrito busca evidenciar la superioridad moral —no física ni intelectual— que se conside-

raba tenían de las mujeres, quienes desde el ámbito privado debían marcar la mejor manera de llevar adelante el matrimonio, la maternidad y las tareas domésticas, es decir, la reproducción del orden social (Mínguez, 2016).

Cabe mencionar que la literatura católica del período trató profusamente el tema del matrimonio, como parte del esfuerzo eclesiástico por mostrar al catolicismo como una religión amable con ellas, que planteaba la unión entre compañeros iguales, aunque con funciones diferentes. De acuerdo a Larriva de Llona, la perfecta igualdad entre hombre y mujer en el matrimonio cristiano se encontraba en las palabras del apóstol San Pablo: «compañera te doy, y no sierva» (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, p. 404), por lo que recomendaba a su hijo esforzarse por no perder la estimación de quien llegara a ser su esposa por ningún acto del que pudiera avergonzarse, ya fuera en público o en privado (Larriva, n.º 49, marzo 10, 1888, p. 406). De todas maneras, como se puede notar en el nombre de la serie de artículos dedicados al tema: «Cartas a mi hijo», el sentido último del matrimonio para las mujeres era convertirse en madres, función revalorizada por la Iglesia en el siglo XIX, como ya se mencionó (Mínguez, 2016).

En este contexto discursivo, Larriva de Llona aseguraba que el amor materno constituía «el amor por excelencia en las mujeres, en toda su intensidad y ternura» (Lastenia, n.º 2, abril 16, 1887, primera página). Pero ¿cómo se expresaba ese amor en términos prácticos? Si bien existen recomendaciones para el hijo varón, la crianza de las niñas era aún más detallada y específica. Para empezar, Larriva de Llona recomendaba a los padres que, sin importar sus bienes de fortuna, enseñaran a las niñas todos los oficios domésticos que deberán asumir como madres de familia, para que pudieran hacerlo con orden y economía (Larriva, n.º 10, junio 11, 1887, primera página); a lo que debía unirse el fomento de virtudes como la sencillez y la decencia, pues «no hay tipo más noblemente simpático y atractivo que el de la mujer modesta y sencilla, que en la primavera de la vida ha sido la alegría de sus padres, y casada ya, es la dicha de su esposo; que prefirió el amor de un hombre á la admiración de muchos» (Larriva, n.º 6, mayo 14, 1887, p. 42).

Asimismo, se debían evitar defectos como la vanidad, la frivolidad y la pereza. A decir de Larriva de Llona, la vanidad crecía cuando la impresionable alma de la niña se alimentaba con un malentendido amor materno, la debilidad de los amigos y la baja adulación de las inferiores, que luego provocaba a «todos los infelices allegados suyos [...] el duro martirio de vivir en compañía de un ser que es la odiosa personificación del egoísmo» (Larriva, n.º 6, mayo 14, 1887, p. 41). La frivolidad, que «echa a perder las más bellas dotes», se evitaba inculcando el saber envejecer y el desprecio por cubrir, «con punibles artificios», los desperfectos de los años, al tiempo que se aviva la verdadera dicha de ser madre y entregar a la patria «los hombres del porvenir» (Larriva, n.º 5, mayo 7, 1887, p. 34). En cuanto a pereza, origen de la ociosidad, debía evitarse «la imaginación desocupada, vagando libremente», pues

una razón mal dirigida traería funestos resultados, sobre todo en la adolescencia (Larriva, n.º 10, junio 11, 1887, primera página).

Por lo tanto, la educación femenina no se requería tanto para que las niñas y jóvenes adquirieran conocimientos, cuanto para que se moldearan sus virtudes. En esa lógica, decía: «si está aún en tela de juicio el adaptar las facultades de la mujer á las altas elucubraciones científicas, no lo está, ciertamente, el de la enseñanza moral y filosófico-católica, que es la base sobre que se asienta más firmemente en este mundo la dicha del hogar» (Larriva, n.º 5, mayo 7, 1887, primera página). En esa educación eran útiles también las publicaciones serias, morales e instructivas, pues ayudaban a combatir los pequeños vicios que podían hacer presa de la mujer «por su propia naturaleza» (Larriva, n.º 5, mayo 7, 1887, primera página). Los pequeños vicios se referían a cambios de costumbres que trajo la modernidad, como: tener amigas íntimas, asistir a bailes, vestirse a la moda y leer novelas (Vergara, n.º 4, abril 30, 1887).

Las amigas íntimas se consideraban un peligro tanto porque hacían de cómplices a las mujeres en sus andanzas como porque podían revelar sus secretos y favorecer el chisme (Moscoso, 1996). El baile y la moda, de acuerdo con el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, de Manuel Carreño (1885) eran punibles cuando «no contemplan lo bastante el pudor de la mujer» (p. 276), lo que podía viciarla y corromperla. En esa medida, la moda carecía de legitimidad y derecho si ofendía la moral y las buenas costumbres (Carreño, 1885). En cambio, las novelas se consideraban negativas porque creaban mundos ignotos que volvían desagradable el planeta que habitamos, según afirmaba Concepción Moreno de Flacquer, otra escritora española publicada en *El Tesoro del Hogar*, al acostumar a la joven a lo hiperbólico y ardiente, hacían de este mundo un lugar lleno de frialdad, desencanto y desilusión (Moreno, n.º 33, noviembre 19, 1887).

Las descritas hasta aquí se consideraban las principales condiciones para constituirse en una mujer virtuosa, dentro de una fantasía maternal que permitió a las ilustradas católicas influir en las costumbres sociales a través de su «buena prensa» (Blasco, 2017a, p. 38). No obstante, este discurso contrastaba con la vivencia real de los hombres y mujeres de la época, según se registra en las publicaciones de la propia Iglesia. Más de un lustro después de la primera época de publicación de *El Tesoro del Hogar*, el *Boletín eclesiástico* desaconseja a los clérigos emitir «proclamas de los que viven vida escandalosa, para obligarles con aquella medida á contraer matrimonio» (*Boletín eclesiástico*, n.º 3, enero 20, 1894, p. 68). En ese mismo número se daban a conocer los privilegios emitidos por el papa Pío IX para los indios en el Ecuador, entre los que se contaban: «los infieles bautizados y que se hubieren de bautizar y que hayan tenido ó tengan muchas mujeres, puedan retener como esposa legítima, dejadas las otras, aquellas que se haya bautizado con ello ó que se bautizará» (Papa Pío IX, n.º 3, enero 20, 1894, p. 70).

Es decir, que la familia ideal, donde primero se contraía matrimonio y luego venían los hijos era una experiencia excepcional y reservada solo para determinado sector de la sociedad, pues la práctica del amancebamiento y de hijos fuera del matrimonio era común tanto el Ecuador como en América y Europa, pese a las graves consecuencias de la bastardía, que era sujeto de fuerte reprobación, lo que hacía común prácticas como el infanticidio, el aborto, el alumbramiento clandestino y el abandono (Perrot, 2001). A ello debe sumarse la violencia que se vivía en la familia, pues «las mujeres golpeadas en el matrimonio eran legión. [...] Los golpes eran cosa de todos los días para muchos matrimonios (y no solo populares), y aumentaron por el incremento del alcoholismo en la segunda mitad del siglo XIX» (Perrot, 2008, p. 100). Esta condición no estaba oculta para los católicos del siglo XIX, pues como afirma Vergara en el ya mencionado artículo «Consejos a una niña» de *El Tesoro del Hogar*: «el matrimonio es una cadena de flores, pero aunque tenga flores es cadena» (Vergara, N.º 4, abril 30, 1887, p. 32).

Asimismo, ese modelo femenino tampoco era aplicable a todas, ni las ilustradas católicas querían que así fuera. El ideal estaba pensado para las mujeres de la clase media, como queda evidenciado en el artículo «El tirano doméstico», de S. O. Elidán, publicado en *El Tesoro del Hogar*, donde se apunta que la Providencia ha dado a cada clase social un hueso de roer, así a la clase media le ha dicho: «tendrás ilustración, serás el nervio de la sociedad; inventarás, estudiarás, conocerás mejor que nadie las ventajas del progreso; alentarás con tus votos el arte y con tu inteligencia la industria; gozarás modesta, pero abundantemente de los bienes de la tierra; pero tendrás un castigo, un tirano: la criada» (Elidán, N.º 14, julio 9, 1887, p. 129), a la que considera la despótica reina de la mesa, la consumidora de la paciencia de los amos y el escándalo continuo de la vecindad.

Pocos números más tarde, la propia Larriva de Llona mostraba su rechazo a las empleadas domésticas, en los siguientes términos: «las madres de familia sabemos solas por qué *vía crucis* nos hacen pasar las benditas cocineras!... Ellas, que en todo tiempo son las autócratas de la casa; ellas, á quienes en circunstancias normales hay que guardar toda especie de consideraciones, so pena de que alcen el día menos pensado con *el santo y la limosna*» (Larriva, N.º 37, diciembre 17, 1887, p. 301. Énfasis en el original). Cabe preguntarse a qué se debe el marcado rechazo de las ilustradas por las mujeres pobres que las servían y, quizás, la respuesta se encuentre en lo expresado por otro escritor de la época, el colombiano Tomás Carrasquilla, quien en el cuento «Simón el mago» (1890), explica el afecto que sintió en su infancia por su ama negra, verdadera encargada de su crianza:

De todo esto resultó que me fui abismando en aquel amor, hasta no necesitar en la vida sino a Frutos, ni respirar sino por Frutos, ni vivir sino para Frutos, Los demás de la casa, hasta mis padres, se me volvieron costal de paja. Qué vería Frutos en un mocoso de ocho años,

para fanatizarse así, lo ignoro. Solo sé que yo veía en Frutos un ser extraordinario a manera de ángel guardián, una cosa allá, que no podía definir ni explicarme, superior, con todo, a cuanto podía existir. (Carrasquilla, 1958 [1890], 508)

Si bien puede considerarse que la disputa por el amor de los hijos —paridos por las mujeres de la clase media, pero criados, y muchas veces amamantados, por mujeres pobres— marcó distancia entre unas y otras, también es posible que fuera, precisamente, la necesidad de señalar la diferencia de clase o de jerarquía lo que generaba el desprecio de las ilustradas, que se acercaron a las mujeres pobres en el siglo xx, cuando nuevas disposiciones eclesiásticas las llevaron a intervenir en la vida de las obreras, a través de las asociaciones caritativas.

Conclusiones

El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas, primera revista femenina publicada en el Ecuador, constituye una valiosa fuente primaria para la historia de las mujeres y, específicamente, para la investigación sobre la feminización de la religión en las últimas décadas del siglo xix, pues en este semanario se encuentra el pensamiento de una ilustrada de la época, cosa que suele resultar escasa para este tipo de casos, generalmente dominados por la palabra masculina.

Asimismo, el estudio del semanario da cuenta de la cercanía de las mujeres al discurso católico, no solo desde un ámbito de dominación clerical que las utilizaba o instrumentalizaba, sino desde una agencia propia, aunque subordinada, dentro de la guerra cultural planteada entre la Iglesia católica y el Estado laico, donde se evidencia que los planteamientos liberales eran considerados por estas mujeres como una agresión a su forma de vida y a su subjetividad, por lo que es necesario profundizar sobre la manipulación de la Iglesia y la supuesta ausencia de criterio propio de las mujeres sobre temas políticos, en el mejor de los casos complementados con los criterios de las mujeres liberales que empiezan a expresarse a inicios del siglo xx.

Finalmente, el estudio de caso de *El Tesoro del Hogar* muestra el discurso que las mujeres ilustradas católicas crearon como estrategia para validar su posición en la sociedad que, más allá de nuestras actuales creencias sobre los derechos políticos, evidencian que sus expectativas no estaban colocadas en ese proyecto, sino que tenían un horizonte distinto, que si bien no llegó a concretarse, sí les abrió espacios creativos para expresar con voz propia lo que consideraron era la mejor opción para sí mismas en momentos de crisis social, donde se sintieron impelidas a salir al espacio público, pese a sus convicciones en contrario y, sin querer, cambiaron su mundo y el de las mujeres del siglo xx.

Referencias

Fuentes primarias

- Carreño, M. A. (1885). *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Librería de Garnier Hermanos.
- Carrasquilla, T. (1958 [1890]). Simón el mago. *Obras Completas* (tomo I, pp. 507-509). Editorial Bedout.
- Balmaseda de González, J. (1888, enero 21). Tres vestidos blancos. L. Larriva de Llona (Dir.), *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 42, año I). Época primera. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Boletín eclesiástico de la provincia ecuatoriana*. (1894, enero 20). Matrimonio (tomo I, N.º 3, año I). Quito. Imprenta del Clero. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Elidán, O. (1887, julio 9). El tirano doméstico. L. Larriva de Llona (Dir.), *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 14, año I). Época primera. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Larriva de Llona, L. (Dir.). (1887-1888). *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 1-89, años I y II). Época primera. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Larriva de Llona, L. (Dir.). (1891, septiembre 5). *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 90, año III). Época segunda. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Moreno de Flacquer, C. (1887, noviembre 19). La influencia de la novela en la imaginación de la mujer. L. Larriva de Llona (Dir.), *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 33, año I). Época primera. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Pío IX, Papa. Privilegios para los indios del Ecuador. (1894, enero 20). *Boletín eclesiástico de la provincia ecuatoriana* (tomo I, N.º 3, año I). Quito. Imprenta del Clero. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).
- Vergara y Vergara, J. M. (1887, abril 30). Consejos a una niña. L. Larriva de Llona (Dir.), *El Tesoro del Hogar. Semanario de literatura, ciencias, artes, noticias y modas* (N.º 4, año I). Época primera. Guayaquil. Imprenta Nacional. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP).

Fuentes secundarias

- Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Cátedra.
- Arango de Restrepo, G. M. (2004). *Sociabilidades católicas, entre la tradición y la modernidad. Antioquia, 1870-1930*. Universidad Nacional de Colombia, sede

- Medellín / IME. Dirección de Investigaciones.
- Blasco Herranz, I. (2010). Género y religión: mujeres y catolicismo en la historia contemporánea de España. *Revista de Historia y Pensamiento Contemporáneos*, (4), 7-20.
- Blasco Herranz, I. (2017a). Religión, género y mujeres en la historia contemporánea de España: un balance historiográfico. En *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas* (pp. 257-277). Universidad de Alcalá.
- Blasco Herranz, I. (2017b). Identidad en movimiento: la acción de las 'católicas' en España (1856-1913). *Historia y Política* 37, 27-56. <https://doi.org/10.18042/hp.37.02>
- Burdiel, I. (2016). Prólogo. En R. Mínguez Blasco, *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)* (pp. 13-29). Asociación de Historia Contemporánea / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa.
- Denegri, F. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Flora Tristán / IEP.
- Espinosa, C. y Aljovín C. (2015). Conceptos clave del conservadurismo en Ecuador, 1875-1900. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42(1), 179-212.
- Estrada, J. (1984). *Mujeres de Guayaquil. Siglo XVI al siglo XX*. Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas.
- Fernández Sebastián, J. (2021). *Historia conceptual en el Atlántico ibérico: lenguajes, tiempos, revoluciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, G. (1999). La Virgen de La Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador del 1900. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 28(3), 387-400.
- Loaiza Cano, G. (2001). *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación (Colombia, 1820-1886)*. Universidad Externado de Colombia.
- Mínguez Blasco, R. (2016). *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)*. Asociación de Historia Contemporánea / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Moscoso, M. (1996). Los límites de la tolerancia. En M, Moscoso (ed.), *Y el amor no era todo...* (pp. 119-155). Abya-Yala / DGIS Holanda.
- Perrot, M. (2001). Dramas y conflictos familiares. En P. Ariès y G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial* (vol. 4, pp. 261-281). Santillana.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Fondo de Cultura Económica.

Gobernanza ambiental e interculturalidad en Ecuador

Emma Gutiérrez Vallejos

Instituto Agronómico Mediterráneo (IAM) - Montpellier Francia
emma.gutierrez165@gmail.com

Recibido: 30 de enero de 2023 / Aprobado: 15 de marzo de 2023

Resumen

En Ecuador y otros países andinos, la distribución desigual de la riqueza natural plantea desafíos en términos de acceso y control. La gobernanza ambiental es fundamental en este contexto de crecimiento económico y desarrollo sostenible. Aunque el crecimiento económico ha reducido la pobreza en algunos lugares, persisten desigualdades y conflictos socioambientales, especialmente relacionados con la industria petrolera y la minería a gran escala. Los principales actores en conflicto son las comunidades indígenas y locales, el Estado y las empresas transnacionales, cada uno con intereses económicos y culturales distintos. La gobernanza ambiental debe reflejar la relación entre sociedad y naturaleza, considerando tanto aspectos geográficos como humanos. Es importante reconocer la discriminación y la injusticia ambiental que han afectado a los grupos indígenas y minoritarios en el país. Para avanzar hacia una gobernanza ambiental intercultural inclusiva, es necesario promover el diálogo entre diferentes culturas y fortalecer la capacidad del Estado para proteger los derechos de estos grupos y reconocer a las autoridades locales en las decisiones ambientales. Además, se deben considerar las prioridades y formas de vida de las comunidades locales en la formulación de políticas.

Palabras clave: gobernanza ambiental, interculturalidad, actores, territorio, sostenibilidad.

Abstract

In Ecuador and other Andean countries, the unequal distribution of natural wealth poses challenges in terms of access and control. Environmental governance is fundamental in this context of economic growth and sustainable development. Although economic growth has reduced poverty in some places, inequalities and socio-environmental conflicts persist, especially related to the oil industry and large-scale mining. The main actors in the conflict are indigenous and local communities, the State and transnational corporations, each with different economic and cultural interests. Environmental governance must reflect the relationship between society and nature, considering both geographical and human aspects. It is important to recognize the discrimination and environmental injustice that have affected indigenous and minority groups in the country. To move towards inclusive intercultural environmental governance, it is necessary to promote dialogue between different cultures and strengthen the State's capacity to protect the rights of these groups and recognize local authorities in environmental decisions. In addition, the priorities and ways of life of local communities must be considered in policy formulation.

Keywords: environmental governance, interculturality, actors, territory, sustainability.

1. Introducción

El tema de la gobernanza ha pasado a ser un componente fundamental de casi toda estrategia de desarrollo sostenible en los países del norte y del sur. En el Ecuador, como en otros países andinos, donde la riqueza natural está acompañada de una distribución muy desigual respecto a su acceso y control, el tema de la gobernanza ambiental ha emergido dentro de un contexto mixto de crecimiento económico y de conflicto socioambiental. El sostenido crecimiento de la economía nacional, bastante articulado al crecimiento de sectores extractivos, ha permitido la reducción de la pobreza en diversos espacios, pero también la persistencia de desigualdades económicas y sociales y de conflictos socioambientales, sobre todo en torno a la expansión del sector petrolero y más recientemente también, en torno a las posibilidades de explotación minera a gran escala.

Entre los grupos en conflicto están las comunidades indígenas y locales —en cuyos territorios se localizan estos recursos—, el Estado y las empresas transnacionales. Un aspecto que marca el conflicto es el de las visiones particulares que cada grupo tiene respecto de quién debería tener acceso a los recursos y cómo se debería dar su explotación. Visiones que, entre otras cosas, responden a intereses económicos y a elementos culturales de cada uno de estos actores.

Dentro de este contexto, la gobernanza ambiental es un reflejo de las relaciones entre sociedad y naturaleza, que incorpora no solo los elementos geográficos físicos del medio natural, sino también los aspectos humanos. Históricamente, los grupos indígenas del país han sido objeto de discriminación social y racial, la cual ahora también se manifiesta como parte de la injusticia ambiental. El rechazo, omisión o desconocimiento de los elementos culturales particulares de estos grupos ha hecho que su condición de pueblos minoritarios, con territorios, culturas y formas de organización no haya sido integrada al sistema formal de la gobernanza ambiental.

En este escenario, la pregunta que guía este ensayo es: ¿cómo se incorpora la diversidad cultural y la interculturalidad en la construcción de un sistema de gobernanza ambiental? Para el caso, se plantea una reflexión general sobre esta pregunta y, para entenderla en el contexto ecuatoriano, se revisan contribuciones de la literatura y se señalan algunos ejemplos ilustrativos. Luego de esta introducción, este ensayo presenta una reseña de conceptos sobre gobernanza ambiental e interculturalidad que luego son analizados dentro del contexto ecuatoriano y, finalmente, se presentan unas conclusiones.

2. Elementos conceptuales básicos de gobernanza ambiental e interculturalidad

La gobernanza ambiental es central para estudiar las relaciones entre sociedad y medio ambiente (Evans, 2012). Se puede decir, por tanto, que la gobernanza ambiental

es un reflejo de las relaciones entre sociedad y naturaleza y que incorpora no solo los elementos de geografía física del medio natural o ecosistemas —qué recursos se tiene, dónde se localizan, qué funciones y servicios ecosistémicos generan—, sino también los aspectos humanos, cómo se usan los recursos, dónde se localizan los grupos humanos y por qué.

Son varias las definiciones de gobernanza ambiental que existen; de las cuales las siguientes son útiles para los fines de este ensayo:

Gobernanza es el ejercicio de la autoridad económica, política y administrativa en la gestión de los asuntos de un país en todos los planos. Incluye los mecanismos, procesos e instituciones mediante los cuales los ciudadanos expresan sus intereses, ejercen sus derechos, satisfacen sus obligaciones y resuelven sus diferencias. (Scanlon y Burhenne-Guilmin, 2004, p. 2, citado en Fontaine y Narváz, 2014, p. 13)

En Ecuador, esta definición general de gobernanza ha sido adaptada al contexto con la siguiente formulación:

La gobernanza puede ser descrita como el medio por el cual la sociedad define metas, prioridades y los avances de cooperación; ya sea a nivel mundial, regional, nacional o localmente. Los acuerdos de gobernanza se expresan a través del marco legal y marcos de políticas, estrategias y planes de acción; que incluyen la organización, disposiciones para el seguimiento de las políticas y planes y monitoreo del rendimiento. La gobernanza cubre las reglas de toma de decisiones, incluyendo quién tiene acceso a la información y participa en el proceso de toma de decisiones, así como las propias decisiones. (Scanlon y Burhenne-Guilmin, 2004, p.2, citado en Fontaine y Narváz, 2014, p. 14)

De los múltiples elementos que componen un sistema de gobernanza ambiental (véase, por ejemplo, la identificación de Hinojosa, 2014) para analizar el caso ecuatoriano dentro de una perspectiva de interculturalidad, se sugieren los siguientes:

Los actores y su conocimiento: el Estado y el gobierno, las comunidades de la sociedad civil y la empresa.

El proceso intercultural no solo corresponde al trabajo con nacionalidades y pueblos indígenas, sino que constituye un autoconocimiento, reconocimiento, acercamiento y trabajo conjunto de toda la diversidad de actores. Como se ha señalado en la literatura:

La construcción y consolidación de sistemas de gobernanza intercultural es un proceso de mediano y largo plazo que debe contar con el compromiso de los actores sociales, sobre todo de las autoridades y los líderes y lideresas de organizaciones indígenas y de la sociedad civil. De su voluntad política y visión amplia de la realidad local, es posible generar diálogos sostenidos interculturales para prevención, solución y transformación de conflictos. (Fundación Futuro latinoamericano, 2014, p. 43)

El conocimiento que posee cada uno de estos actores es determinante para generar barreras y oportunidades dentro de un sistema de gobernanza ambiental. Este «conocimiento» no solo se refiere al conocimiento de los componentes ecológicos de los ecosistemas, sino también al conocimiento de los marcos institucionales que dan soporte al sistema. Por otro lado, es en la forma cómo se genera el conocimiento para construir este sistema donde se originan las divergencias entre actores. Como sugieren Ison et al. (2011) la diferencia entre la generación lineal de conocimiento (de tipo jerárquico) y la cogeneración de conocimiento (más democrático) es determinante para su aceptación.

Las visiones y discursos sobre las relaciones sociedad-naturaleza de cada grupo

Los discursos juegan un rol fundamental en un sistema de gobernanza ambiental (Navarrete et al., 2004). Estos discursos responden, en buena medida, a los elementos culturales de cada grupo. Los discursos sobre el medio ambiente y la gobernanza ambiental van aparejados de visiones (ideas, imaginarios) respecto de cómo se debería utilizar y quienes deberían acceder —y bajo qué condiciones— a ese medio ambiente. Estas visiones y discursos son los que movilizan a los grupos y se materializan en formas de organización particulares para gobernar los recursos.

Una visión que ha sido dominante desde la perspectiva de desarrollo económico se ha traducido en el proyecto de *la modernidad*. Sin embargo, esta ha sido revisada a raíz del reconocimiento de que el uso indiscriminado de los recursos naturales no ha ido acompañado de mecanismos regulatorios y de control social que eviten la destrucción de ecosistemas y reduzcan el riesgo de desigualdades e injusticias ambientales.

Frente a este, el discurso que se le ha opuesto primero ha sido el de «desarrollo sostenible» (WCED, 1987), el cual busca un equilibrio entre la explotación de recursos para atender las necesidades de la sociedad, pero cuidando la sostenibilidad ambiental. Luego, ha aparecido el discurso de la «sostenibilidad» como tal, el cual se distingue de los dos anteriores porque incorpora un elemento de «derechos del medio natural» (i.e. el derecho de existir de los elementos no-humanos que componen el planeta, aun si estos no generaran servicios directos para la humanidad) y porque consideran un tipo de relación entre sociedad y naturaleza que es interdependiente y que es específico a la «racionalidad ambiental» y comportamiento de grupos específicos (por ejemplo, de pueblos indígenas).

En esta oposición de discursos, mostrar la base *cultural* que sustenta cada discurso es esencial, tanto para entender el origen del discurso (dónde aparece, quién lo formula) como para que este se materialice y gane o pierda legitimidad.

La interculturalidad dentro de la gobernanza ambiental

En el presente ensayo se define la interculturalidad como un proceso permanente de relación, comunicación y aprendizaje entre grupos con conocimientos valores tradi-

cionales distintos, orientado a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos por encima de sus diferencias (Walsh, 2008).

La interculturalidad como propuesta de interrelación igualitaria en situación de contacto implica el mutuo reconocimiento y la valoración positiva entre los diferentes grupos étnicos de una sociedad nacional junto con la vigencia de derechos educativos múltiples de varias culturas que conviven en un mismo territorio (Walsh, 2008).

La interculturalidad se fundamenta en la necesidad de construir relaciones entre culturas, como también entre prácticas, lógicas y conocimientos distintos, con el afán de confrontar y transformar las relaciones de poder (incluyendo las estructuras e instituciones de la sociedad)

La interculturalidad va más allá de la diversidad, el reconocimiento y la inclusión, evidencia la diferencia, no solamente cultural, sino también el proceso histórico de dominación, pero al mismo tiempo busca maneras de renegociar e interrelacionar la particularidad con el universalismo, pluralismo y lo alternativo, es decir, según el lema de Walsh (2008) «la unidad en la diversidad». La interculturalidad sirve también para propiciar cambios profundos en todas las esferas de la sociedad, aportando a la construcción de una propuesta civilizadora alternativa a un nuevo tipo de Estado y una profundización de la democracia.

Las instituciones de la gobernanza ambiental

Las instituciones tienen un papel central en un sistema de gobernanza ambiental por su función de control, regulación y autorregulación (Aragón Soto, 2007). Estos aspectos normativos de un sistema de gobernanza ambiental (leyes, normas, reglas) y los mecanismos para su implementación y cumplimiento surgen de procesos de negociación y, por tanto, suponen mecanismos de democracia (WRI, 2005), pero también son resultado de conflictos que ponen en evidencia las relaciones de poder (Castree, 2007, citado en Hinojosa, 2014).

La territorialización de un sistema de gobernanza ambiental

Los recursos naturales y la actividad económica, que a partir de ellos se da, están localizados dentro de un espacio geográfico. De la misma forma, también las instituciones se dan y aplican dentro de un espacio territorial definido y los actores se ubican en un espacio definido. Es esta fijación de los recursos naturales y de su aprovechamiento, regulado institucionalmente en un espacio definido (una comunidad, una provincia, un país o una región), la que da lugar a que un sistema de gobernanza ambiental tenga una territorialidad. Es también esta delimitación territorial, real o imaginaria, del medio natural, la que en parte explica que los grupos locales, con

sus respectivas culturas, reclamen un sistema de gobernanza ambiental particular que les resulte legítimo, porque, como lo plantea Escobar (2008) corresponde a sus relaciones particulares, materiales y simbólicas, con la naturaleza.

Tomando en cuenta estos elementos conceptuales, en la siguiente sección se toma el sistema de gobernanza ambiental ecuatoriano como un ejemplo ilustrativo del rol de una perspectiva de diversidad cultural e interculturalidad dentro de la gobernanza ambiental.

3. Interculturalidad y gobernanza ambiental en Ecuador

Es de creciente reconocimiento que los grupos indígenas del país han sido objeto de discriminación social y racial, lo cual a su vez se manifiesta en la injusticia ambiental. El rechazo, omisión o desconocimiento de los elementos culturales particulares de estos grupos ha hecho que su condición de pueblos minoritarios, con territorios, culturas y formas de organización no haya sido integrada al sistema formal de la gobernanza ambiental. La dominancia occidental ha significado limitaciones en torno al reconocimiento de sus derechos colectivos y al desconocimiento de sus patrones de vidas ancestrales, así como de sus relaciones con la naturaleza y las dinámicas sociales, económicas y territoriales que estos grupos generan, especialmente en términos de autodeterminación.

No obstante el avance en la nueva Constitución del Ecuador, todavía no se ha logrado resolver los principales factores de discriminación y exclusión del cual los grupos minoritarios son objeto. Así, el deterioro ambiental de sus territorios ha significado la emergencia de conflictos socioambientales y el deterioro de sus formas propias de gobernabilidad. Al no ser estas substituidas por marcos alternativos que les sean legítimos, las reformas en el sistema de gobernanza ambiental nacional han generado, sobre todo, frustración y una expansión de expectativas sociales que no son respondidas desde las nuevas estructuras legales y organizacionales.

Los aspectos previstos en la Constitución y el marco legal derivado de esta como los principios de participación, la interculturalidad, la plurinacionalidad, el respeto a la diferencia y la igualdad de género, son todavía aspectos a desarrollar. El esperado «proceso de gestión intercultural» supone un ejercicio de «diálogo intercultural sostenido» que se constituya en una herramienta básica para el logro de transformaciones sociales y políticas de una gobernanza ambiental intercultural.

Los actores, su geografía sus conocimientos y culturas

La construcción de discursos ambientales y de los usos de recursos naturales del país se ha dado en función de la defensa de los intereses de determinados grupos (Estado, empresa, comunidades locales) y también de sus conocimientos. Por ejemplo,

mientras el gobierno nacional que tiene un nivel de dependencia directa significativa de las rentas petroleras y las empresas usan información «científica» para defender la expansión de la industria en territorios comunales e indígenas, las comunidades locales resisten la expansión de la industria extractiva a partir del conocimiento adquirido de los problemas ambientales que esta trae para sus formas de vida, así como por un conocimiento transmitido, a través de redes de comunidades locales, el sector ONG y los medios de comunicación, incluido el internet. En escenarios de conflicto, se ha visto que «las comunidades de las provincias del centro sur de la Amazonía ecuatoriana carecen de mecanismos y espacios para concertar estrategias de desarrollo entre actores indígenas y autoridades locales» (DED, 2008, citado en Fundación Futuro Latinoamericano, 2014, p. 12). Sobre la base de esto se ha sugerido que «un diálogo intercultural, basado en el respeto mutuo, la aceptación de cosmovisiones y patrones culturales diferentes, así como en la equidad e igualdad de derechos, no se ha dado» (DED, 2008, citado en Fundación Futuro Latinoamericano, p. 12-13).

Mientras se reconoce que las causas de los conflictos socioambientales son múltiples y que el relegamiento de poblaciones indígenas tiene raíces profundas, en el escenario presente, se puede decir que las diferentes visiones sobre el desarrollo y el dominio de un concepto de desarrollo «moderno», hace que las relaciones entre pueblos indígenas y población mestiza colona, así como las relaciones entre poblaciones locales con empresa y Estado, estén marcadas por desconfianza y clientelismo electoral y diferencias conceptuales sobre interculturalidad y gestión de los recursos naturales.

A pesar de que ha habido un proceso de aprendizaje, en parte inducido por el surgimiento de conflictos, las brechas culturales y de conocimiento entre los diferentes actores, son todavía poco significativas. Las causas de estas brechas van en ambos sentidos, las comunidades locales denuncian la negación por parte del Estado y de las empresas de sus derechos ambientales y relaciones particulares con la naturaleza. Pero, también, hay reclamo del Estado y las empresas hacia las poblaciones locales por no reconocer el «conocimiento científico», que mencionan está en la base, por ejemplo, de los estudios de impacto ambiental.

Los temas institucionales de los recursos naturales en Ecuador

El marco institucional para la gobernanza de los recursos naturales en Ecuador incluye, a nivel nacional, el marco legal actual establecido por la Constitución Política del 2008. La promulgación de la Constitución y las leyes que se derivan de ella, que en su contenido reconocen la plurinacionalidad y la interculturalidad como principios constitucionales, plantea también la conformación de circunscripciones territoriales indígenas como regímenes territoriales especiales, con la posibilidad de conformar gobiernos autónomos. Este planteamiento es de suma importancia para que los pueblos y nacionalidades amazónicas vean fortalecidas sus capacidades orgánicas como una estrategia territorial a largo plazo, para poder ejercer los derechos planteados en

la nueva Constitución, a través del ejercicio de nuevas formas de gobierno intercultural y para realizar e identificar buenas prácticas en gestión intercultural que lleven a la consolidación de sus gobiernos. Nuevamente, como ejemplo, se puede citar los recientes casos de explotación de petróleo en el Yasuní y la exploración en la zona de Íntag que constituyen muestras de que lo avanzado a nivel institucional legal, todavía tiene mucho camino que recorrer en la implementación de estos marcos legales dentro de las políticas económicas y territoriales del gobierno.

Si bien, la estructura constitucional y los nuevos marcos normativos en los temas de participación, contienen y contemplan diversos espacios y mecanismos de participación a nivel local a través de asambleas locales, instancias de participación ciudadana, consejos locales de planificación y presupuestos participativos, donde es un principio básico de la participación, la interculturalidad, la plurinacionalidad, el respeto a la diferencia y la igualdad de género, «el proceso de gestión intercultural» que supone un «ejercicio del diálogo intercultural sostenido» todavía requiere del desarrollo de herramientas, políticamente viables y prácticas, orientadas al logro de transformaciones sociales estructurales y una buena gobernanza intercultural.

4. Conclusiones

En este ensayo se ha planteado una reflexión sobre el tema de la integración de la diversidad cultural y la interculturalidad en el sistema de gobernanza ambiental, utilizando ilustraciones del caso de Ecuador para su mejor comprensión.

Una primera conclusión es que dicha integración está en proceso y que, dentro de este proceso, es importante que se generen los mecanismos que permitan sentar las bases para una sostenibilidad social y ambiental que incluya la diversidad cultural de todos los grupos que ocupan el territorio nacional.

La gobernanza ambiental debería desarrollarse en Ecuador con un enfoque integrador y multidisciplinario, que no solo articule procesos efectivos de construcción de diálogos de personas, sino también de culturas, de institucionalidad, de capacidades humanas, de participación ciudadana en contextos de una gestión concertada del territorio y sus recursos. Una mirada integradora de la interculturalidad en la gobernanza ambiental sugiere también que, en el tiempo, se busquen mecanismos para lograr aprendizajes que ayudarán a generar colaboración.

Otra conclusión, tomando en cuenta ejemplos concretos como Yasuní e Íntag, es que el Estado ecuatoriano todavía no ha mostrado capacidad ni competencias interculturales para actuar acorde a los dispositivos constitucionales y legales que protegen los derechos de estos grupos. Desde el Estado central todavía no se ha reconocido la legitimidad de las autoridades locales para las decisiones en materia ambiental, lo que ha generado conflicto. Tampoco se han reconocido las prioridades locales de las estrategias y formas de vida de las comunidades locales. Teniendo en cuenta estos ejemplos concretos, se sugiere que el diálogo intercultural es muy importante y tiene

que realizarse como un proceso permanente, a construirse dentro de una visión de país común que armoniza los intereses individuales y colectivos y los intereses locales y nacionales. Instrumentos previstos para este diálogo intercultural existen en la Constitución, como, por ejemplo, la consulta previa. Toca ahora encontrar los mecanismos que ayuden a su aplicación y al respeto democrático de los resultados de su aplicación cuando se decide la implementación de proyectos de inversión.

Finalmente, en este ensayo se concluye que, para orientarse hacia una gobernanza ambiental intercultural, es fundamental conocer las culturas, conocimientos, prácticas y saberes locales y, a partir de ellos, generar las políticas. Se requiere también que, para la práctica de la gobernanza multicultural, se socialice y sea accesible el conocimiento científico, y que el conocimiento de las poblaciones locales pase a ser integrado como parte de la cogeneración de conocimiento. Como ha sido señalado por varios autores, el ‘buen vivir’ intenta mirar el desarrollo más allá de lo económico e implica una relación armónica entre las colectividades y la naturaleza mediante un enfoque ecológico de desarrollo y solidaridad. Para hacer efectiva la gobernanza ambiental intercultural, se requiere reconocer que el país tiene como riqueza una elevada biodiversidad y una alta diversidad cultural. Reconocer esta diversidad en una perspectiva intercultural es fundamental para impulsar un desarrollo sustentable legítimo.

Referencias

- Aragón Soto, F. (2007). *Gobernabilidad del agua*. UICN/ORMA.
- Castree, N. (2007). Neo-liberalising nature: processes, outcomes and effects. *Environment and Planning A* 40, N.º 1, 153-73.
- Escobar A. (2008). *Territories of difference: place, movements, life, redes (New Ecologies for the Twenty-First Century)*. Duke University Press.
- Evans, J. P. (2012). *Environmental governance*. Routledge.
- Fontaine, G. y Narváez, I. (2014). Problemas de la gobernanza ambiental en el Ecuador. En *Yasuní en el siglo XXI: el Estado ecuatoriano y la conservación de la Amazonía*. Abya-Yala.
- Hinojosa, L. (2014). Elementos para el debate sobre gobernanza ambiental en los Andes, con especial mención a agua y minería en Perú. *Polítai*, 4(6), 33-45.
- Scanlon, J. & Burhenne-Guilmin, F. (2004). *International environmental governance, an international regime for protected areas*. IUCN Environmental Law Programme.
- Ison, R., Collins, K. & Colvin, J. (2011). Sustainable catchment managing in a climate changing world: new integrative modalities for connecting policy makers, scientists, and other stakeholders. *Water Resources Management*, 25(15), 3977-

3992.

- Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y de los Recursos Naturales [UICN]. (2009). *La gobernanza del agua en Mesoamérica: dimensión ambiental*. UICN Serie de Política y Derecho Ambiental, n.º 63.
- Navarrete, M., Kay, J. & Dolderman, D. (2004). *Ecological integrity discourses*. Fundación Futuro Latinoamericano [FFLA]. (2014). *Ruta a la gobernanza intercultural en la Amazonía ecuatoriana. Una experiencia hacia la transformación social desde la complementariedad*. FFLA.
- World Commission on Environment and Development [WCED]. (1987). *Our Common Future / Brundtland Report United Nations World Commission on Environment and Development WCED Annex to General Assembly Document A/42/427- Development and International Co-operation: Environment*. United Nations.
- Walsh, C. (2008). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En *Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas de coloniales de nuestra época*. Abya-Yala.
- World Resources Institute [WRI, in collaboration with United Nations Development Programme, United Nations Environment Programme, and World Bank]. (2005). *World Resources 2005: The wealth of the poor-managing ecosystems to fight poverty*. WRI.



LETRAS Y



HUMANIDADES



Trazos subjetivos: análisis de las novelas gráficas *Virus tropical* (Gaviria 2011),
Persépolis (Satrapi 2000), *En el cielo hay carnaval* (Weyhe 2013)
Alex Schlenker

Enseñanza de la literatura a través de talleres literarios
Pablo Romo

Desarrollo de la comprensión lectora a través del teatro
Juliana Bastidas Rodríguez

Tertulia filosófico literaria con Fernando Sempértegui Ontaneda
Iván Oñate

Trazos subjetivos: análisis de las novelas gráficas *Virus tropical* (Gaviria 2011), *Persépolis* (Satrapi 2000), *En el cielo hay carnaval* (Weyhe 2013)

Alex Schlenker

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
alex.schlenker@uasb.edu.ec

Recibido: 31 de marzo de 2023 / Aprobado: 2 de mayo de 2023

Resumen

Las novelas gráficas *Virus tropical* de Paola Gaviria (2011), *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000) y *En el cielo hay carnaval* de Birgit Weyhe (2013) despliegan importantes relatos autobiográficos en los que el *Yo-narrativo* reconstruye el proceso de crecer: los años de infancia y adolescencia, hasta que las autoras dejan su hogar, son reconstruidos y examinados a contraluz de unos marcos sociales de la memoria anclados, entre otros, a la familia, la escuela, la iglesia, el Estado, el amor, las amistades, el dinero. La reconstrucción y narración, a través de los recursos propios de la novela gráfica (texto+imagen), de hechos del pasado se torna, al mismo tiempo, en una mirada histórica que, desde la perspectiva de las autoras, interpela la configuración masculina del mundo.

Palabras clave: novela gráfica, autobiografía, giro subjetivo, biografía de crecimiento, trazos, dibujos, memoria, violencia.

Abstract

The graphic novels *Virus tropical* by Paola Gaviria (2011), *Persepolis* by Marjane Satrapi (2000), and *In Heaven Is Carnival* by Birgit Weyhe (2013) unfold

important autobiographical stories in which the first-person narrative reconstructs the process of growing up: the years from childhood and adolescence until the authors leave their homes are reconstructed and examined against the backdrop of social frameworks of memory anchored, among others, to family, school, church, state, love, friendships, and money. The reconstruction and narration of past events through the resources of the graphic novel (text+image) simultaneously offer a historical perspective that questions the masculine configuration of the world from the authors' point of view.

Keywords: graphic novel, autobiography, subjective twist, coming-of-age biography, strokes, drawings, memory, violence.

1. Introducción

Esta investigación, centrada en analizar las novelas gráficas *Virus tropical* (Paola Gaviria, 2011), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000), *En el cielo hay carnaval* (Birgit Weyhe, 2013), se sitúa en el campo de los estudios culturales, específicamente de los estudios visuales y del arte. En diálogo con la literatura y la visualidad gráfica se centra en aproximaciones en y desde los estudios enfocados en las representaciones visuales. Parte de tal exploración se concentra en el análisis de la autorepresentación, en clave histórico-social, en relatos de infancia, adolescencia y adultez en lenguajes gráficos. El marco referencial geográfico es la región andina, América Latina y el sur global (Santos, 2011) o los llamados otros «Sures» del mundo.

¿Cómo son narrados los hechos del pasado de las autoras y de los contextos en que vivieron, especialmente de los años entre la infancia y el momento de «salir de sus casas al mundo»? ¿Qué papel juega lo histórico en relación con lo biográfico? ¿Con qué imágenes y con qué textos reconstruyen las tres autoras estos hechos? ¿Qué rol juega el dibujo —y en qué formatos— en tales relatos? Son algunas de las preguntas que articulan esta investigación

Este proyecto revisa, en su primer momento, las posibilidades narrativas y políticas de la novela gráfica como formato impreso (o digital) para aproximarse a situaciones específicas de la vida cultural, como es la construcción social de la condición de crecer/ser mujer. En su primera etapa, centrada en mapear discursos gráfico-literarios de autobiografías escritas/dibujadas por mujeres, explora el entrecruzamiento entre los lenguajes específicos de la novela gráfica y el relato autobiográfico en primera persona. Este primer momento se aproxima a tres novelas gráficas de tres autoras de tres geografías completamente distantes: Alemania (Birgit Weyhe), Colombia/Ecuador (Paola Gaviria) e Irán (Marjane Satrapi). Estas indagaciones recogen una gran cantidad de aspectos del género y de la escritura autobiográfica. Esta investigación, por lo tanto, se permite una mirada «gran-angular» que abarca desde los mismos trazos que componen el lenguaje gráfico, hasta las posibilidades interseccionales con la teoría de la historia feminista contemporánea.

Tal énfasis busca criticar un canon narrativo (literario, artístico, fílmico, gráfico, entre otros) que ha privilegiado la mirada masculina sobre el mundo en un primer momento y, en un segundo momento, una mirada referencial sobre los *otros* (en muchos casos es lo mismo), antes que sobre la mismidad. Esta investigación parte del supuesto de que mirarse a sí misma/mismo, es una potente manera de sumar otras miradas al complejo desafío de entender e interpretar el mundo en el que vivimos. Es así que hay aún mucho trabajo empírico por realizar para encontrar, identificar, agrupar y poner en diálogo trabajos autobiográficos, especialmente aquellos creados por mujeres que deciden contarse y con ello contar el mundo desde su perspectiva en primera persona. Este artículo se centra en las lecturas mismas de los lenguajes,

en las morfologías de las narrativas visuales, en las posibilidades de relatos múltiples al interior de las viñetas, y de las capacidades sintéticas y elípticas del gesto de la memoria personal. En tres partes, respectivamente, me aproximo a la genealogía de la novela gráfica, a la especificidad del lenguaje gráfico-textual en las novelas gráficas de tres autoras y a los modos en que las autoras entretejen contextos históricos con autobiografías.

2. Entretejer el trazo y la palabra: conceptos en torno a la novela gráfica (propiedades formales, género literario, breve historia de la novela gráfica)

Origen de la novela gráfica

En la historia cultural, la cercanía y colaboración de los lenguajes gráficos con la palabra escrita tienen un largo recorrido. Ya en la antigüedad, en la Edad Media y posteriormente en el Renacimiento muchas formas de representación gráfica (pinturas, dibujos, grabados, mapas) estaban provistos de textos explicativos (Gombrich, 2014). En la pintura popular religiosa de América Latina, por ejemplo, pueden observarse con frecuencia relatos de devoción, admiración y agradecimiento incorporados a distintos formatos de pinturas. Los mapas del Fondo de David Ramsey o los del Library of Congress presentan textos que se incorporan a los elementos visuales para un relato específico. Dado que cada soporte (papel, madera, textiles, piedra, etc.) y signo tienen su propia especificidad, alcance y delimitación, en esta combinación de lenguajes, lo icónico subraya e ilustra lo textual y viceversa. De esta manera, las posibilidades expresivas crecen considerablemente, otorgándole al relato, y sobre todo a su despliegue narrativo —a la estructura y al ritmo— una condición de narración desambiguada (McKee, 1998). En la pintura colonial, por ejemplo, está el caso de la pintura *Los negros de Esmeraldas*, de Andrés Sánchez de Gallque del siglo XVI, la cual lleva inscrita en pintura los nombres de los representados:



Imagen 1. *Los mulatos de Esmeraldas* de Andrés Sánchez de Gallque. Wikicommons

A lo largo de la historia de la literatura y de las visualidades existen una infinidad de textos que incorporan imágenes, así como libros visuales/gráficos que incorporan distintas estrategias textuales (Tychinski, 2004). Los modos, las proporciones y relaciones en que los dos lenguajes se encuentran, contaminando e interactuando de cara a un relato estructurado, determinarán posteriormente el desarrollo de ciertos formatos, entre ellos, por ejemplo, la novela gráfica.

Influenciada por la novela corta o *nouvelle*, por las tiras cómicas publicadas desde los años cincuenta en secuencias breves en distintos diarios alrededor del mundo y por el dibujo como técnica narrativa central, la novela gráfica irrumpió en el campo editorial hace más de cincuenta años (García, 2000; Tychinski, 2004). Richard Kyle acuñó el término de *novela gráfica*, en 1964, en un ensayo del fanzine sobre *comics* titulado *Capa-Alpha* (Schelly, 2010). Para Stan Tychinski (2004), el soporte (gráfica con texto) ocupa un segundo orden frente a la necesidad, casi esencial, del ser humano de entender su lugar en el mundo a través del relato de historias. La genealogía de Tychinski busca recordar que, contrario a la noción generalizada de un mundo escritural, la especie humana contó sus historias durante miles de años (y mucho antes de las primeras formas de escritura signica) con ayuda de imágenes: «from the cave paintings of the Cro-Magnon to the hieroglyphics of ancient Egypt» (Tychinski, 2004).¹ Tychinski subraya, además, que la posibilidad de aprender a leer se generaliza hace algo menos de un siglo; mientras la lectura era un privilegio de las clases dominantes, la clase obrera era educada mediante ilustraciones e imágenes (Tychinski, 2004).²

Ya en los años treinta del siglo XIX imagen y palabra se habían encontrado. Así, por ejemplo, Rodolphe Töpffer, combina en *Les amours de Mr. Vieux Bois* (1837) los lenguajes gráficos y textuales para articular un tragicómico relato en el que Vieux Bois no logra obtener el amor de la mujer que le gusta. La versión en inglés se publicó pocos años más tarde bajo el título *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*.

1 Si uno observa, por ejemplo, las pinturas rupestres realizadas en las cuevas de Lascaux se encuentra con imágenes narrativas que con más de 40.000 años son «el nacimiento de la comunicación visual». Ver: Huppertz, D. (2010). The cave: Writing design history. *Journal of Writing in Creative Practice*. 3. 135-148. 10.1386/jwcp.3.2.135_1.

2 Durante la colonización española en América Latina se aplicó una suerte de «evangelización visual» a través de iconografía religiosa, como la que producían en el mundo andino la Escuela del Cuzco y la Escuela Quiteña. Para una relación con las imágenes durante la Colonia ver Sergei Gruzinski, *La guerra de las imágenes* (1994).



Imagen 2. *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. www.dartmouth.edu/library/digital/collections

En la historia de Obadiah Oldbuck, este joven soltero descubre un día a una mujer que lo atrapa.

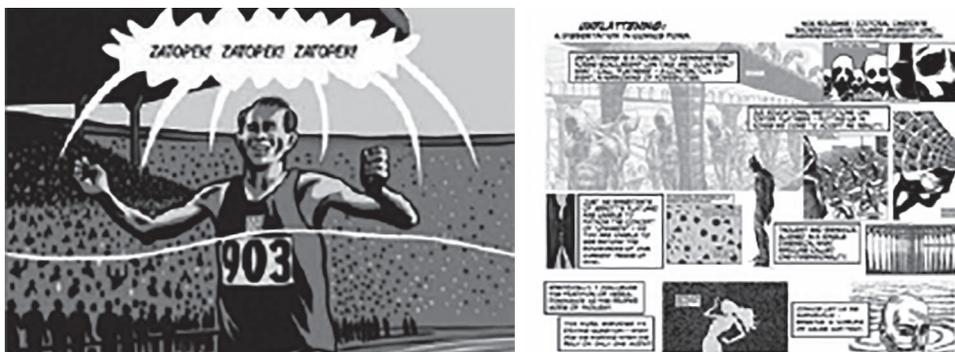


Imagen 3. *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. www.dartmouth.edu/library/digital/collections

A lo largo de ochenta páginas Mr. Oldbuck intenta encontrar a la mujer que un día viera en el parque. Tal empresa se torna en una odisea jocosa con media docena de intentos de suicidio. Durante toda la narración, el texto, a pie de imagen, explica lo que le sucede a Oldbuck.

La novela gráfica en el siglo XXI

Desde el relato de Oldbuck hasta nuestros días se han publicado innumerables libros gráfico-textuales. El relato, desplegado por lo general en 100 a 200 páginas, entretexe la narrativa textual —de base documental con cierta licencia ficcional (Arnold, 2003)— con la ilustración gráfica. La novela gráfica aborda, como género literario, una amplia gama de temas e historias (García, 2010). Hay obras que abordan, por ejemplo, aspectos históricos como la Primera Guerra Mundial en *Atentado* (Rehr, 2013); la biografía de personajes como el corredor checo *Zátopek* (Novák, Jaromír, 2016); el desarrollo de líneas de pensamiento como las teorías de percepción de la realidad desarrolladas por Nick Sousanis en *Unflattening* (2015).



Imágenes 4 y 5. Viñetas de *Zátopek* (2016) y *Unflattening* (2015)

La novela gráfica es en la actualidad uno de los formatos más difundidos en el campo editorial (García, 2000). Una infinidad de temas de las humanidades, especialmente de la historia, la filosofía, la politología y los estudios de género, entre otros, hacen uso del recurso narrativo que combina texto con imagen. Distintos teóricos, como Edward Said, Z. Zizek, Fernando Savater o Sloterdijk han prologado importantes novelas gráficas.³ Hay ya una importante cantidad de estudios e investigaciones sobre la novela gráfica, pero siguen siendo escasos los estudios sobre novelas gráficas autobiográficas escritas por mujeres. En el marco de una profunda y crítica revisión sobre el lugar de las voces de la mujer en el mundo contemporáneo (Ramírez, 1975, 2009), esta investigación busca aportar a ese campo de estudio.

Aunque hay muchas investigaciones que se aproximan a las distintas temáticas desarrolladas por las novelas gráficas, son muy incipientes los estudios que analizan la relación entre las historias contadas y las biografías de quienes las escriben: las llamadas *autobiografías gráficas* o los relatos en clave autobiográfica. Más escasos aún

3 Así, por ejemplo, Edward Said escribió el prólogo de la novela gráfica *Palestina* de Joe Sacco (2015) y Fernando Savater la introducción de *Tragicómix. Una búsqueda épica de la verdad* (2009) de Apostolos Doxiadis y Christos Papadimitriou.

son los estudios que se preocupan por indagar en el rol de género de las autoras. Esta investigación se centra en el análisis de tres novelas gráficas publicadas en el marco de un importante giro en el campo editorial gráfico: novelas gráficas autobiográficas escritas por mujeres. *Virus tropical* (Paola Gaviria, quien firma como «Powerpaola», 2011), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000), *En el cielo hay carnaval* (Birgit Weyhe, 2013) comparten una similar estrategia narrativa que, a través de la combinación del relato autobiográfico enmarcado en un contexto histórico de conflicto bélico, económico o político, se centra en indagar la condición de devenir/ser mujer.

En una industria editorial dominada por autores masculinos, la irrupción de voces femeninas ha incorporado una potente dimensión subjetiva. Al contar los recuerdos en relación con determinados acontecimientos históricos, los modos en que crecieron, las relaciones interpersonales que vivieron con parientes, parejas, instituciones y otros actores, las tres autoras exploran el rol de la memoria, de la familia, el mundo de los afectos y el peso de los procesos sociales y subjetivos que determinan la condición de crecer como mujer. La perspectiva autobiográfica emplaza a las autoras como autoras-personajes de sus propios relatos gráficos, en los tres casos, del texto y de las imágenes que componen las novelas gráficas.

Lo autobiográfico es, en las tres novelas, al mismo tiempo histórico, en tanto despliega una mirada (crítica) sobre el pasado y desde el presente. Tal mirada doble, autobiográfica e histórica, constituye el marco para la indagación por el Yo de las autoras. Una suerte de núcleo de la subjetivación (Barros, 2012) en el que, a decir de Foucault, «la cuestión es determinar aquello que debe ser el sujeto, a cuales condiciones está sometido, qué estatuto debe tener, cual posición debe ocupar en lo real [...]; se trata de determinar su modo de subjetivación» (Foucault, 2001, p. 451).

Recordar no es entonces simplemente reconstruir los acontecimientos y los posibles sentidos que en los mismos se inscribieron, sino, como operación que hace pasar el pasado de nuevo por los afectos (etimología: *recordare*), emplazar una subjetividad que recuerda con el afán de asumir un mandato: «La *subjetividad rememorante* es quizás aquella que se corresponde con la era del auge de la memoria, donde recordar se convierte en mandato» (Garzón, 2015, p. 121).



Imagen 6. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

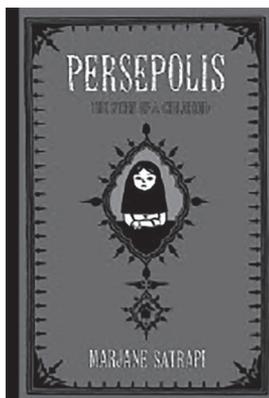


Imagen 7. *Persépolis* (Satrapi, 2000)



Imagen 8. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Análisis visual / narrativo

Para el diseño metodológico de la presente investigación se combinaron técnicas de análisis visual (de secuencias) y de contextos históricos/sociales, así como el análisis literario (especialmente de personajes) con los estudios de dramaturgia (argumento/estructura). El análisis visual de las secuencias se centró de manera transversal al análisis literario y de contenidos; específicamente, se analizaron los elementos visuales de los dibujos desplegados en los cuadros. Un aspecto central es el análisis del encuadre (la porción seleccionada de los eventos recordados) y de la composición (el ordenamiento des-jerarquizado de los elementos incluidos en la viñeta, es decir, el encuadre).

A nivel visual/gráfico las tres novelas comparten un formato en común: el libro gráfico con páginas verticales en las que se ha diagramado un ritmo alterno de viñetas grandes (media página a página entera) con secuencias de sucesivas viñetas

pequeñas (1/8 a 1/12 de página). Tal ritmo visual compuesto por «escenas grandes» de una sola viñeta de página entera que se leen como escenas en sí, casi en formato póster y «escenas pequeñas» que se requieren entre sí y de manera sucesiva permite una lectura en varios niveles. Las secuencias permiten que la acción dramática avance por varios momentos, acumulando las situaciones que entretejen acciones y reacciones. Ello hace que el género de la novela gráfica sea entendido también como una suerte de «cine en papel» en el que la dimensión del tiempo, en tanto elemento vertebrador de los hechos se perciba a través de las secuencias de viñetas. Las viñetas componen secuencias, las secuencias capítulos y los capítulos la novela gráfica. Solo en el caso de *Persépolis* la novela gráfica tiene un segundo tomo. No obstante, esta investigación se centra en el primer tomo titulado *Los años de infancia*, que concluyen cuando la protagonista, la misma autora, sale de su casa a los 14 años de edad para vivir en un internado en Austria.

La viñeta, el cuadro gráfico con personajes, objetos y situaciones/acciones, es la unidad narrativa básica de la novela gráfica. Es al interior de la viñeta que se despliega la morfología visual de la gráfica que recoge las acciones de las autoras re-convertidas en personajes de sus propios relatos biográficos. A nivel formal, los elementos morfológicos del lenguaje visual de las tres autoras comparten una serie de elementos comunes: las tres novelas gráficas están compuestas de viñetas dibujadas de manera monocromática en blanco y negro. En relación con los trazos utilizados, la tinta negra fue empleada de tres maneras distintas: en el caso de *En el cielo hay carnaval* se trata de un contraste ligero, en el caso de *Virus tropical* de un contraste medio y en el caso de *Persépolis* un alto contraste del blanco y negro que incluso por momentos emplea el negro como color de fondo usando trazos blancos para separar las figuras del fondo:



Imágenes 9, 10 y 11. *En el cielo hay carnaval / Virus Tropical / Persépolis*

La novela gráfica hereda de su antecesor, el cómic, los diálogos ubicados en burbujas. El uso de los diálogos acontece en las tres novelas gráficas en varios niveles: por un lado, están los diálogos entre personajes al interior de la viñeta haciendo uso de las burbujas de diálogo; por el otro, los comentarios, a modo de voz narrativa, de las autoras en el borde alto o bajo de la viñeta. A ello se suman ciertas estrategias

textuales que introducen en las viñetas letras de canciones, textos en materiales impresos con los que interactúan los personajes y otras intertextualidades. Este recurso diverso permite llevar los diálogos entre los personajes y entre la autora y los sucesos y el pasado a una suerte de polifonía que entreteje varios relatos al mismo tiempo. Los distintos análisis se detendrán en este recurso formal.



Imagen 12. *Persépolis*



Imágenes 13, 14 y 15. *Persépolis / Virus tropical*

Otro aspecto del análisis visual es el tema de la corporalidades y las gestualidades inscritas en la construcción de los personajes y las distintas puestas en escena (conjunción de los elementos visuales: tamaño, relacionalidad, actitud, acciones, etc., que el lenguaje visual despliega para el relato. No solo el tipo de corporalidades, sino además las gestualidades, como expresiones del rostro, son elementos narrativos para comprender los matices de las historias que las novelas gráficas buscan relatar. Parte de estas *puestas en escena* tiene que ver con los escenarios (históricos/subjetivos) en que se sitúan las secuencias y la llamada relación de términos, la relación entre personajes y los espacios dibujados. Si bien Gaviria tiende a dibujar el espacio de manera concreta en toda la dimensión de la mirada, Satrapi abstrae con frecuencia el espacio con el uso de un solo color (blanco o negro) predominante.



Imágenes 16 y 17. *Virus tropical / Persépolis*

El análisis contextual, histórico y social de Weyhe, Gaviria y Satrapi y del entorno en sus novelas gráficas permitió establecer los marcos y las relaciones contextuales entre las dimensiones biográficas de las tres autoras e históricas de tres naciones: Alemania, Colombia, Irán. Para el análisis de contenidos/narratológico se desarrolló una estrategia metodológica para indagar por los elementos que articulan la historia personal/nacional y el posible rol en el argumento de la novela gráfica; se prestó especial atención a estructuras no-canónicas —erróneamente entendidas como «formas menores»— tales como los intertextos, los microrelatos, las anécdotas, las referencias visuales o los homenajes, entre otras.

El análisis dramático se concibió a través de distintos niveles de indagación como son el análisis de personajes, el análisis del plot dramático, de las unidades dramáticas, los capítulos como microestructuras y la novela como macroestructura dramática.

Central a las tres novelas gráficas seleccionadas es una minuciosa investigación documental que entrelaza archivos familiares (fotografías, testimonios, documentos, cartas, etc.) con los relatos oficiales de determinados acontecimientos históricos. A esta investigación le sigue un guión gráfico que «traduce» estos elementos documentales en imágenes. Las autoras desarrollan como parte de sus lenguajes gráficos interesantes relaciones con formatos canónicos de la pintura como son el paisaje, el retrato y el bodegón (naturaleza muerta).



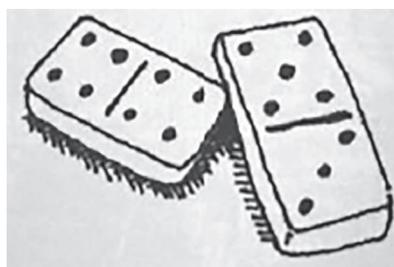
Imágenes 18, 19 y 20. Formato retrato en *En el cielo hay carnaval, Persépolis* y *Virus tropical*



Imagen 21. Formato paisaje en *Virus tropical*



Imagen 22. Formato paisaje en *Persépolis*



Imágenes 23 y 24. Formato bodegón en *En el cielo hay carnaval* y *Virus tropical*

3. Análisis de los contextos históricos: Apuntes sobre dramaturgia y personajes en tres novelas gráficas

El giro dramático / the inciting incident

Todo relato se despliega, en mayor o menor grado, sobre una estructura que ordena los elementos que articulan la historia. Tal estructura administra las acciones dramáticas —en tanto formas relacionales entre personajes y de estos frente a fuerzas externas— que recaen sobre los personajes principales y aquellas que los mismos accionan. En las tres novelas gráficas las personajes principales son mujeres adultas que recuerdan/reconstruyen su pasado como niñas/jóvenes y de este modo el de sus familias. Las personajes avanzan en el tiempo del relato (una etapa que abarca la niñez, la adolescencia y la primera juventud adulta) interactuando con personajes de menor tratamiento o exposición, llamados comúnmente personajes secundarios: hermanas, amigas, novios, vecinos.

Un elemento común en las tres novelas gráficas es el hecho que las tres autoras utilizan el texto y la imagen para reconstruir e interpretar su propio devenir biográfico en relación a hechos externos a su propia existencia. En los tres casos un elemento central es una suerte de *accidentalidad* que determina tal rumbo biográfico. Dicha condición de accidentalidad, en tanto giro a través de lo inesperado, implica la irrupción del mundo externo sobre la subjetividad de cada autora; por ende, es el mundo adulto, con sus conflictos y tensiones, el que irrumpe sobre las autoras. Tal irrupción puede ser leída como una suerte de dramaturgia narrativa (McKee, 1998) a partir de un giro dramático en la narrativa biográfica, aquello que McKee llama «el incidente que incita [al héroe]»: «The inciting incident, the first major event of the telling, is the primary cause for all that follows, putting into motion other elements such as: progressive complications, crisis, climax, resolution» (McKee, 1998, p. 181).

Todo *giro* es externo y en un primer momento ajeno al deseo de los personajes centrales. Como suspendidas en un momento dado de sus vidas, estas autoras niñas-jóvenes no han pedido que el mundo de los adultos les «caiga» encima. Dos de los tres casos (*Virus tropical* y *Persépolis*) comparten un modelo similar: los sucesos que afectan a los adultos condicionan y modifican sustancialmente la cotidianidad de las familias y con ello la vida de las niñas-jóvenes. Esto es recordado años más tarde por las autoras en sus narraciones. Los sucesos históricos condicionaron los giros biográficos.

La teoría dramática comprende al giro como un cambio circunstancial con implicaciones existenciales. En el drama clásico, el héroe es interpelado por el giro (muerte de una persona, aparecimiento de un documento inesperado, cambios políticos en determinado lugar, amenazas por desastres naturales, etc.) Al enrumbarse en un viaje del cual no volverá sino hasta haberse convertido en *otro*. El viaje se despliega ante todo en una dimensión psicológica que le permite al personaje encontrarse en el mundo que le tocó vivir.

En la estructura dramática clásica el héroe deviene en un otro. El Perseo que, por ejemplo, regresa a Ithaca, ya no es el mismo que el que partió unos años antes. En el caso de las tres novelas gráficas a ser analizadas en este investigación, tales giros obligan a los personajes femeninos a confrontarse con nuevas realidades.

Para Marjane Satrapi, el relato de Persépolis, inicia con un giro descrito en el primer capítulo titulado: «El Velo», el cual emplea como elemento detonador la reproducción de una fotografía de la clase de la autora en 1979 cuando, recién derrocado el Sha en la Revolución Iraní, ella tenía 10 años y al igual que todas las niñas de Irán fue obligada a usar el velo para cubrir su cabello. El velo opera como elemento de giro, en tanto marca un antes y después en la vida social de la autora:



Imagen 25. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

El relato de Persépolis, la novela gráfica de Marjane Satrapi, entretiene a lo largo de 150 páginas acontecimientos de la familia de la autora con los sucesos políticos de un país convulsionado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. La autora emplea como estrategia narrativa un movimiento dinámico entre ambos relatos: el íntimo privado, de su memoria personal, y el público de la memoria nacional. El elemento articulador de ambos niveles narrativos es la búsqueda de sentido por parte de una niña obligada a crecer y a madurar en medio de un contexto de violencia armada permanente. La autora reflexiona sobre el sentido del velo impuesto por la revolución islámica especialmente para niñas que intentan jugar, crecer e ir a la escuela. A lo largo de la novela gráfica la autora muestra en repetidas ocasiones la rapidez con la que el dogma del fundamentalismo islámico fue acogido por una sociedad que pocos años antes se mostraba abierta y cosmopolita. A la edad de 10 años la autora presencia el momento en que la educación vuelve a ser dividida en niños y niñas:



Imagen 26. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

Así, en Persépolis, Satrapi se ve atrapada en los conflictos políticos y armados del Irán de la década de 1980, lo que obliga a su familia a enviarla a vivir con amigos en Viena, Austria, quienes sin embargo la llevan a vivir a un internado de monjas. La ironía es que Marjane sale de Irán, un país condicionado por ideologías religiosas, para vivir en un espacio marcado por otras formas de dominación religiosa.



Imagen 27. *Persepolis* (Satrapi, 2002, Capítulo: «Soup»)

El giro que hace irrumpir al estado islámico sobre un país que, bajo el mandato de los dos últimos Shah —Reza Shah Pahlavi y su hijo Mohammad Reza Pahlavi, derrocado en 1979—, se proyectaba de manera progresiva hacia el mundo⁴ tiende

⁴ Satrapi asiste a un colegio internacional bilingüe en Teheran, clausurado por la Revolución Islámica por el contacto con «símbolos decadentes del capitalismo [de Occidente]» (Satrapi, 2002).

un largo arco dramático que, tras protestas, estrategias para eludir las nuevas normas y peligro de muerte por la guerra Irán-Iraq, desemboca en la decisión de los padres de Marjane de sacarla del Irán y mandarla a Europa para que concluya el colegio ahí. Dicho rol debe ser asumido por una amiga importante de la madre de Satrapi, quien, sin embargo, la lleva a un internado católico de un país extremadamente católico como lo es Austria. Tal cambio en su vida puede ser leído simultáneamente como un giro paradójico, ya que Marjane Satrapi a temprana edad abandonó su casa y el Irán para escapar de las estructuras religiosas fundamentalistas de su país, pero quien finalmente termina atrapada en estructuras similares aunque de matriz occidental en la civilizada Austria.

Por otra parte, para Paula Gaviria (alias Powerpaola), aquello que irrumpe es el traslado laboral de su padre, quien viaja con su familia a trabajar en Ecuador. A decir de la página de crítica literaria *Página en blanco* «[Paola Gaviria] nacida en 1977, su llegada al mundo ya constituye propiamente una anécdota porque los médicos se negaban a pensar que su madre estuviera embarazada, y que posiblemente era algún *virus tropical* (de ahí el título de la obra)» (<https://papelenblanco.com>, 2019):



Imágenes 28 y 29. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

En el caso de Paula Gaviria, tal giro se relaciona directamente con su madre, pues es en Quito, lugar de la nueva residencia de la familia Gaviria, en donde la madre dará a luz. La autora no es directamente depositaria del giro, sino el resultado del giro que acciona sobre la madre.

En el caso de Weyhe, tales giros se suceden constantemente con cada nuevo proceso bélico, expresado en forma de una de las tantas guerras que el continente europeo ha vivido en los últimos dos siglos: las guerras napoleónicas, la guerra de los 30 años entre 1818 y 1848, la guerra franco-española, las guerras prusianas contra varias naciones de Europa, la I y II Guerra Mundial, etc., implica para los personajes

una suerte de giro que modifica su cotidianidad, obligándolos a accionar en busca de preservar sus vidas y los modos en que la misma se desplegará.

El tercer caso es distinto, ya que para Birgit Weyhe el detonador de la búsqueda de recuerdos no es el afán o la necesidad de la misma autora por elaborar una memoria personal que, a través de la operación de memoria autobiográfica, permita comprender su subjetividad, su devenir mujer, sino que el mismo se debe, de manera más externa y accidental, a una tarea que sus dos hijas, Paula y Mira,⁵ deben realizar con ayuda de su madre para la escuela: el árbol genealógico de su familia.

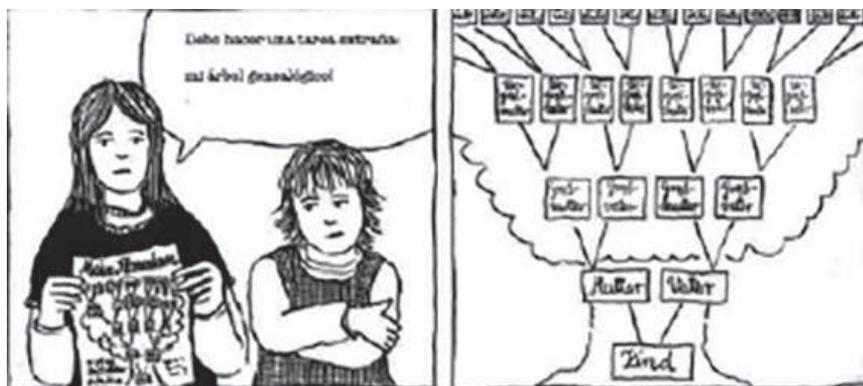


Imagen 30. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La tarea es en realidad para la madre de las niñas, quien intenta resolverla con sus álbumes de fotos. La autora se representa a sí misma como adulta en el presente, sin llegar a ser niña o adolescente en su relato:



Imagen 31. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

5 Weyhe dedica su libro: *En el cielo debe haber carnaval* a sus hijas Paula y Mira (Weyhe, 2013).

La maestra sin embargo considera que es una «tarea incompleta», ya que falta mucha información: «faltan datos» (Weyhe, 2013). Al ser interpelada por su hija, por «no saber nada (sobre el pasado familiar)», Weyhe decide visitar a los parientes que aún viven, de quienes recibe más fotografías y algunos documentos. Su estrategia histórica privilegia entonces lo privado por sobre lo público con «métodos y enfoques [...] como la biografía, la microhistoria, la historia cultural, [...] (de la familia, de las ideas), la tradición oral, [porque] la historia de las mujeres acepta las distintas lecciones que le ofrecen sus múltiples relaciones con otros campos del conocimiento» (García-Peña, 2016, en línea).

Surge en la novela un primer borrador del árbol genealógico que ofrece nombres y fechas de nacimiento y de defunción:



Imagen 32. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Aunque el giro es detonado por las hijas y su tarea, es la madre la que asume «el viaje del héroe» y deja en claro que los vacíos que existen en las fotografías, documentos y testimonios «serán resueltos con ficción para zurcirlos con este libro» (Weyhe, 2013, p. 22):

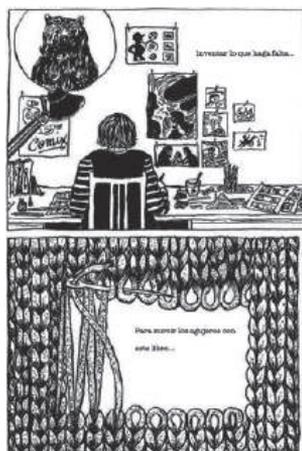


Imagen 33. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Para Weyhe su infancia juega un rol mínimo en el intento por reconstruir el pasado (histórico) de su familia. Lo suyo es más bien un trabajo sobre testimonios y archivos familiares, antes que una indagación en su propia memoria. Si los métodos enumerados por García-Peña (2016) resultan insuficientes se ofrece la especulación, a través de escritura de ficción a partir de rasgos en las fotos. En la revisión de las fotos de una tía abuela, Weyhe advierte un cambio en el peinado que reconstruye de manera especulativa a través de una viñeta en la que la hermana de la tía-abuela se burla del nuevo peinado:



Imagen 34. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La reacción de la hermana habría detonado determinadas reacciones en los padres, especialmente en la madre que llora inconsolablemente como lo muestra el gesto gráfico del charco de lágrimas:

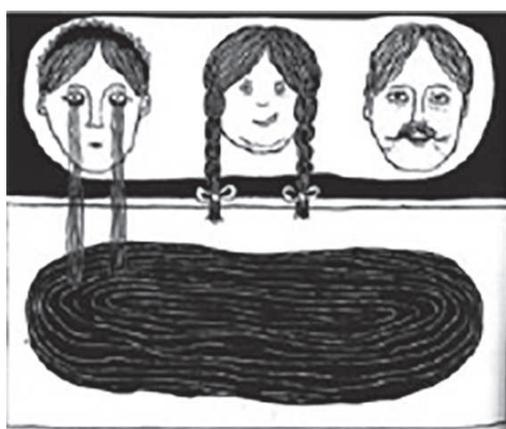


Imagen 35. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La historiografía clásica, centrada en documentos como formas más precisas para reconstruir el pasado, no aprobarían esta especulación gráfica, la cual, sin

embargo, otorga a las mujeres de su familia la condiciones de sujetos actantes en un tiempo específico.

Subjetividades históricas

En las tres novelas, determinados acontecimientos históricos, lejos de ser simples contextos históricos, operan como elementos detonantes relacionados con los respectivos giros dramáticos. Las guerras del siglo XIX, la I y II Guerra Mundial (*En el cielo hay carnaval*), la Revolución Islámica en Irán en 1979 (*Persépolis*) y la migración latinoamericana condicionada por la búsqueda de mejores condiciones de vida (un posible segundo rol sería la expansión del capital financiero transnacional sumado a la violencia del conflicto armado colombiano) de las décadas de 1970 y 1980 (*Virus tropical*) no son simples trasfondos históricos, sino elementos constituyentes de la dramaturgia. Las autoras-personajes exploran sus experiencias al crecer/ser mujer en relación con los modos en que estos acontecimientos históricos accionan sobre sus familias. No obstante, las tres autoras se remiten con un diferenciado interés a los contextos históricos del pasado. Así, mientras Gaviria y Satrapi emplazan determinados elementos históricos en el escenario de sus secuencias, *En el cielo hay carnaval* se limita a contextualizar más bien la historia cultural doméstica. La autora reconstruye el mobiliario, los vestuarios —vestidos e incluso uniformes militares—, los peinados y otros elementos de la época, sin remitirse a detalles de los hechos políticos e históricos. Weyhe, a diferencia de Gaviria y Satrapi, no vivió los hechos que narra, apenas los reconstruye a partir de fuentes visuales y orales.

En *Virus tropical* la accidentalidad que da origen a la trama es la irrupción misma de la autora en un mundo que le preexiste. Una familia colombiana de clase media, con padre, madre y dos hijas reciben inesperadamente en 1977 a la quinta integrante de dicha familia. Así, la autora, personificada y encarnada en el personaje principal de la novela gráfica, llega a una familia que no la esperaba.



Imagen 36. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Su aparición está fuera de todo cálculo. Un médico niega el embarazo de la madre, llamándolo «un virus tropical», mientras el padre espera convencido que será «un varón».

El giro que hace emprender el viaje a la Paola de la novela gráfica, es su propio nacimiento; ella es a su vez un giro para su familia. La dramaturgia se centra en crecer e intentar comprender y construir sentido en medio de una familia que ya ha construido sus propios sentidos. Pero tal reflexión no se ejecuta durante el crecimiento mismo del personaje, sino, años más tarde, desde la escritura crítica de la novela gráfica, cuando la autora es ya una mujer adulta. Lo que narran los trazos de los dibujos es aquello que queda en la memoria de la autora, sus pequeños fragmentos de acontecimientos varios, que operan en tanto fragmentos de lo sucedido, como hitos de distintos sucesos familiares.

En el universo contextual en el que se mueve *Virus tropical*, tiene menos presencia la realidad social, cultural, económica o histórica del entorno, y un peso mucho mayor los modos familiares de entender y sortear la vida y las distintas prácticas que la configuran. En el relato de Gaviria hay una suerte de doble extrañamiento: por un lado se trata de una familia caleña de clase media, con un padre de Medellín y una madre de Cali, que se establecen en Quito a mediados de los años setenta. Como si la razón de tal traslado no tuviera la importancia que tiene el hecho en sí, esta mudanza no se explica en la novela gráfica. El padre aparece varias veces de traje y corbata y con un maletín, llegando por la tarde del trabajo. No obstante tal caracterización, no es posible entender en la novela que ocupación tendría y por qué razón la ejercería en Ecuador.

El contexto socioeconómico en que se ambienta la novela gráfica apunta a una clase media en cuya cotidianidad la migración misma no ocupa un rol mayor. Ninguno de los personajes hace referencia al hecho de haber migrado de Cali a Quito. Si en los relatos visuales (narrativas que, desde el cine, la TV, el arte se enfocaron en la realidad de migrantes forzados latinoamericanos) de los últimos años (2000-2019) que dan cuenta de las masivas migraciones latinoamericanas en el marco de las reformas neoliberales de fines de la década de 1980, el mismo hecho de migrar supone una suerte de tragedia nacional y personal, *Virus tropical* no tematiza la condición migrante de la familia, aunque probablemente tal condición juega un rol en la subsistencia de la familia, sobre todo cuando el padre prácticamente abandona a la familia para regresar a vivir a Medellín. Los recursos que este envía hasta Quito son insuficientes para que la madre y sus tres hijas se puedan mantener, por lo que la madre se ve obligada a encontrar «su modus vivendi» leyendo el dominó. Una viñeta con detalle y una secuencia reconstruyen el oficio de la madre:



Imágenes 37 y 38. *Virus tropical* (Gaviria, 2011).

Esta dimensión metafísica de la madre —con enorme potencialidad política al dotar a las mujeres consultadas de elementos para la toma de decisión— es destacada constantemente por la autora, quien ve en ella a una mujer con poderes que le permiten ver lo que parecería oculto a la mirada. Así, la madre adivina dónde están en ciertos momentos sus hijas, qué le ha robado su empleada doméstica y qué debe hacerse en tal o cual situación:



Imagen 39. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

El tema económico se vuelve relevante para las tres hermanas a medida que estas crecen. En un momento dado, cuando las hijas y la madre se han visto obligadas a vivir de nuevo en Cali, el apoyo económico del padre es escaso y esporádico. Así, al poco tiempo la madre decide regresar a vivir en Quito donde tiene un círculo de clientas consultantes del dominó. Las hijas asumen entonces con distintas estrategias —clases de gimnasia, venta de postres, etc.— su propia subsistencia.



Imagen 40. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

No obstante, si bien *Virus tropical* se enfoca principalmente en la dimensión económica de la familia y de sus integrantes, hay breves indicios sobre ciertos aspectos de la economía de la sociedad colombiana. Así, por ejemplo, la autora se representa a sí misma en entornos urbanos de Cali en donde las economías de la droga —«los traquetos»⁶— han ido construyendo y dominando ciertos espacios urbanos a «los que es prohibido ir»:



Imagen 41. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

6 *Traqueto* es el término informal usado en Colombia en espacios donde las economías ilegales de la droga han establecido a través de la violencia lógicas territoriales vinculadas a dinámicas de poder y de intercambio. Ver: Luz Stella Castañeda (2005). *El parlache: resultados de una investigación lexicográfica*. Revista *Forma y Función* 18, pp. 74-101. Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

En Persépolis el contexto histórico es distinto. Persépolis, la novela gráfica de Marjane Satrapi, se estructura en dos tomos. El primero, objeto de la presente investigación dividido en 19 episodios precedidos por una introducción de la misma autora, que pone en perspectiva histórica su relato personal. Tal prefacio esboza el contexto histórico en torno al surgimiento de la región conocida como Irán, hace aproximadamente 4000 años. En la segunda parte del prefacio Satrapi coloca un marco contextual que permite entender los principales hitos de Irán en el siglo xx, especialmente a partir de la segunda posguerra, en que distintas potencias occidentales intentaban controlar la política nacional iraní para garantizarse el acceso y la extracción de recursos naturales, de gran abundancia en Irán catalogada por los británicos como «full of oil»:



Imagen 42. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Este relato autobiográfico —y al mismo tiempo histórico— de Marjane Satrapi establece con precisión los referentes históricos en los que, al ir creciendo, se fue ubicando su devenir biográfico-familiar. Los imaginarios de una izquierda revolucionaria de los sesenta marcaron buena parte del ambiente familiar:



Imagen 43. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Influida por su madre, la autora pasa a ser parte de una menguante minoría de mujeres que intentan resistirse al despliegue masivo del control islámico. Su madre, activista por los derechos y las libertades civiles, llega incluso a convertirse en un ícono mediatizado en «all the European newspapers» (Satrapi, 2002, p. 5).



Imagen 44. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

La autora define en ese contexto a su familia como «muy moderna y avantgarde» (2002, p. 5). Tal enunciado puede ser desglosado en dos niveles: la noción de familia y el rol de la madre (en tanto sujeto político). Si para Halbwachs (2004) la familia es un marco social de la memoria, para Marjane Satrapi —al igual que para Gaviria y Weyhe— la madre (representada con el brazo en alto) será el marco social y político del recuerdo de las autoras; en el caso de Weyhe, ella se erige como el marco social de la memoria de sus hijas.

Otro desglose necesario es el de la religión como elemento contextual. Si bien en *En el cielo hay carnaval* y *Virus tropical* hay referencias hacia la dimensión religiosa de la vida social, es en *Persépolis* en donde la interpretación religiosa del horizonte político determina el rumbo de la nación iraní. Lo religioso irrumpe de manera creciente en la novela gráfica de Satrapi, quien en su infancia se interesa por la religión, imaginándose como la primera profeta mujer:



Imagen 45. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Un proyecto de vida objeto de burla de compañeros y maestros:



Imagen 46. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

En *Virus tropical*, es la figura del padre la que encarna, junto a la abuela paterna, el imaginario católico-conservador comúnmente difundido en Colombia. En la novela gráfica el padre oficia misa a escondidas en su casa, integra el comité que espera la visita del papa Juan Pablo II a Quito y en ese contexto hace que la autora haga un dibujo para el papa.



Imagen 47. *Virus tropical*: Estampa de portada de capítulo (Gaviria, 2011)

Gaviria representa a su padre en dos de sus unidades narrativas: la estampa y la secuencia. Independientes, pero interrelacionadas. La primera, es una viñeta de página entera que opera como portada del capítulo; la segunda, se compone de viñetas que narran la historia.



Imágenes 48 y 49. *Virus tropical*: secuencia de viñetas (Gaviria, 2011).

Sin que el padre y la madre rompan formalmente su relación, se insinúa en la novela una tensión inscrita en la moral católica en la que el padre cuestiona a la madre por no usar debidamente el anillo de matrimonio y esta reformula su relación con Dios.



Imágenes 50 y 51. *Virus tropical* (Gaviria, 2011).

Este desencuentro entre ambos miembros de familia y personajes de la novela gráfica irá en aumento a lo largo de la misma, sin ser tematizado mayormente. Es siempre la madre la que saldrá de estos episodios reconocida y admirada por la autora. Aunque no enmarcado en los términos contemporáneos, el grado de exposición que Gaviria asigna al padre y a la madre, no solo construye lugares distintos en el relato, sino en la construcción de visiones de futuro que del mismo se desprenden. A diferencia de la madre, construida como un personaje principal, quien a través de sus acciones (dramáticas) se encarga de guiar a las hijas por un mundo marcado por la dominación masculina, el padre es apenas un personaje secundario incluido más como elemento de yuxtaposición. Es en el (re)encuentro de las mujeres de *Virus tropical* —la madre, las tres hijas, la empleada doméstica— que surge una suerte de posibilidad espiritual: la sororidad permite a las mujeres comprenderse y cuidarse.

Este recurso narrativo se torna en una potente estrategia crítica al patriarcado. El giro que las posibilidades espirituales toman en el Irán posterior a la revolución le restan a la autora interés por la dimensión religiosa para intentar entender la dimensión política del país convulsionado. Así, Satrapi representa el intento de una revolución islámico-socialista en Irán a través de la metáfora de una bicicleta para varias personas que no logra movilizarse correctamente:

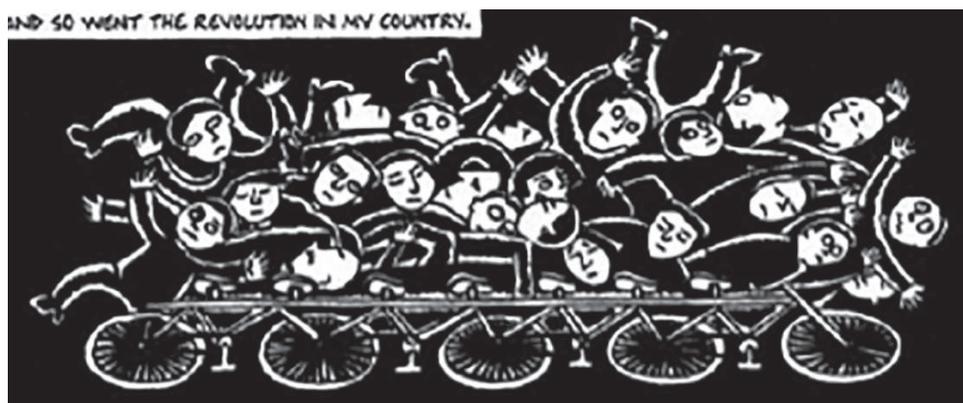


Imagen 52. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

Los primeros capítulos de la novela gráfica describen la vida de una niña que dialoga con Dios, con Karl Marx, con Newton y otros personajes históricos, referentes de Satrapi. Un eje transversal a todos los episodios narrados es una violencia latente en todos los momentos de la vida social y política del Irán en el que ella crece y que sustituye toda posibilidad espiritual por dogmas fundamentales del islam. Satrapi describe gráficamente un país dividido en dos bandos «visuales».



Imagen 53. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

Visualmente surge un Irán dividido a lo largo de fronteras visuales/corporales configuradas por el *tchador* (velo de cuerpo entero con rostro descubierto) y la barba

de corte largo. Esta diferencia encuentra su correlato en la dimensión política: esa tensión política entre fuerzas progresistas, reformadoras y abiertas al mundo, enfrentadas a los dogmas conservadores del islam más fundamentalista, muestra a la autora permanentemente interesada en participar en las distintas protestas, tal como lo hacen sus padres permanentemente.

La biografía de Satrapi se entreteje con la historia del mismo Irán. La autora desciende de la familia real que intentó hacer determinadas reformas impedidas por una sociedad que acogía sin mayor resistencia a la revolución islámica y sus leyes promulgadas bajo amenazas de violencia y muerte. Su abuelo, Ahmad Shah Qajar, heredero por la dinastía Qajar del imperio persa, es relevado en 1921 por Reza Sha Pahlavi, el Sha secundado por la asamblea de Irán. Su trono lo ocupó más tarde su hijo, el rey Mohammad Reza Pahlavi, quien a su vez fue derrocado en la revolución iraní de 1979. Así, la historia de las disputas por el poder en Irán, es parte central de la biografía de la familia de Satrapi. Tal marco social de la memoria de su familia y con ella de su propia memoria se confronta ahora con la realidad de la tortura como mecanismo para eliminar la diferencia religiosa, política, etc:

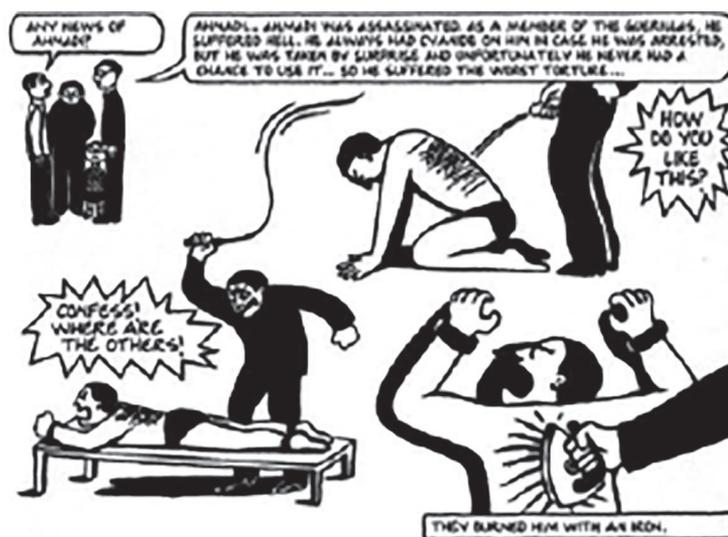


Imagen 54. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

La violencia latente indigna a su madre, quien (de nuevo con el brazo en alto) considera que, con 10 años, su hija ya tiene edad para «defender sus derechos como mujer». Así, el rol de la madre trasciende el clásico rol de responsable del hogar. En *Persépolis*, la madre de la autora no es retratada en ningún momento con funciones típicas del cuidado del hogar. La autora representa a su madre siempre en actividades intelectuales o de militancia política. La representación que Satrapi hace de su madre coloca a esta como eje central de la dimensión familiar, relegando al padre

a un segundo plano. Central en esta estrategia narrativa es la faceta de conciencia política de su madre.



Imagen 55. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

No obstante esta construcción del personaje de su madre, surge una cierta tensión en torno a la noción de clase, ya que la familia cuenta con una empleada doméstica, la cual aparte de cumplir con las respectivas funciones se convierte en una suerte de hermana mayor para la autora.



Imagen 56. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Personajes y dramaturgias: el giro subjetivo en la (re)construcción de la memoria. Breves apuntes sobre una teoría de personajes

Un ámbito central en la definición de un texto literario, como la novela, son los personajes que la configuran. Desde la narratología, los personajes son aquellos sujetos portadores y receptores de las acciones dramáticas. Los hechos de la vida recaen sobre ellos y ellos accionan frente a los mismos. Las teorías más clásicas de la novela distinguen entre personaje principal, personaje secundario y personaje complemen-

tario. El personaje protagónico será aquel sobre el que recaen principalmente los hechos de la realidad y aquí, en la perspectiva narrativa, por tanto, el espectador colector acompaña en la lectura. Los personajes secundarios influyen, se relacionan o determinan a los personajes principales, aunque el acompañamiento sobre los mismos es menor.

En las tres novelas gráficas del presente estudio, los personajes principales son las mismas autoras, quienes en clave autobiográfica abordan su vida frente a determinados hechos de la realidad social histórica que les afecta. El análisis de personajes para textos literarios, obras dramáticas en general, se enfoca en los modos en que los autores «construyen» a sus personajes. Tal construcción o invención, en tanto licencia de ficción en mayor o menor grado cercano a la realidad, contempla dos grandes ámbitos del personaje: la dimensión física y la dimensión psicológica.

En la dimensión física el autor determina las características corporales como peso, estatura, constitución, color de piel, vestimenta, etc., mientras que la dimensión psicológica explica sus hábitos, temores, deseos y anhelos. Es importante recordar que muchas de las características psicológicas de los personajes solo son perceptibles en la interacción con otros personajes. El espectador solo conocerá la personalidad de un personaje a partir de los modos en que este se relaciona con otros personajes. Ternura, celos, envidia, indignación, etc., son rasgos de una personalidad que no necesariamente son visibles en un primer momento, sino como formas expresivas resultantes de la relación con otros personajes. Cada personaje está además situado en tiempos específicos que son los que sostienen sus acciones (crecer, descubrir, amar, comprender, etc.). En términos generales, toda dramaturgia entiende a sus personajes como sujetos actantes en determinadas estructuras temporales.

La temporalidad de las personajes-autoras

Parte de la estructura narrativa obedece a la articulación entre el tiempo biográfico y el tiempo del relato, es decir, el tiempo en el plano histórico y el tiempo en el plano biográfico de las autoras. En las tres novelas gráficas, cada personaje establece una relación específica entre el tiempo biográfico y el tiempo del relato. Cada una de las tres autoras coloca su propia biografía en la escala temporal del marco familiar y del marco social e histórico de su propio contexto.

Para Birgit Weyhe el inicio del relato es cuando, como mujer adulta, encargada de hacer el árbol genealógico, se pregunta por el contenido de unos álbumes de fotos que han caído en sus manos después de que muriera algún pariente lejano en avanzada edad. Así, Weyhe irrumpe en la novela como mujer adulta cercana a los 40 años que reflexiona sobre su biografía familiar a partir de unos objetos recibidos.

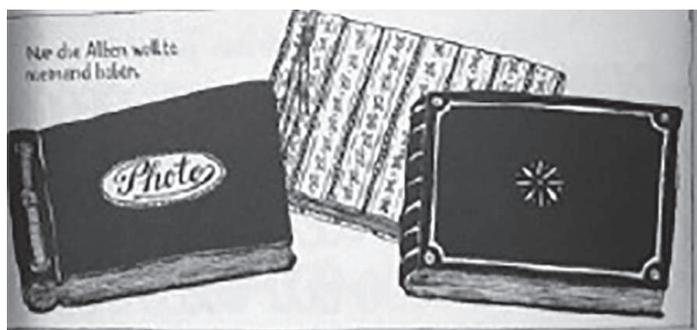


Imagen 57. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Tal momento no es ajeno al relato. Al contrario, la autora dibuja desde su punto de vista físico⁷ los álbumes que tiene sobre la mesa. Si bien la autora no regresa necesariamente a su propia infancia, adolescencia o juventud, ya que los acontecimientos que intenta reconstruir no son parte de su propia experiencia vivida, sí abre un arco temporal de varias generaciones para tratar de entender de dónde viene y qué rasgos suyos podrían provenir de parientes de generaciones anteriores. Así, los objetos recuperados cartas, fotografías, relatos varios, etc., le permiten reconstruir de manera especulativa la estructura de su árbol genealógico con un punto de partida de aproximadamente 120 años. Su propia temporalidad adquiere así una presencia menor, limitándose a sostener su pregunta por la identidad familiar a través de las varias generaciones que reconstruye a través de la gráfica.

Virus tropical, la novela gráfica de Paula Gaviria, está estructurada en 12 capítulos: *Quito, 1976; la familia; la religión; las mujeres; el dinero; las despedidas; los amigos; la adolescencia; Cali; la identidad; el trabajo; el amor, y Dios*. Los capítulos de *Virus tropical* abordan distintas facetas de su vida en las etapas de la infancia, la adolescencia y la juventud y se integran así al relato general a través de tres niveles: los marcos sociales de la memoria (familia, religión, amigos del colegio, etc.),⁸ los distintos actores que intervienen a lo largo de este primer corte de su vida (desde la concepción hasta la juventud adulta) y determinados acontecimientos que marcan el desarrollo de la autora, como, por ejemplo, la adolescencia, las despedidas y otros momentos que pueden ser leídos como parte del ciclo de la vida moderna occidental. Transversal a esta estructura están elementos que permean los distintos momentos del relato, como la búsqueda de identidad, el habla, el dinero, los espacios urbanos como las ciudades de Quito y Cali, los hábitos y costumbres, entre otros.

7 En teoría visual el *punto de vista* se refiere al lugar físico que ocupa la persona que observa determinados elementos de la realidad y en segunda instancia a la perspectiva desde la cual los narra. Ver: James Monaco

8 Para Maurice Halbwachs el acto de recordar es una operación humana básica que se apoya en los llamados marcos sociales de la memoria: la familia, la escuela, la iglesia, etc. Ver: Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 137-141.

Cada capítulo es una unidad dramática en sí, con inicio, desarrollo y desenlace. Los doce capítulos componen un arco dramático que va desde la concepción de la autora hasta el momento en que sale de su casa a los 18 años de edad a vivir su vida por cuenta propia. Los espacios entre uno y otro capítulo operan como *elipsis*, un término muy usado en dramaturgia, en el que la acción entre un momento y otro ha avanzado por fuera del relato, a veces de manera significativa. Así, entre un capítulo y otro, la autora tiene una edad más avanzada, por ejemplo.

Todo el relato de *Virus tropical* aparece condensado en una suerte de portada de estampa en la primera página del capítulo, un collage de personajes y objetos. La novela inicia con un dibujo que retrata los padres de la autora teniendo relaciones sexuales, por tanto, probablemente el momento en que la autora fuera concebida. En el suelo algunos de los elementos que representan a sus padres, sobre todo el crucifijo y la Biblia, parte del imaginario religioso del padre de la autora.

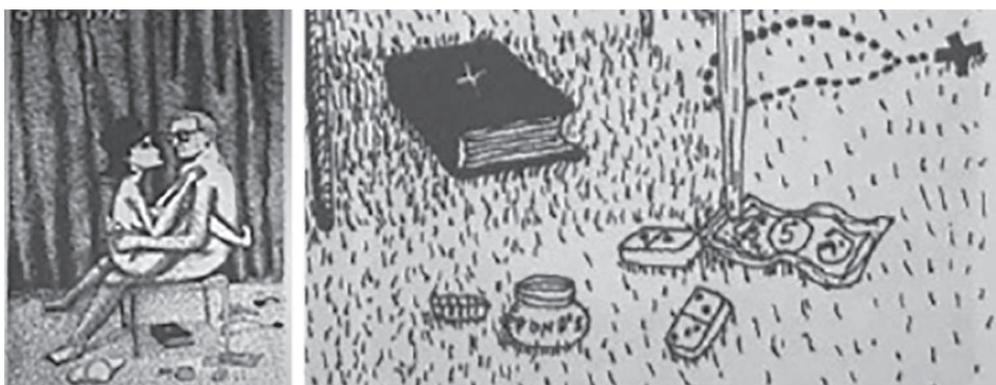


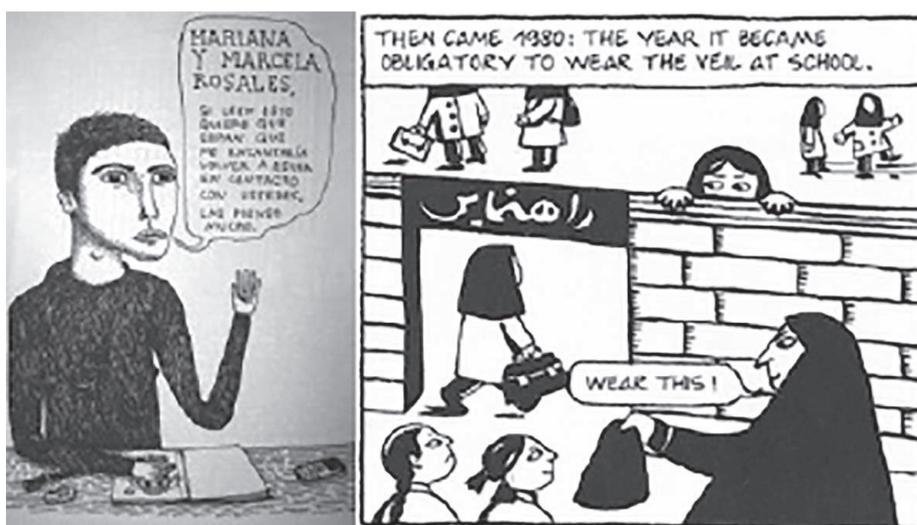
Imagen 58a y 58b. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

En *Virus tropical*, la Paola-personaje inicia su relato con especulaciones sobre el momento más lejano de su aparición. El lector asiste así al inicio de su vida, que es el mismo inicio de la novela gráfica. La secuencia que le sigue es la de la fecundación misma en la que un espermatozoide ingresa a un óvulo. Pocos cuadros después, el conductor de un automóvil escupe por su ventanilla sobre el vientre de la madre embarazada. Estas primeras imágenes son una suerte de prólogo. Es a partir de la página ocho que el relato en texto empieza a cubrir de detalles el relato visual. Es así que se narra la barriga hinchada de la madre, su consulta con un médico que le diagnostica embarazo psicológico y finalmente la idea de que se trata de un virus tropical.

Gaviria coloca en la secuencia de episodios de *Virus tropical* su personaje-autor de naturaleza autobiográfica en la misma curva de su vida iniciando con el momento de la concepción y llegando hasta el presente de la autora que relata su propia auto-

biografía, un tiempo cercano a los 30 años cuando la autora rompe la 4.^a pared⁹ del relato en un dibujo de página entera que la autorretrata como autora adulta en una viñeta dirigiéndose a amigas de la infancia a las que quisiera volver a ver.

Para Marjane Satrapi, por su lado, el relato comienza más tarde, cuando la autora es una niña que durante la revolución iraní debe usar velo. Su narración abarca un arco temporal menor que el de Weyhe y el de Gaviria, ya que se concentra específicamente en los años de la infancia y la adolescencia de la autora —aproximadamente entre los 9 y los 14 años—. Un giro central en el tiempo de su infancia es el año 1980 cuando las maestras reparten los velos a la entrada de la escuela:



Imágenes 59 y 60. *Virus Tropical* (Gaviria, 2011); *Persépolis* (Satrapi, 2002)

En su novela gráfica Satrapi entreteteje una gran cantidad de personajes con los que interactúa permanentemente, los cuales pueden ser agrupados en principales (la autora, sus padres) cuyas vidas accionan con los acontecimientos, secundarios (su abuela, Mehri la empleada doméstica, el tío Anoosh perseguido por el gobierno, las amigas de la adolescencia,...) que influyen en sus vidas sin necesariamente ser afectados ellos mismos y complementarios (policías, vigilantes, maestras, vecinos, personajes históricos, etc.) que le sirven a la autora para describir y criticar aspectos de la realidad social y política de Irán.

Satrapi no describe la violencia inscrita en el nuevo régimen iraní como una memoria distante, leída o escuchada, sino como una memoria familiar en la que uno

9 Surgida en la concepción del teatro, la cuarta *pared* es imaginaria y por definición existe entre el actor y el espectador y establece dos espacios distintos: el de las acciones escénicas y el de la audiencia observante. Los actores en principio no interactúan con el público, y este no se entromete en las acciones del escenario.

de los perseguidos políticos del régimen es, al mismo tiempo, el tío Anoosh con el que tiene una relación especial. Una vez que Anoosh es detenido y se le permite una sola visita, es su sobrina, la autora, quien podrá visitarlo, siendo el último miembro de la familia que lo vio con vida. El tío será ejecutado acusado de ser un espía ruso pocos días después. Así, el personaje histórico del tío Anoosh disidente, es al mismo tiempo un personaje de la familia de la autora.



Imagen 61. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 62. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Parte central de toda dramaturgia es la relación que se establece entre personajes protagónicos y antagonicos. En la dramaturgia clásica el personaje protagónico se enfrenta permanentemente a un personaje antagonico que persigue el objetivo contrario a él. Personaje protagónico y antagonico están en yuxtaposición por tener esencias y objetivos (metas) distintos. Así, si el protagónico persigue la vida, el antagonico persigue la muerte. En el caso de *Persépolis*, el personaje de la autora, inspirado por la valentía de su madre, persigue la libertad como persona y sobre todo como mujer. A este objetivo se oponen los personajes antagonicos (aunque complementarios) como las maestras, las vigilantes islámicas del velo e incluso la policía. El gran personaje antagonico es finalmente el mismo Estado iraní posterior que surge en 1979.



Imagen 63. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 64. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

El personaje protagonista, en este caso la misma Satrapi, se constituye en tal debido a que encuentra modos para vencer a sus antagonicos. Son sus virtudes, como la valentía, el arrojo, la sinceridad, la honestidad, la destreza (física o verbal), entre otras, las que configuran al personaje protagonista, a decir de la dramaturgia clásica, como un héroe.

Si en *Persépolis* el arco temporal de la autora abarca por momentos varios siglos de la historia de Persia y después de Irán, el relato visual y textual de Paola Gaviria prioriza de manera detallada la observación de la unidad temporal mínima: el instante. Este micro-acontecimiento es extraído de la memoria personal de la autora. En *Virus tropical*, Gaviria se preocupa menos por una estructura dramática clásica, en la que las fuerzas antagonicas generan un campo de tensión, y más por las acciones desarrolladas por personajes que son resueltas de manera conjunta, ya sea entre la madre y la hija, entre las hermanas, entre la madre y chavela, la empleada doméstica.

En general, la trama que sostiene en *Virus tropical*, la dramaturgia, a través de las acciones y situaciones que viven los personajes, no emplea el esquema clásico de la arquitecra, con grandes fuerzas en conflicto (por ejemplo: la guerra vs. la paz, la vida vs. la muerte, la libertad vs. la opresión, la justicia vs. la injusticia, la verdad vs. el engaño, etc.), sino una estructura llamada «mini-trama», centrada en la búsqueda del recuerdo. Así, reconstruyendo la cotidianidad de una familia común, la autora, como si hiciera un inventarios de objetos menores, halla en su

memoria situaciones importantes que reconstruye deteniendo el tiempo como una suerte de instantánea, ya no en cámara fotográfica, sino en dibujo. Son los objetos de la cotidianidad, con los conflictos por su propiedad, utilidad, uso y demás los que detonan muchas de las situaciones en las que los personajes se relacionan: el teléfono, una nota, los discos, un anillo, unos aretes, un dibujo, las muñecas, las piezas de dominó, unos zapatos; la primera viñeta de la novela, la portada interior, recoge el universo de personas y objetos.



Imagen 65. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Así, por ejemplo, cuando llega de visita la abuela paterna, una conservadora mujer católica de Medellín, se da un conflicto entre la madre de la autora y su suegra en relación al anillo de matrimonio. Gaviria, sin embargo, no persigue la resolución del conflicto, sino se concentra en pequeños detalles como los aretes que impone la abuela (y que quedan colocados de manera asimétrica).

Aunque en el desencuentro ideológico y cultural entre la suegra y la nuera no hay solución en el relato de la autora, se insinúa una tregua a través de la comprensión que la autora le brinda a su abuela, a quien su entorno le había anunciado que su hijo sería sacerdote. La actitud hostil de la abuela contra su nuera y sus nietas queda entonces evidenciada como parte de la frustración de un catolicismo a ultranza que soñaba con la bendición de tener a un sacerdote en la familia. Al comprender la frustración, Gaviria resuelve el conflicto por otro lado. No es el clímax clásico, como lo entendería Aristóteles, sino el ejercicio de la memoria crítica en una perspectiva histórica que permite comprender la situación. Tal capítulo hace justicia a su manera: reivindicando a la madre oprimida por la moral del padre y cerrando el episodio con

un retrato de cuerpo entero del padre de pie sobre la biblia rezando el rosario, para arrancar el siguiente capítulo describiendo la absurda religiosidad del padre; ambas imágenes de cuerpo entero.



Imágenes 67a y 67b. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

En el cielo hay carnaval la curva temporal es ante todo más descriptiva que dramática; tanto Satrapi como Gaviria en cambio emplean una macroestructura dramática que va de la infancia al momento en que ambas autoras-personajes salen de sus casas al mundo: Satrapi a un internado en Austria y Gaviria a estudiar arte por sus propios medios.



Imagen 68. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 69. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

La microestructura dramática, de relativa independencia narrativa, en ambos casos está dada por los distintos capítulos. En *Virus tropical* estos se entrelazan no solo por una progresión temporal en la que la autora va creciendo y enfrentándose a la vida a través de distintos estadios del desarrollo, como lo son la infancia, adolescencia, la juventud y la edad adulta, que se articulan además de manera temática.

En *Virus tropical*, el capítulo titulado *La religión* profundiza en la interpretación que la autora tiene del dogma de la religión católica y su versión exacerbada en la región de Antioquía, en Colombia. Algo similar ocurre en el capítulo *La llave* de Persépolis, que narra desde la perspectiva de la autora la manera en que el fundamentalismo forma mártires —provenientes de las clases más empobrecidas del país— capaces de entregar su vida por el país, el premio era una llave de plástico que les prometía acceso al paraíso. Contrario a lo que se esperaría de la religión, estas versiones masculinas, patriarcales, conservadoras, no unen, sino separan a las personas.



Imagen 70. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 71. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Más allá de la figura del padre religioso, en *Virus tropical* la religión juega un rol casi insignificante, limitada a estrechar en un momento dado a las hermanas cuando Patty hace su primera comunión:



Imágenes 72 y 73. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Es la relación entre las mujeres la que permite, en una suerte de sororidad no verbalizada, afrontar los retos del mundo real. En *Virus tropical* la autora recuerda

cómo idolatraba a su hermana mayor; en *Persépolis* lo mismo ocurre en la relación entre Satrapi y su abuela:



Imagen 74. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Gaviria centra su relato en la relación con las mujeres que quedan/se reencuentran después de que su padre, de quien la autora asegura guardar pocos recuerdos de la infancia, decide irse a vivir a Medellín. La separación del padre y la madre no es profundizada por la autora, quien no arriesga un juicio de valor por lo sucedido, sino describe la situación tal como se dio: «cuando mi papá se fue de la casa. Quedamos sólo mujeres». El capítulo *Las mujeres* narra como en la casa irrumpió una cotidianidad dominada por mujeres: la madre, tres hijas y Chavela, la empleada doméstica. El paso de una familia con padre a una organizada en torno a una madre cabeza de hogar se puede observar en las portadas de los capítulos *La familia* y *Las mujeres*:



Imágenes 75 y 76. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Una «foto» familiar clásica, con composición jerárquica y solemne —el padre es el único sentado ocupado en la lectura del periódico como signo de la distancia con

el entorno familiar, mientras la madre carga a la bebé— da paso a un retrato grupal de mujeres que, a juzgar por los cuerpos espontáneos e informales —dos hijas aparecen en ropa interior y pijama, respectivamente, mientras que la madre lo hace en bata— parecen estar bailando liberadas de la presencia del padre. Este elemento, de un entorno exclusivamente de mujeres, se repite en la novela gráfica de Gaviria en otros momentos. En el capítulo titulado *Los amigos*, ella realiza una suerte de cartografía del edificio en el que años más tarde vivió con su familia y en el que la cercanía con otras chicas permitía enfrentar acompañadas un mundo dominado por hombres, por jóvenes que estos fueran (Gaviria, 2011, p. 75). Tal cartografía entrelaza en una suerte de interseccionalidad, la dimensión de género y política. En una página entera la autora retrata un edificio de 14 pisos en el que: «casi todos los habitantes eran extranjeros. En su mayoría exiliados políticos de Chile y Argentina». Sobre la imagen vertical del edificio la autora va insertando pequeñas viñetas que ubican en las distintas ventanas de los respectivos departamentos a sus compañeras de colegio y amigas, a los varones con los que las chicas de esa generación tenían sus primeras relaciones afectivas, su propio departamento, entre otros. Algunas de las amigas son mencionadas como parte de un extenso lapso de tiempo que inicia: «desde que nuestras mamás estaban embarazadas». La viñeta de esta página deja en claro el universo familiar y biográfico de la autora, como uno configurado fundamentalmente por mujeres.



Imagen 77. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Es en el marco de este universo de lo femenino que las autoras restituyen en la historia, reconstruida y contada por mujeres, un lugar para los afectos, una dimensión excluida de la historiografía canónica narrada por el mundo de los hombres. Las autoras usan su propio universo de experiencias para indagar por las experiencias de las mujeres en general. Así, por ejemplo, la aproximación que en el relato autobiográfico hace Gaviria de sus primeras experiencias eróticas se presenta a través de un doble relato. Mientras la telenovela, sustituta educativa de la hermana mayor Patty, muestra la secuencia de una pareja besándose, la joven adolescente sale por el edificio en busca de su vecino Eduardo, un adolescente más o menos de la misma edad, al que le pide, de manera exploratoria como favor «un beso como en las telenovelas». Los cambios corporales en las mujeres, en el caso de *Virus tropical* la primera menstruación en la adolescencia son narradas con la naturalidad que el tabú del mundo masculino ha censurado. Así, en la viñeta del capítulo *La adolescencia* la autora se autorretrata con el flujo menstrual convertido en un mar por el que navega mientras sostiene las muñecas con las que jugará hasta el día en que decidirá, por cuenta propia, «dejar de ser niña».



Imágenes 78 y 79. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

La historia hecha por mujeres se permite incluir sus propios cuerpos y los procesos que los mismos experimentan como parte de los lugares del mundo donde se ve amenazada la vida. En *Persépolis* las amigas son parte de la vida de la autora hasta que el peso de la realidad rompe esa cercanía. Satrapi relata el modo en el que descubrió en el edificio bombardeado por aviones iraquíes, en el marco de la guerra entre Irán e Irak, el brazalete de su amiga, aún sujeto a la muñeca de la misma.

Imágenes 80 y 81. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Gaviria y Satrapi emplazan así una historia que, contada por mujeres y anclada a perspectivas de experiencias vividas, se centra en aspectos ignorados o incluso invisibilizados por el canon masculino de la historia concentrado en documentos que rara vez incluyen las dimensiones sensibles de la vida. Para Felipe Gómez Gutiérrez, se trata de dos importantes novelas gráficas que «toman prestado de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) su estructura para relatar el crecimiento y maduración de su personaje principal, que debe ir afrontando las adversidades para encontrar finalmente su lugar en el mundo» (Gómez Gutiérrez, 2015, p. 96). María Dolores Ramos Palomo se refiere a esta perspectiva como una central para la historia feminista, una aproximación/postura que busca «explicar qué es un hecho histórico, teniendo en cuenta que el hombre —en abstracto— no constituye la medida de lo humano» y que ello apunta a que se ha venido haciendo historia de hombres en perspectiva de hombres desde que la disciplina fuera creada «a la par que surgían los nuevos Estados de Alemania e Italia y que la enseñanza de la misma en escuelas y universidades cumplió, ante todo, una función de integración social. En tales circunstancias el tipo de historia que los gobiernos estaban dispuestos a financiar era, lógicamente, la historia del Estado [de las masculinidades]» (Ramos Palomo, 2006, p. 516). El giro hacia una historia feminista ha necesitado de mujeres que irrumpieran en la disciplina y en los relatos históricos canónicos con el relato de la misma experiencia sobre qué implica ser mujer y hacer historia para desmontar «el androcentrismo como un punto de vista central, hegemónico, que relega a los márgenes de lo insignificante aquello que se considera no pertinente —y también impertinente— para su propia perspectiva o punto de mira» (Ramos Palomo, 2006, p. 519).

Hacer historia desde la perspectiva de las mujeres es una odisea que busca releer —y a contraluz— una historia centrada en exterminar la dimensión subjetiva de la experiencia histórica, que siempre, absolutamente siempre, es eso: una experiencia (*erfahrung*) que, en forma de una porción del mundo, irrumpe en las formas de comprender la complejidad de la vida.

4. Conclusiones

La novela gráfica es una forma contemporánea de relato que combina lo gráfico/

visual con lo literario/narrativo. Si bien ha ganado mucha presencia en las últimas dos décadas, es un género que se ha ido fraguando lentamente a lo largo de varios momentos de la historia del arte; sus antepasados pueden ser rastreados en combinaciones de pinturas con inscripciones de textos hace varios siglos.

Tal como algunos teóricos de la novela gráfica han ido señalando en los últimos años, es menos relevante discutir qué tipo de lenguaje sería y por lo tanto qué valor ocuparía la novela gráfica. Resulta mucho más potente discutir las posibilidades que el formato tendría para difundir determinados enfoques y debates. Así, para la presente investigación resulta de enorme potencia que la novela gráfica sea empleada por tres mujeres que, en clave autobiográfica, entretejen determinados contextos históricos (casi siempre de violencia patriarcal global) con vivencias propias en el proceso de crecer en la infancia a la adolescencia y a la primera edad adulta. La combinación de lo visual con lo textual, en un «un estilo de dibujo muy sencillo, con cuya iconocidad resulta fácil de empatizar» (Gómez Gutiérrez, 2015, p. 88) permite una lectura de acceso amplio. La viñeta, en tanto unidad mínima del relato gráfico-textual, permite conjugar, a través de la puesta en escena, la composición, los diálogos y las referencias incorporadas, relatos en varios niveles simultáneamente. Las tres novelas gráficas analizadas aquí tienen múltiples distinciones internacionales y han sido adaptadas, en formato de animación, al cine.

Pero no solamente hay que destacar las potencialidades del formato en sí, sino las enormes potencias políticas y de resistencia que se desprenden de unos importantes análisis críticos sobre la realidad, hechos desde la perspectiva de mujeres que han colocado sus cuerpos frente a la irracionalidad del mundo masculino. No obstante, las formas de aproximarse a esta dimensión no es la misma. Para Birgit Weyhe el pasado no vivido por ella misma la interpela invitándole a especular, a partir de fotos y recuerdos familiares, sobre las relaciones interpersonales en generaciones ya ausentes de su familia. La reconstrucción del pasado de Weyhe es un rosario compuesto por distintas guerras que han atravesado a varias generaciones de su familia en Alemania. No obstante, lo que Weyhe recupera no son sus recuerdos personales de niña, sino una posible historia familiar que se remonta al siglo XIX, con lo que la autora, a diferencia de Satrapi y Gaviria, no narra hechos dentro del corte temporal de su vida, sino un pasado de mayor duración en el que la autora está ausente de los hechos narrados.

A su vez, lo de Paola Gaviria, alias *Powerpaola*, es una autobiografía sincera y honesta, sin poses. Gaviria recuerda y describe episodios de su infancia, el reto por aclimatarse a nuevos espacios y procesos en medio de múltiples problemas familiares y desafíos económicos, la adolescencia con sus primeras experiencias sexuales o con la curiosidad por las drogas, y una decisión por hacer las cosas por sí misma que renueva la fe en tiempos mejores. Central a todo su relato es la relación con otras mujeres que le ayudan a crecer en todo momento: la abuela, la madre, las hermanas, las amigas.

Si Weyher y Gaviria retrataron procesos vitales en distintas generaciones con sus vivencias, Satrapi, probablemente con la pluma (de dibujar y escribir) más ambiciosa y precisa, es capaz de retratar una perspectiva global depredadora masculina que parece haber estado ahí siempre, cambiando solamente su forma de darse a ver en el mundo cuando haga falta. La dialéctica entre una situación global (sobre todo sociopolítica del Irán contemporáneo) y una situación personal proveen a *Persépolis* de una potencia crítica inusual. Otro aspecto importante en relato autobiográfico de *Persépolis* es la mirada sobre una sociedad de clases. Así Marjane Satrapi relata la relación con Mehri, la empleada doméstica iletrada de la familia Satrapi, a quien Marjane ayuda escribir cartas de amor para un joven vecino. Satrapi se vuelve así cómplice y celestina de una relación amorosa imposible por un sistema social casi cercano al de las castas. Para Satrapi estos episodios marcan los cimientos de lo que hoy llamamos *sororidad*.

En las tres novelas, especialmente en *Virus tropical* y *Persépolis*, se asigna un importante rol a la madre, quien es la que crea una cierta dimensión espiritual de la vida que les permite a las hijas horizontalizar las relaciones entre mujeres de distintas generaciones. Estas novelas gráficas no son solo el relato de pasados ya acontecidos, sino importantes exhortaciones para re-pensar los largos y complejos viajes para «crecer y ser mujer con otras mujeres».

Referencias

Bibliografía primaria

- Gaviria, Power Paola (2011). *Virus tropical*. Editorial Común.
Satrapi, Marjane (2002). *Persépolis: the story of a childhood*. Random House.
Weyhe, Birgit (2013). *In heaven is carnival*. Avant-Verlag.

Bibliografía secundaria

- Arnold, A. D. (14/11/2003). The Graphic Novel Silver Anniversary. *Time*.
Barros II, J. R. (2012). *El giro subjetivo de Michel Foucault: Ontología del presente y de nosotros mismos* [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1703/ev.1703.pdf
Castañeda, L. S. (2005). El parlache: resultados de una investigación lexicográfica. *Revista Forma y Función*, (18), 74-101. Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.
Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France 1981-1982. Gallimard.

- García-Peña, A. L. (2016). *De la historia de las mujeres a la historia del género*, Contribuciones desde Coatepec, (31), 2016, Universidad Autónoma del Estado de México.
- García, L. (coord.) (2000). *Del cómic a la novela gráfica*. Literaturas.com
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri Ediciones.
- Garzón, M. A. (2015). La subjetividad rememorante. *Revista Colombiana de Sociología*, 38(2), 115- 137.
- Gombrich, E. H. (1984). *The Story of Art* (14th edition). Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Gómez Gutiérrez, F. (2015). «*Virus tropical*»: Presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana. *Iberoamericana* (2001-), 15(57), 85-102. Retrieved from www.jstor.org/stable/24369341
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Huppatz, D. (2010). The cave: writing design history. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(2), 135-148. 10.1386/jwcp.3.2.135_1.
- Novák, J., Svejdlík, J. (2016). *Zátopek*. Volland & Quist Editions.
- Ramírez, J. A. (1975). *El «comico» femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Colección Divulgación universitaria, Arte y literatura, número 78. Depósito Legal: M. 8.752 - 1975 ISBN 84-229-0177-3.
- Ramírez, J. A. (28/07/2009). Prefacio. La novela gráfica y el arte adulto. En García, Santiago, *La novela gráfica* (pp. 11-13). Astiberri Ediciones.
- Ramos Palomo, M. D. (2006). Historia de las mujeres y pensamiento feminista: una historia plural a debate. *Revista Vasconia*, (35), 515-526.
- Said, E. (2015). Homenaje a Joe Sacco. En Sacco, Joe, *Palestina*. Editorial Planeta.
- Santos, M. (2021). *The Nature of Space* (translated by Brenda Baletti). Duke University Press.
- Savater, F. (2009). Introducción. En Apostolos Doxiadis y Christos Papadimitriou, *Tragicómix. Una búsqueda épica de la verdad*. Salamandra Graphic.
- Schelly, B. (2010). *Founders of Comic Fandom: Profiles of 90 Publishers, Dealers, Collectors, Writers, Artists and Other Luminaries of the 1950s and 1960s*. McFarland. p. 117.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.
- Tychinski, S. (n.d., 2004). Brodart.com: «*A Brief History of the Graphic Novel*». Disponible en: www.graphicnovels.brodart.com

Fuentes visuales:

Fondo AV-LICA

Fuentes virtuales:

www.graphicnovels.brodart.com

<https://www.dartmouth.edu/library/digital/collections>

<https://www.virustropical.com/>

<https://papelablanca.com/>

<https://www.davidrumsey.com/>

<https://www.loc.gov>

Enseñanza de la literatura a través de talleres literarios

Pablo Romo

Universidad Central del Ecuador
promo@uce.edu.ec

Recibido: 12 de diciembre de 2022 / Aprobado: 19 de febrero de 2023

Resumen

Las clases de literatura se pueden convertir en algo tedioso y repetitivo con los años de escolaridad. La presente propuesta de innovación educativa para la enseñanza de literatura trabaja tres ejes fundamentales: desarrollo teórico, la lectura literaria y los talleres de escritura creativa. La parte teórica se puede desarrollar desde cualquier aspecto que el docente desee, tanto desde la historia de la literatura como el comentario del texto, esta parte no es el eje central de la propuesta, pero busca ampliar el intertexto lector de los estudiantes para que puedan entender de mejor forma la obra literaria. El segundo aspecto plantea la lectura de obras seleccionadas desde los intereses de los estudiantes, que pueden ser o no parte del canon literario. Se busca desarrollar los hábitos lectores en lo referente a la literatura a través de procesos sistemáticos y sostenidos que complementen la comprensión y el gusto por la lectura literaria. Se debe partir de la lectura en el aula de textos cortos para ir ampliando el proceso hacia textos más extensos y de manera autónoma por parte de los estudiantes. Finalmente, se propone la escritura creativa a través de talleres. Este proceso requiere el trabajo organizado y secuencial de planificación, redacción y revisión. Va de la mano con la escritura creativa sin descuidar aspectos formales de la gramática, la ortografía y la morfosintaxis. El final de todo el proceso desarrolla la enseñanza integral de la literatura.

Palabras clave: talleres literarios, didáctica, literatura, lectura.

Abstract

Literature classes can become tedious and repetitive throughout years of schooling. This proposal for educational innovation aims to enhance the teaching of literature through three fundamental axes: theoretical development, literary reading, and creative writing workshops. The theoretical part can be developed from any aspect that the teacher wishes, encompassing the history of literature and commentary on texts. Although not the central axis of the proposal, this part aims to expand students' intertextual reading abilities, thereby improving their understanding of literary works. The second aspect involves reading selected works based on the students' interests, regardless of whether they belong to the literary canon. The goal is to cultivate reading habits related to literature through systematic and sustained processes that complement students' understanding and appreciation of literary works. To achieve this, the process begins with reading short texts in the classroom and gradually progresses to more extensive texts, allowing students to read autonomously. Finally, creative writing is encouraged through workshops. This process requires organized and sequential planning, writing, and review. It emphasizes creative expression while also considering formal aspects of grammar, spelling, and morphosyntax. Ultimately, the entire process aims to facilitate comprehensive teaching of literature.

Keywords: literary workshops, didactics, literature, reading.

Introducción

Por regla general, tanto ayer como hoy, el lector no profesional no lee las obras para dominar mejor un determinado método de lectura ni para extraer informaciones sobre la sociedad en la que han sido creadas, sino para encontrar en ellas un sentido que le permita comprender mejor al hombre y al mundo y para descubrir una belleza que enriquezca su existencia. Y, cuando lo logra, se comprende mejor a sí mismo.

Todorov (2009)

La enseñanza de la literatura ha evolucionado considerablemente en los últimos años. Desde los enfoques historicistas que han caracterizado a la enseñanza de la literatura hasta los nuevos enfoques de la formación literaria se ha podido observar cómo los maestros deambulan por sus clases sin objetivos claros de hacia dónde quieren llegar. Esta reflexión nos remite a la metáfora de Alicia: *cuando no sabes a dónde ir todo camino es bueno*. Esta reflexión inicial sirve de introducción para aproximarnos al objetivo fundamental del presente texto: cómo desarrollar las clases de literatura desde una visión innovadora.

La didáctica de la literatura en los últimos años ha recibido un gran impulso debido a estudios de autores de diversos países del mundo. De ahí que su definición en la actualidad la categoriza como una ciencia. González y Caro (2009) la definen de la siguiente manera:

La Didáctica de la Literatura es una ciencia social de composición inter-disciplinar que se caracteriza por centrarse más en los procesos cognitivos de aprendizaje comunicativo de la literatura que en la instrucción sobre los recursos de una u otra teoría literaria. Lo importante no es «enseñar contenidos» sobre la literatura, sino «aprender competencia comunicativa» con la literatura. No es una ciencia *aplicada* sino una ciencia implicada con la vida de las palabras. (p. 2)

El desarrollo de las ciencias relacionadas al lenguaje y análisis de texto son los ejes fundamentales para el desarrollo de los estudios de la didáctica de la literatura. Las mismas autoras indican que «son los estudios de la pragmática literaria y de la lingüística del texto desarrollados desde finales del siglo xx los que avanzan hacia una consideración semiótica de la literatura» (p. 4).

Estos elementos se unen para determinar la conceptualización de la competencia literaria. Se debe destacar que la competencia en general es la aplicación práctica y social, ya sea del lenguaje o de la literatura. Así se puede indicar que la competencia literaria es el uso social que se le da a los textos literarios a través de su interpretación y la producción de obras que se realicen a partir de esa lectura. Este elemento es clave para la propuesta que se presentará en este artículo.

Así se puede decir que la competencia literaria es la capacidad para leer adecuadamente textos de intención literaria, es decir, comprender estos textos y su sentido estético y, al mismo tiempo, tener la capacidad de relacionar lo leído con otros textos, sean literarios o no literarios. Una vez que el intertexto lector entra en juego se logra comprender la obra literaria y su dimensión comunicativa, se desarrollan los procesos cognitivos y metacognitivos a nivel intelectual para finalmente lograr el aprecio estético de las obras.

Sin embargo, como se dijo al inicio, existen una serie de acciones que se realizan en el aula que se alejan de la competencia literaria. Las actividades de aula de los maestros se centran en su mayoría en aspectos tradicionales de la enseñanza de la literatura. Sobre esto Landero dice: «Me parece una barbaridad pedagógica anteponer la enseñanza de la literatura a la formación y afinamiento de la sensibilidad artística, o de la educación estética» (1994, p. 28). La historicidad de la literatura como fuente de las clases parece ser el elemento que prima en la enseñanza de la literatura. A más de eso, los maestros se dirigen a sus alumnos secundarios como que todos ellos son expertos en literatura. Es decir, la clase se dirige a un presunto arquitecto literario que en la realidad no existe en el aula.

La enseñanza tradicional está presente en gran parte de los docentes. Es decir, está asociada a la transmisión de informaciones sobre aspectos literarios, como la vida del autor, contextos literarios, listado de obras escritas por tal o cual, términos literarios, argumentos, datos referenciales y analíticos sobre los textos literarios. Si es poesía, por ejemplo, quedarse en estudios estilísticos hechos, que se repiten a lo largo de todos los años en sus clases una y otra vez, se convierten en el eje de la clase de literatura. En gran medida las informaciones literarias que se hallan en fuentes bibliográficas e internet y que son producidas por críticos literarios estudiosos o los mismos profesores, terminan convirtiéndose en aspectos referenciales básicos para la interpretación del texto y estos son los conocimientos que debe memorizar el alumno y luego repetirlos como conocimientos acabados a los maestros.

Lo que se requiere es un cambio en la dirección para mirar el enfoque de las prácticas didácticas relacionadas a la literatura. El enfoque didáctico debe centrarse en el desarrollo de la competencia comunicativa y, en específico, de la competencia literaria. Es decir, pasar de enseñar literatura a la educación literaria. Como decía Todorov, concentrar su preocupación didáctica en entrenar a los estudiantes en el análisis literario. Pero «la finalidad del análisis de las obras en la escuela no debería seguir siendo ilustrar los conceptos que acaba de introducir tal o cual lingüística, tal o cual teórico de la literatura. Su labor debería ser permitirnos acceder a su sentido» (2009, pp. 98-99).

La educación literaria es entonces aquella que busca desarrollar en los estudiantes la competencia literaria. Lomas (2009, p. 108) indica que:

[...] la educación literaria consiste esencialmente en la adquisición y en el desarrollo de esta específica capacidad [competencia literaria], y no tan sólo es la transmisión escolar del legado literario de las obras y autores consagrados por la tradición académica.

A partir de esto podemos afirmar que la educación literaria busca generar lectores de literatura consolidados. En pocas y sencillas palabras «lectores literarios». Que la literatura se centre «en la interacción del mundo del lector con el de la obra literaria». Dé protagonismo al aprendizaje autónomo. Dicho aprendizaje se alimenta de modo holístico (interactivo) de las prácticas lecto-escritoras que combinan interpretación y creación (Mendoza, 2004). Las palabras del autor nos llevan a ampliar la idea de la educación literaria a otro aspecto clave de la literatura: la escritura creativa de textos literarios. Entonces la competencia literaria no se queda exclusivamente en la lectura, sino que abarca un punto clave en la formación estética de los estudiantes como es la escritura. A partir de estos postulados se van definiendo los aspectos básicos de nuestra propuesta innovadora.

Ahora bien, tampoco se puede descartar por completo los estudios literarios contextuales de la enseñanza de la literatura. Lo fundamental es cambiar el objetivo central de la enseñanza de la literatura por el de la formación literaria. La literatura por sí misma está vinculada a factores sociales, estéticos, históricos, culturales y educativos. Lo que se pretende es que estos elementos se mantengan presentes en menor grado y se incrementen, las capacidades de los seres humanos para producir e interpretar textos literarios y vincular esa capacidad a factores pragmáticos y contextuales.

A partir de estos elementos se debe centrar el objetivo fundamental de los docentes en el trabajo con la literatura. La reflexión es clave para que se pueda seguir el camino hacia la construcción del lector literario. Si como docente el objetivo es trabajar desde el punto de vista de los conceptos, es decir, de los conocimientos teóricos, mis actividades de aula se encaminarán a ese objetivo. Pero si mi objetivo es desarrollar la competencia literaria, mis actividades se encaminarán hacia ese horizonte. Y ese se transforma en mi objetivo. Una vez definido el objetivo es más fácil determinar las actividades a desarrollar en el aula. Los conocimientos básicos fundamentales, la comprensión lectora, el desarrollo de hábitos lectores, como afirma Argüelles (2009, p. 219): «No hay forma más segura de adquirir el gusto por la lectura que a través del contagio del entusiasmo lector». Este entusiasmo debe estar encaminado desde el docente, los talleres de escritura creativa, los elementos pragmáticos de lecto-escritura literaria, los estudios semióticos y hermenéuticos de interpretación lectora, la literacidad, son elementos que entran en juego para la consecución de la meta trazada. Elementos claves que también se deben considerar en los objetivos son la parte afectiva, cognitiva, procedimental, así como lingüísticos y metalingüísticos.

Entre las actividades que se pueden efectuar para el desarrollo de la lectura literaria podemos encontrar (Vegas, R. A. M., & Rosa, A., 2009, pp. 259-260):

- Lectura de obras adaptadas y adecuadas a los intereses de los estudiantes
- Selección de textos de literatura infantil y juvenil
- Recital de poesía
- Biblioteca del aula
- Actividades en la biblioteca del centro escolar
- Carteles educativos
- Mercadillos literarios
- Blogs de lectura
- Coloquios sobre libros
- Representaciones teatrales
- Conferencia de un escritor
- Visita de ilustradores literarios
- Talleres de creación literaria

Estas actividades, como se puede observar, van encaminadas no al desarrollo memorístico de la literatura, sino a su plena competencia. Encontrar que la literatura es una forma de vida y la construcción de mundos ficcionales permiten al lector su reencuentro con uno mismo que es el inicio de procesos académicos sostenidos y de largo plazo.

La actividad final que plantean los autores anteriores es el objetivo central del presente artículo. De ello se hará cuenta más adelante. A continuación, se presentan las destrezas con criterio de desempeño planteadas por el Ministerio de Educación del Ecuador relacionados a la literatura:

Escuela General Básica Superior (EGB superior)

- LL.4.5.1. Interpretar un texto literario desde las características del género al que pertenece.
- LL.4.5.2. Debatir críticamente la interpretación de un texto literario basándose en indagaciones sobre el tema, género y contexto.
- LL.4.5.3. Elegir lecturas basándose en preferencias personales de autor, género, estilo, temas y contextos socioculturales, con el manejo de diversos soportes.
- LL.4.5.4. Componer textos creativos que adapten o combinen diversas estructuras y recursos literarios.
- LL.4.5.5. Expresar intenciones determinadas (ironía, sarcasmo, humor, etc.) con el uso creativo del significado de las palabras.

- LL.4.5.6. Recrear textos literarios leídos o escuchados con el uso colaborativo de diversos medios y recursos de las TIC.
- LL.4.5.7. Recrear textos literarios leídos o escuchados desde la experiencia personal, adaptando diversos recursos literarios. (Ministerio de Educación, 2016, p. 862)

Bachillerato General Unificado (BGU)

- LL.5.5.1. Ubicar cronológicamente los textos más representativos de la literatura de Grecia y Roma, y examinar críticamente las bases de la cultura occidental.
- LL.5.5.2. Ubicar cronológicamente los textos más representativos de la literatura latinoamericana: siglos XIX a XXI, y establecer sus aportes en los procesos de reconocimiento y visibilización de la heterogeneidad cultural.
- LL.5.5.3. Ubicar cronológicamente los textos más representativos de la literatura ecuatoriana: siglos XIX a XXI, y establecer sus aportes en la construcción de una cultura diversa y plural.
- LL.5.5.4. Recrear los textos literarios leídos desde la experiencia personal, mediante la adaptación de diversos recursos literarios.
- LL.5.5.5. Experimentar la escritura creativa con diferentes estructuras literarias, lingüísticas, visuales y sonoras en la recreación de textos literarios. (Ministerio de Educación, 2016, p.1236)

Como se puede observar en el ciclo de EGB superior, los estudiantes desarrollan la lectura y la escritura creativa como eje principal de su formación literaria. Lo mismo ocurre en el BGU, pero este también enfatiza la formación teórica de los estudiantes a través del estudio cronológico de la literatura. Los aspectos claves entonces que podemos identificar son: desarrollo de habilidades cognitivas a partir de la parte teórica, desarrollo de la competencia lecto-literaria a través de la lectura de obras literarias y desarrollo de la competencia escrita a través de la escritura creativa. Estos tres ejes planteados por el *Currículo de los Niveles de Educación Obligatoria* serán los elementos claves en la propuesta de este artículo.

Los procesos didácticos de los talleres literarios

El desarrollo de la propuesta pedagógica de la enseñanza de literatura tiene su fundamento en la pedagogía dialógica crítica. Según Carbonell (2015):

En el camino hacia la emancipación transformadora están muy presentes, aunque con diversas modulaciones, la propuesta dialógica de Freire y de la acción comunicativa de Habermas,

que se plasman en el reconocimiento de la subjetividad del sujeto, en el libre diálogo entre estudiantes y profesores, en la convivencia y participación democrática o en la construcción de un conocimiento no fragmentado y ajeno a la experiencia del alumnado. Todo ello ayuda a construir una comunidad de aprendizaje crítico. (p. 74)

Esta concepción pedagógica se crea a partir del diálogo crítico literario para que sean los alumnos los que saquen sus propias conclusiones de los aspectos más sobresalientes leídos en la literatura. Que sean sus opiniones las que vayan completando el significado global del texto. Que los textos trabajados no sean acabados en sus mensajes y críticas, sino que se vayan construyendo a partir del diálogo con el maestro y sus compañeros. Las experiencias literarias se conviertan en significativas a partir de las actividades que realicen desde la perspectiva de la didáctica de la literatura. A juicio de María Teresa Caro (2006) y en atención a las indicaciones procesuales de Daniel Cassany (1999), se resuelve en dos fases cada una de ellas con diferentes pasos:

Primera fase: planificación docente

1. Toma de decisiones: qué actividad, cómo planificarla y para qué. Relaciones interdisciplinarias y previsión de actividades culturales de apoyo y difusión.
2. Formulación de objetivos y contenidos, propuesta de materiales y secuenciación temporal.

Segunda fase: realización en el aula

1. Explorar ideas previas (reconocimiento y anticipación) de los alumnos sobre el tema en cuestión (saber activar la información que tenemos sobre una persona o un tema para preparar la comprensión de un discurso)
2. Explicar a los alumnos la tarea de educación literaria.
3. Proporcionar al alumnado materiales de trabajo literario: organizadores previos (panorámicas conceptuales lingüísticas y sociolingüísticas con valor de marco general sobre las que se apoyaría el conocimiento específico derivado del análisis y la interpretación textual).
4. Iniciar en la lectura comprensiva de textos:
 - Trabajo guiado por el profesor (con posible apoyo interdisciplinar).
 - Trabajo de investigación por parte de los alumnos: análisis y comentario de textos.
5. Proporcionar al alumnado materiales de taller literario.
6. Experimentar el proceso de escritura creativa:
 - Trabajo autónomo del alumno.

- Trabajo cooperativo de los alumnos.

A partir de estas fases se ha desarrollado una propuesta de trabajo académico con los estudiantes de literatura que tiene la siguiente secuencia metodológica y didáctica:

1. *Desarrollo de la teoría*

En este paso los maestros desarrollan elementos teóricos relacionados a la historia de la literatura o el análisis de textos literarios. Los conocimientos de narratología, hermenéutica, la fenomenología, la sociocrítica, el psicoanálisis, la semiótica estructural, la semiótica discursiva, el dialogismo, el enfoque de género, los géneros y escuelas literarias, así como los contextos en los que se desarrolla la literatura y los datos relevantes de la vida de los autores entran en juego en este punto. Es decir, todo aquello que el maestro quiere y piense que es fundamental que el alumno domine para su formación académica e intelectual. Se trata fundamentalmente de enriquecer el intertexto lector. Dar las suficientes pistas académicas para que el estudiante, al enfrentarse a la lectura, tenga los fundamentos de comprensión para completar desde su interior el significado del texto literario. Encender a los alumnos la significatividad de los contenidos y mantenerlos motivados desde lo interesante de la literatura y sus concepciones teóricas claves para asignar valor artístico a la obra literaria. Asimismo, trabajar de la mano de la inteligencia emocional y planificar las actividades desde la emoción que representa aprender algo nuevo. Centrarse en la motivación y el dinamismo conceptual que dan las ideas y los conocimientos aprendidos. Trabajar de la mano de las TIC y de aplicaciones que despierten el interés de los estudiantes.

Pensar en la actuación didáctica del maestro para contribuir desde la educación literaria a la adquisición elementos conceptuales propios de la literatura, de las destrezas interpretativas y de las actitudes y valores que se debe tener frente a la obra literaria. Estos son los elementos que va a formar parte de la competencia literaria. Es decir, que las actividades de aula se encaminen no solo a la adquisición de conocimientos, sino que contribuyan de una manera determinante en la formación de los lectores literarios que a través de sus conocimientos llegan a valorar la obra literaria como fuente de cultura, de valores éticos y estéticos que contribuyen al conocimiento de la realidad, de la fantasía y de las muchas posibilidades de elección que ofrece la capacidad pensante de los seres humanos.

Como se puede observar entonces, la propuesta didáctica arranca con un proceso de estudios literarios para enmarcar la lectura literaria en un contexto. Esta fase es fundamental, pero los maestros deben estar muy atentos en no caer en el memorismo, sino más bien buscar la significatividad de los aprendizajes como se ha mencionado anteriormente.

2. *Proceso lector*

El aspecto clave del trabajo de innovación presentado es el desarrollo del proceso de lectura literaria en el aula. Parafraseando a Carlos Lomas (1999) podemos decir que existe un pacto o contrato comunicativo entre autor y lector, y que esto ha avanzado en la descripción de los mecanismos del texto que apelan a la interpretación del lector. Los últimos estudios semióticos y pragmáticos sobre el texto literario y los trabajos de la estética de la recepción han subrayado el papel cooperativo que el texto otorga al lector. Por su parte, la psicología cognitiva ha permitido avanzar en el análisis de los procesos de formación del lector.

Entonces se debe mencionar que los presupuestos teóricos que enfocan la comprensión lectora solo podrán ser efectivos cuando el estudiante se enfrente a la lectura de una manera secuencial y programada. Aquí entran en juego una serie de actividades que el maestro-programador debe tomar en cuenta y que son claves para el desarrollo de la destreza de lectura literaria. En primer lugar, se puede indicar que la selección de textos de lectura es un punto fundamental para despertar el interés lector. El maestro debe centrarse en las necesidades, gustos, intereses y motivaciones de sus alumnos. Partir desde estos aspectos y tener la capacidad de correlacionarnos con elementos curriculares es fundamental. Para ello, el maestro debe ser un lector literario con la suficiencia lectora que le permita una selección apropiada de textos en cualquiera de los géneros que se vaya a trabajar. Se debe estar consciente de que esta selección de textos no siempre irá de la mano del canon literario y que el maestro innovador deberá estar atento a establecer un nuevo canon a partir de las experiencias lectoras de sus estudiantes. Es muy importante entender que la literatura seleccionada y presentada a los estudiantes llega en gran medida a ser la causante de generar lectores a futuro o desmotivar y generar seres humanos que no se acerquen más a la lectura literaria. Otro aspecto importante y que genera un mejor compromiso lector es cuando el estudiante es quien elige el texto de lectura que va a trabajar y desde su propio interés desarrolla todo el taller literario.

Las estrategias lectoras individuales, narración oral, lectura colectiva, lectura productiva y más actividades que genere el maestro deben relacionarse a la psicopedagogía que ha desarrollado una construcción de un lector que aprovecha las lecturas para construir un universo personal de ideas que le permiten consolidar sus competencias literarias y hábitos lectores.

La consideración de la literatura como una forma de comunicación social ha resaltado sus cualidades para la formación estética, cognitiva, afectiva y lingüística del individuo. En este sentido, el acceso a la literatura posee un valor epistemológico en tanto abre las puertas a la interpretación de la realidad y permite dar forma cultural a la experiencia. La estética de la recepción, la psicología cognitiva o las teorías de la intertextualidad han apuntalado teóricamente esta nueva orientación de la didáctica

literaria, como puede verse en los trabajos de distintos autores (Colomer, 1998; Lluch, 1998; Mendoza, 1998).

Los proyectos de lectura productiva buscan que el estudiante escoja una novela, cuento, poemario, obra dramática y se comprometa en el desarrollo de un proyecto individual de lectura. El objetivo pedagógico que se busca con este ejercicio es que produzca una actividad que interprete y valore un tema de los que explícita o implícitamente se expresan en el texto literario.

Cairney y Langbien (1989) mencionan que al leer en el aula se genera una «comunidad de lectores» por ello hay que fomentar en el aula la experiencia de la comunicación literaria. Los estudiantes que logran conectar los textos literarios con elementos de la vida cotidiana y los diferentes fenómenos sociales son los que desarrollan la competencia literaria. La comunidad de lectores es entonces un grupo de alumnos comprometidos con la lectura y que saben que su experiencia estética es una experiencia cultural compartida con sus compañeros.

Las competencias de los docentes de literatura en este aspecto juegan un papel fundamental. Es necesario que tenga la capacidad cognitiva para identificar los presupuestos estéticos desde donde fue concebido el texto que él, como líder de una comunidad de lectores, pretende promocionar, con la finalidad de ser leído o interpretado. La lectura en voz alta del maestro es un modelo. Su lectura exegética y su crítica comentada desarrollan elementos cognitivos superiores. El docente que pretenda ser un lector modelo para sus estudiantes ha de ser un permanente protagonista en el contexto escolar de la lectura lúdica o por placer y de la lectura de goce de nivel inferencial o crítico-intertextual.

El maestro también debe brindar siempre oportunidades para que el estudiante comparta con los compañeros de clase sus testimonios de lectura. Emplear el método de la pregunta problémica en vez del método de la respuesta. La pregunta problémica es un interrogante que el estudiante formula a partir de la lectura de un determinado texto y del que aún no tiene respuesta. Que el aula sea siempre un espacio agradable que incite a los estudiantes a participar gustosamente en el juego de ser lectores activos. Todos estos elementos son claves en el desarrollo de la lectura literaria.

Colomer (1988) enlista algunas de las competencias que los estudiantes deben desarrollar para incorporar a sus vidas el hábito de leer literatura:

- Apreciar lecturas diversas
- Disfrutar de formas de lectura variadas
- Progresar en la interpretación
- Relacionar las lecturas con la propia experiencia
- Dominar habilidades lectoras complejas
- Utilizar las convenciones literarias para dar sentido a la lectura
- Relacionar la lectura con su contexto

Se debe destacar, finalmente, en este aspecto, que la lectura se debe desarrollar en el aula en sus diferentes momentos: prelectura, lectura y poslectura. Para ello el maestro debe iniciar su trabajo con textos completos, pero cortos, e ir paulatinamente acercándose a la lectura de obras extensas y sin su presencia. Entender a la educación como un proceso, sistemático, organizado y que las destrezas y hábitos lectores son producto de procesos a largo plazo es un reto en la educación. Centrarse en la lectura y estar seguros de que se ha logrado llevar a los alumnos hacia la competencia lecto-literaria debe ser el objetivo fundamental de la innovación educativa.

3. Proceso productivo de escritura

Sobre la base de toda la información anterior realizar un taller de escritura creativa. La modalidad de trabajo consiste en «talleres de creación literaria». Los estudiantes y maestros que han trabajado en talleres literarios han podido comprobar la efectividad de esta modalidad de trabajo y en muchas ocasiones, los asistentes a estos talleres se han ido convirtiendo en escritores literarios. La finalidad de esta estrategia no es precisamente esa, pero se puede trazar el camino para un futuro y un proyecto de vida de los estudiantes relacionado a la literatura.

Esperanza Ortega nos indica que «los ciclos del taller se plantean como “literatura de encargo”» (1986, p. 32-34), lo que puede en muchas ocasiones generar textos sosos y sin esencia literaria, por lo que el taller debe ser estructurado, planificado y tomar en cuenta muchos aspectos académicos y creativos en su construcción. Carlos Lomas (1999, p. 144) nos indica sobre los talleres:

Los ejercicios del taller pretenden también funcionar como alternativa al «comentario de textos» como único medio de proyección de los conocimientos adquiridos ya que el profesor puede sacar sus conclusiones a la hora de evaluar los conocimientos de los alumnos basándose en los resultados de estos ejercicios. Por ejemplo, si se les propone que inventen un tratado imaginario del Lazarillo de Tormes, el profesor podrá evaluar si han leído la obra, si han entendido el carácter y el ambiente que rodea al protagonista, si han captado las particularidades del lenguaje de la novela picaresca, etc. Mejor incluso que si les situamos ante un fragmento de la obra y les decimos que lo comenten [...]. Así, teoría y práctica, modelos literarios, lectura y escritura, funcionan como medios de proyección para un proyecto común: poner a los alumnos en contacto con ese lenguaje misterioso y difícil que es, en definitiva, la literatura.

Se puede apreciar en esta afirmación que el maestro puede trabajar con textos, que incluso pueden ser del canon, para que el estudiante de una u otra manera demuestre el conocimiento de la obra a través de los talleres. No siempre el producto, entonces, puede ser una reconstrucción de la obra literaria, sino al contrario, se puede el alumno enfrentar a la obra por medio de un análisis del texto, que puede seguir el modelo sugerido por el maestro, un ensayo argumentativo que demuestre

el saber del alumno en lo referente a una obra. Claro está, que esto no descuida los otros aspectos de la escritura creativa relacionadas a la construcción, a partir de un texto de una poesía, un cuento o cualquier otra obra literaria que el alumno puede crear a partir de un texto leído.

Coto (1994, citado por Lomas, 1999) indica sobre esto que:

Estaríamos en buenas condiciones para hacer entender que los autores mejor considerados en la historia literaria configuraban sus textos a partir de otros ya establecidos, replicaban a los modelos existentes, recreaban lo ya fijado por otros, inventaban géneros híbridos [...] En suma, los acercaríamos a la literatura desde el lado de quienes la producían como un texto mucho más despreocupado de su pervivencia histórica que dotado de intención expresiva y de guiños dirigidos a despertar en la conciencia del receptor nuevos sentidos. (pp. 31-32)

A partir de estos elementos la función del maestro en el aula cambia de una manera radical. Su visión historicista de la literatura quedaría de lado y debería enfrentarse al proceso didáctica de la escritura de una manera real. Los pasos de planificar el texto, desarrollar el escrito en su borrador y revisar el texto para su perfección son fundamentales. La actividad de clase se centra en los estudiantes y la actividad de escritura que ellos van a realizar. La única manera de que aprendan a escribir es desarrollando la competencia escrita en el aula, con la ayuda, guía y supervisión del maestro que se convierte en un acompañante en la tarea de construcción del escrito.

Una vez que el estudiante se decide por una actividad escrita, sugerida por el maestro en el taller, él se ve en la tarea de planificar el texto de acuerdo con la tipología seleccionada: ensayo, cuento, poesía, dramática; es ahí que ya inicia la intervención del maestro al ofrecerle al alumno una serie de elementos que le ayuden a planificar su texto. Guías, cuadros, esquemas son la herramienta clave para que este proceso sea efectivo.

Para la parte creativa se puede trabajar sobre la base de la obra de Gianni Rodari (1920- 1980) quien, con la publicación de su *Gramática de la fantasía*, en 1973, convierte su «arte de inventar historias» en un instrumento al servicio de quienes defienden el ejercicio de la imaginación creativa y de quienes creen en el efecto liberador de la palabra:

Una piedra arrojada a un estanque provoca ondas concéntricas que se ensanchan sobre su superficie, afectando en su movimiento, con distinta intensidad, con diversos efectos, a la ninfa, a la caña, al barquito de papel y a la balsa del pescador [...]. Igualmente una palabra, lanzada al azar en la mente, produce ondas superficiales y profundas, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, implicando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente. (Rodari, 1999, p. 10)

De ahí que las estrategias planteadas en la obra sean de gran ayuda a quienes inician en los procesos de construcción de la escritura creativa. Sus estrategias pueden ser trabajadas desde niños hasta estudiantes de bachillerato. Todo dependerá de la capacidad del maestro en subir el nivel de complejidad a partir de la edad de sus estudiantes.

Entre las estrategias que podemos encontrar en Rodari (1999) tenemos:

- Binomio fantástico
- Imitación de modelos
- Hipótesis fantástica
- Producto imaginario
- Confusión de cuentos
- Personaje absurdo
- Prefijo arbitrario
- Cambiar finales

Una vez que se ha planificado, el estudiante procede a la realización de su texto en su primer borrador. Durante este proceso es la mano del maestro y las inquietudes de escritura que el alumno tenga las que se deben ir resolviendo. No solo la imaginación y creatividad entra en juego sino todos

[L]os conocimientos de los aspectos ortográficos, morfológicos y sintácticos de los textos escritos como a la contextualización, a la coherencia y a la adecuación de cada texto, sin olvidar otros aspectos de una especial relevancia pedagógica, como la conveniencia de crear en torno a la escritura un ambiente afectivo adecuado que favorezca las actitudes ante el aprendizaje o el estímulo de la creatividad. (Lomas, 1999)

Una vez que se ha construido el texto se debe socializar en el aula un borrador por cada uno de los autores. Este momento se emplea para escuchar y degustar en la voz de su autor, la primera versión de los textos literarios creados en el taller. Se puede planificar una plenaria en el salón de clases para revisar los borradores, tanto desde la perspectiva estilística como gramatical. Es conveniente que sean los estudiantes los que inicien el proceso de autocorrección y corrección.

Palomo (2013) presenta una secuenciación didáctica para la construcción de todo el proceso de talleres literarios que cabe muy bien en este punto:

- *Momento uno: tiempo de lectura del texto modelo.* Es conveniente que el docente le ofrezca la oportunidad de un ramillete de textos modelos al estudiante,

para que él tenga la oportunidad de escoger un texto que realmente sea de su gusto estético e ideológico.

- *Momento dos: tiempo de escritura parafrástica.* Es el momento en que el estudiante empieza el ejercicio de escritura creativa, empleando para ello el tipo de paráfrasis denominada constructiva, que consiste en la reelaboración del texto modelo, haciéndole las respectivas modificaciones en cuanto a características de los personajes y de los contextos socioculturales y naturales donde tales personajes interactúan, lo cual da origen a un texto de características diferentes, aunque conserve, formalmente, algunas afinidades estilísticas con el texto modelo.
- *Momento tres: tiempo de socialización de textos borradores.* Es el momento de dar a conocer a los demás compañeros del taller, el texto elaborado. Es un instante lúdico de degustación estética de la escritura creativa, todavía sin pulir.
- *Momento cuatro: tiempo de revisión gramatical y ajustes estilísticos.* Esta parte del taller conviene realizarla en una fecha diferente a la del ejercicio de escritura. Igualmente, es conveniente que esta parte la inicien los mismos estudiantes, de manera cooperativa, organizándose en subgrupos. En la medida en que se les presenten las dificultades, el docente coopera, ayudándoles en el proceso de revisión y corrección.

Se puede observar que estos momentos son muy importantes en la construcción de la propuesta que se ha planteado y que complementa cada aspecto que se desarrolla. Se puede incluir en esta propuesta un quinto momento en relación con el desarrollo de las versiones finales de escritura sobre lo que sería la presentación y publicación de las obras creadas. Es decir, los textos creados por los alumnos se deben publicar y dar a conocer de alguna manera. Ahora que las tecnologías se han desarrollado desde el aspecto didáctico la publicación de obras en distintos formatos se convierten en una herramienta válida. *Book Creator, Story Bird, Story Jumper, Canva, Whatpatt, Wix, Blogger*, entre otras, son aplicaciones que se pueden incluir para desarrollar proceso. También se debe volver a las formas tradicionales de publicación escolar. La cartelera, el periódico mural, las publicaciones de curso, la creación de libros artesanales publicados en el aula... son elementos que llevan a la finalización de la propuesta de innovación desarrollada en este artículo.

Conclusiones

La enseñanza de literatura requiere una innovación didáctica para que despierte el interés y la motivación de los estudiantes en épocas actuales. Los talleres de literatura a través de tres pasos son una alternativa que se presenta. El primer paso es el desarrollo de estrategias de pensamiento para trabajar la teoría literaria como base

para el fortalecimiento del intertexto lector. El segundo paso es la lectura en el aula y las obras literarias a partir de los gustos y necesidades de los estudiantes para ir consiguiendo el fortalecimiento del hábito lector. El tercer paso consiste en el desarrollo de la escritura creativa para fortalecer la creatividad sin descuidar la correcta escritura de los textos.

Todos los pasos secuenciados y organizados didácticamente son una herramienta académica para que los docentes encuentren de una manera efectiva el cimiento de la formación literaria de los estudiantes. Desarrollar el gusto por todos los elementos que integran la disciplina literaria se convierte en un reto educativo en los actuales momentos, por esta situación los docentes deben reconocer su responsabilidad y enfrentar las innovaciones educativas aplicándolas en el aula.

Referencias

- Argüelles, J. D. (2009). *Si quieres... lee. Contra la obligación de leer y otras utopías lectoras*. Fórcola
- Cairney, T., & Langbien, S. (1989). Building communities of readers and writers. *The Reading Teacher*, 42(8), 560-567.
- Carbonell Sebarroja, J. (2015). *Pedagogías del siglo XXI. Alternativas para la innovación educativa*. Octaedro.
- Caro Valverde, M. T. (2006). *Los clásicos redivivos en el aula: modelo didáctico interdisciplinar en educación secundaria*. Universidad de Murcia.
- Cassany, D. (1999). *Construir la escritura*. Paidós.
- Colomer, J. M. (1998). The Spanish 'state of autonomies': Non-institutional federalism. *West European Politics*, 21(4), 40-52.
- González García, M., & Caro Valverde, M. T. (2009). *Didáctica de la Literatura. Educación Literaria*. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/7791/1/didactica%20de%20la%20literatura%20-%20educacion%20literaria.pdf?sequence=1>
- Landero, L. (1994). *Experiencia pedagógica de un escritor*. CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil).
- Lluch, G. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves* (vol. 3). Universitat de València.
- Lomas, C. (1999). *Cómo enseñar a hacer cosas con las palabras: teoría y práctica de la educación lingüística* (vol. 2). Paidós.
- Mendoza, A. (2004). *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Ediciones Aljibe.
- Mendoza Fillola, A. (1998). *Tú, lector: aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Octaedro.

- Ministerio de Educación. (2016). *Currículo de los niveles de educación obligatoria*. <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/03/Curriculo1.pdf>
- Ortega, E. (1986). *El baúl volador: un taller de literatura en el Bachillerato*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Palomo, José (2013) *Didáctica de la lectura literaria*. Editorial Zenú.
- Rodari, G. (1999). *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*. Ediciones Colihue SRL.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- Vegas, R. A. M., & Rosa, A. (2009). *Manual de didáctica de la lengua y la literatura*. Síntesis.

Desarrollo de la comprensión lectora a través del teatro

Juliana Bastidas Rodríguez

Unidad Educativa Municipal Antonio José de Sucre (Ecuador)

julybastidasr@hotmail.com

Recibido: 12 de diciembre de 2022 / Aprobado: 19 de febrero de 2023

Resumen

El presente estudio analiza la importancia del teatro en el desarrollo de la comprensión lectora. Se explica la importancia del teatro en la concreción de procesos cognitivos y metacognitivos de la lectura, así como la integración de diferentes competencias, destrezas y su uso lúdico en el aula. Debido a los índices bajos de comprensión lectora que revelan algunas investigaciones, se estudia la importancia de fortalecer esta habilidad en los estudiantes de 10.º año de Educación General Básica. La propuesta se encamina al desarrollo de la lectura en el aula a través del teatro con una serie de estrategias didácticas que pretenden el desarrollo de la competencia lectora empleando ejercicios prácticos y que además incorporan estrategias gamificadas con TIC. La metodología de trabajo empleada en esta investigación es de carácter participativo y desarrolla las actividades de tal forma que el maestro se convierte en un guía y orientador de los procesos educativos y son los estudiantes quienes desarrollan sus competencias.

Palabras clave: teatro, comprensión lectora, estrategias lectoras, competencias, docente.

Abstract

The present study analyzes the importance of theater in the development

of reading comprehension. It explains the significance of theater in the concrete processes of cognitive and metacognitive aspects of reading, as well as the integration of different competencies, skills, and their playful use in the classroom. Due to the low levels of reading comprehension revealed in some research, the importance of strengthening this skill in 10th-grade students of Basic General Education is examined. The proposal aims to promote reading in the classroom through theater, using a series of didactic strategies that seek to develop reading competence through practical exercises and incorporate gamified strategies with technology (TIC). The research methodology used is participatory in nature, with the teacher acting as a guide and facilitator of the educational processes while allowing the students to develop their competencies.

Keywords: theater, reading comprehension, reading strategies, competencies, teacher.

Introducción

El presente trabajo se realiza con la finalidad de mejorar la comprensión lectora de los estudiantes a través de la estrategia didáctica del teatro.

Uno de los motivos fundamentales para indagar esta temática es que como docente del área de Lengua y Literatura he podido observar muchas deficiencias lectoras en los estudiantes y mucho más en la comprensión lectora, por lo que pretender que el alumno tome conciencia por sí mismo acerca de la importancia de la comprensión lectora es una misión casi imposible. Por lo que el teatro será esa motivación que el estudiante necesita.

La comprensión lectora se podría mejorar a través de procesos didácticos que lleven a los estudiantes al desarrollo de procesos cognitivos y metacognitivos. Cuando se plantea al alumno la lectura con una finalidad lúdica, ellos se involucran en el proceso para poder cumplir un objetivo. Esto ocurre con la lectura, adaptación y dramatización de distintas obras literarias. Esta propuesta tiene como fin desarrollar la comprensión lectora a través de una propuesta didáctica teatral que lleve a los estudiantes al avance de actividades lectoras lúdicas para que el propósito final sea la dramatización.

Revisión de literatura

Los resultados PISA-D (Ineval, 2018) muestran que los datos sobre la comprensión lectora en Ecuador no son buenos. Indican que los estudiantes se ubican en un nivel 2, que es un nivel bajo. Se comprende que prácticamente los estudiantes se sitúan en un nivel de comprensión literal, que sin duda es una realidad alarmante. Los alumnos ecuatorianos necesitan mejorar los procesos lectores a través de diferentes técnicas y recursos. La lectura al ser uno de los pilares fundamentales en la educación y en los distintos ámbitos educativos requiere de atención y de propuestas de mejora continuas.

El promedio de Ecuador en lectura es de 409, lo que lo sitúa en nivel 2, el nivel mínimo de competencias. Los estudiantes con un desempeño equivalente al nivel 2 en lectura son capaces de localizar uno o más fragmentos de información. Además, los estudiantes pueden reconocer la idea principal de un texto, la comprensión de las relaciones o interpretar su significado dentro de una parte limitada del texto, cuando la información no es prominente y el lector debe hacer inferencias de bajo nivel. Cerca del 38% de los estudiantes de Ecuador se ubicaron en el nivel 1a. Este grupo de estudiantes son capaces de localizar uno o más fragmentos independientes de información explícita, identificar el tema principal o el propósito del autor en un texto sobre un tema conocido o establecer una conexión simple, reflexionando sobre la relación entre la información del texto y el conocimiento común del día a

día, según los niveles de desempeño de PISA (Ineval, 2018). Estos estudiantes son los que más cerca están de alcanzar el nivel básico de entre todos los estudiantes con un desempeño bajo.

Lectura y comprensión lectora

La lectura se considera como la acción de decodificar signos correspondientes a un idioma (Kelly, 2021). Su definición abarca mucho más ya que para tener una lectura significativa es necesario comprenderla. Por tanto, para su correcto desarrollo se ponen en contacto varios procesos mentales tanto cognitivos como metacognitivos.

Cassany (2021) manifiesta acerca de leer lo siguiente:

Leer es comprender. Para comprender es necesario desarrollar varias destrezas mentales o procesos cognitivos: anticipar lo que dirá un escrito, aportar nuestros conocimientos previos, hacer hipótesis y verificarlas, elaborar inferencias para comprender lo que sólo se sugiere, construir un significado, etc. (p. 21)

Como se puede observar el autor amplía la definición de lectura a la que tradicionalmente se usaba relacionada con la simple decodificación de signos. Cada lector es un mundo diferente, anticipa, conjetura, deduce, posee conocimientos previos y prerrequisitos. Por lo que un lector es capaz de comprender un texto en diferentes niveles.

Otra de las definiciones que muestra esta concepción diferente de la lectura es la de Alma Carrasco-Altamirano (2001), quien dice que «leer es un proceso de construcción determinado culturalmente, durante el cual el lector, con los referentes y esquemas socialmente adquiridos, aplica estrategias diversas para construir una comprensión de un mensaje, comunicado a través de un texto escrito» (p. 131).

Por su parte, Isabel Solé (2013) afirman que: «leer es un proceso de interacción entre el lector y el texto, proceso mediante el cual el primero intenta satisfacer (obtener información pertinente para) los objetivos que guían su lectura». Afirmación que, según el autor, tiene varias consecuencias: «Implica, en primer lugar, la presencia de un lector activo que procesa y examina el texto», e «implica, además, que siempre debe existir un objetivo que guíe la lectura o, dicho de otra forma, que siempre leemos para algo, para alcanzar una finalidad» (p. 17). Desde el enfoque comunicativo este aspecto se debe tomar muy en cuenta ya que la lectura debe estar dirigida hacia alguna actividad práctica que deba desarrollar el alumno. Por ello, el maestro debe conocer una serie de estrategias didácticas que le permitan cumplir con este objetivo.

Siguiendo a Mendoza Fillola (2003) «la competencia literaria es la capacidad para leer apropiadamente textos con temas de literatura, relacionarlos con otros textos literarios y comprender adecuadamente sus contenidos para ser aprovechados en ámbitos de tipo estético, cultural y artístico» (p. 321). La competencia literaria consiste principalmente en desarrollar en el alumno el goce estético en la literatura. Al conseguir atracción por la literatura, el estudiante podrá desarrollar destrezas humanas, comprender la historia a través del texto, la ideología de una época, las culturas y las distintas ideas que formaron a las sociedades.

La comprensión y la competencia lectora

La comprensión lectora es un concepto que abarca varias acepciones; debido a su íntima relación con el acto lector. Se puede entender como comprensión lectora a la «capacidad de entender e interpretar escritos de forma objetiva» (Berko, 2010, p. 436).

Existe una estrecha relación entre competencia y comprensión lectora ya que los dos conceptos comprenden la habilidad de entender el significado implícito o explícito de los textos. La comprensión lectora es el proceso cognitivo y metacognitivo que realiza cada individuo al aproximarse a un texto de cualquier índole. Siguiendo a Jiménez (2004) la competencia lectora es usar un escrito y convertirlo en un elemento útil. Por lo tanto, la comprensión lectora no puede estar aislada, necesita convertirse en una competencia.

Romo (2020) expresa acerca de comprensión y competencia lectora lo siguiente:

La comprensión lectora es la capacidad de un individuo de captar lo más objetivamente posible lo que un autor ha querido transmitir a través de un texto escrito. Por lo tanto, la comprensión lectora es un concepto abarcado por otro más amplio que es la competencia lectora. La competencia lectora es la habilidad de un ser humano de usar su comprensión lectora de forma útil en la sociedad que le rodea. De esta forma, la comprensión lectora es el hecho abstracto dependiente de la capacitación individual de cada persona y la competencia lectora la materialización concreta llevada a cabo en dependencia de la relación del individuo con la sociedad. (p. 163)

Didáctica de la lectura

La formación de los futuros docentes requiere una formación de especialistas en el área. Cabe ahí la reflexión sobre la labor que cumplen los maestros en el aula y la función de las instituciones encargadas de su formación docente. El maestro en la mayor parte de ocasiones se centra en los aspectos tradicionales de la enseñanza de la lengua como son la gramática, la ortografía y aspectos puntuales de la teoría literaria y de análisis de textos. Pero existe debilidad en el manejo e implementación de las

destrezas en el aula. Una de las destrezas a las que más se ha dado realce en los últimos años para su desarrollo es la lectura. Sin embargo, nos cabe una pregunta clave: ¿hemos mejorado la lectura en nuestros estudiantes? Tal vez la respuesta sea obvia y los resultados de las pruebas PISA así lo demuestren. No se han podido lograr avances significativos en el desarrollo de la lectura en los estudiantes.

Se podría asumir que la culpa es de los docentes tradicionales o de la falta de formación de los alumnos en las universidades encargadas de este proceso. Un aspecto clave y fundamental es determinar hasta qué punto los maestros y los futuros maestros tienen una formación especialista en el área y esta formación les permita llevar innovaciones a sus clases. Somos conscientes de que las innovaciones encuentran una serie de obstáculos en su camino que van desde las autoridades ministeriales hasta los mismos estudiantes. Si las autoridades de control no tienen una visión flexible de la educación y del currículo y no se devuelve la confianza en el trabajo de los maestros estos seguirán preocupados en llenar documentos, libros e informes y no volverán su rostro sobre las principales dificultades y problemas que atañen al trabajo docente: cómo desarrollar las destrezas en el aula. Y en especial el tema que nos atañe: cómo desarrollar la destreza de leer.

La situación ya está dada y desde este punto se debe partir. Los análisis de las causas han sido muchos y nos han llevado a situaciones teóricas que no siempre son pragmáticas. El punto de partida para repensar la didáctica y la didáctica de la lectura es: «Conocer a quién se va a enseñar, conocer lo que se va a enseñar y saber cómo se va a enseñar». (García & Vaillant, 2010, p. 7). Este aspecto clave lleva a la conclusión de que los aspectos psicológicos, la formación lingüística y la formación didáctica del maestro deben ir de la mano. Conocer a quién se va a enseñar implica conocer a los estudiantes, sus gustos lectores, su mundo interior, el desarrollado de sus capacidades lectoras en los diferentes niveles y partir desde allí en el desarrollo de las diferentes microdestrezas.

Por más repetitiva que pueda parecer la frase «no se puede enseñar lo que no se tiene» para nosotros es clave en la problemática de la formación docente. Maestros que no leen no pueden enseñar a leer a sus alumnos. No puede despertar el interés lector alguien que no posee ese interés. Ese es el problema fundamental de la didáctica de la lectura en nuestro país. Los maestros de literatura que leen son muy pocos. La primera realidad que debemos cambiar es convertir a los maestros de Lengua y Literatura en lectores. La mayoría de los docentes se han formado desde aspectos teóricos de la lectura y la literatura y no se han convertido en lectores. Saben elementos enciclopédicos relacionados a la historia de la literatura y de los elementos lectores, pero no son pragmáticos lectores. Ellos mismos no poseen las habilidades que deben desarrollar sus estudiantes y su intertexto lector en general es muy pobre para elevar niveles complejos de lectura. Esto se puede comprobar al observar los resultados de la prueba «Quiero ser Maestro» desarrollada en relación con el manejo

de los diferentes razonamientos y en el que en el histórico de evaluación únicamente el 60% de los aspirantes a docentes estatales aprobó el examen (Ineval, 2019). Al mismo tiempo su formación tradicional no permite una visión crítica de la realidad lectora personal y de sus alumnos por lo que puede existir una deficiencia en las estrategias lectoras que se aplican y que se aplicarán en el futuro.

Los docentes tienden a pensar que la lectura es genérica y que poco cambia o evoluciona en la sociedad y en la educación misma. Pero, la realidad es muy distinta, la lectura está en constante desarrollo y renovación. Ciertos elementos de este desarrollo han sido incorporados en el currículo, pero los maestros en lugar de tomarlos desde la pragmática han incorporado elementos teóricos a su clase. Esto aleja a la lectura de su verdadera esencia: leer. Por todo ello consideramos que uno de los elementos que se debe incorporar en las aulas para fomentar la lectura es el teatro, que es un elemento práctico, deja una enseñanza, el alumno interioriza su personaje y encuentra la utilidad al proceso lector.

El teatro

El teatro es un arte tan antiguo que tiene sus inicios en los griegos, surge de la necesidad de transmitir emociones a través de la comunicación que permite un contacto directo con el público. El teatro está en estrecha relación con el drama. Según Bujvald (2011):

El vocablo drama es empleado a menudo en el sentido de teatro en general. Por lo tanto, la representación teatral es el proceso de interpretar el texto y todos los demás elementos de la representación —la actuación, los decorados, la utilería, la iluminación, la música, entre otros— son solo medios para traducir el drama al lenguaje escénico. (p. 37)

Llevar un texto al teatro es dar vida a las palabras y a los personajes. Es una de las representaciones más completas, lleva al actante a leer, investigar, memorizar, interiorizar ideas, comprender un texto e incluso desarrollar el pensamiento crítico, pero una de las más relevantes es la humanización. Aspecto tan fundamental frente a una sociedad tan destructiva y sin valores.

Realizar una representación teatral de un texto literario es poner en escena a varios actantes que incorporan a personajes reales, imaginarios e incluso absurdos. Trasladan a los espectadores a distintos escenarios, haciéndolos transportarse como en una máquina del tiempo, que los sitúa en varios espacios, distintas épocas e incluso comprender pensamientos e ideologías.

El ser humano necesita conocer su historia, de dónde viene y hacia dónde va. La literatura es uno de los entes que le permite al ser humano conocer su historia, como se fue construyendo y cambiando a través del tiempo. Los textos literarios

representan ese pensamiento, esa descripción de una realidad que tal vez es ajena para muchos y es allí donde surge el teatro que permitirá representar todo lo que fue y tal vez lo que será.

El teatro le permite al estudiante desarrollar múltiples destrezas como la lingüística, la escucha, la escritura, la expresión oral, fomenta el interés lector, mejora las relaciones interpersonales. Al ser un ente tan completo debe ser analizado y puesto en práctica.

Didáctica del teatro

El papel de las didácticas en las distintas áreas en la formación docente y en su aplicación en el aula es fundamental para entender el nuevo rol del maestro en su práctica profesional. Cabe destacar que la formación docente desde el punto de vista teórico no es suficiente para la formación integral del maestro. Se debe propender a que «el cometido de la didáctica debe ser establecer teorías sobre la práctica educativa y sus problemas, que faciliten la construcción personal del conocimiento profesional» (Contreras, 1998, p. 40). Esto se debe asumir como la integración de los elementos teóricos y prácticos en la construcción epistemológica de las didácticas.

La didáctica de la lengua y la literatura (DLL) se encarga del estudio de la enseñanza de la lengua y la literatura en todos sus aspectos, es decir, toma en cuenta aspectos comunicacionales, contextuales, diversidad en el manejo de los códigos, el desarrollo cognitivo, personal y valorativo que se relacionan con el uso y manejo competente de la lengua y la literatura.

Siguiendo a Mendoza Fillola (2003):

Los contenidos de la DLL se concentran en la adaptación, la selección y la derivación de saberes lingüísticos y literarios, por un lado y por otro en las teorías del aprendizaje y del desarrollo cognitivo que sean de relieve en la adquisición, la enseñanza y el uso de las habilidades comunicativas. Pero también, se centra en la generación de conceptos teóricos originales, propios del área, que permite dar respuesta a los retos que impone la acción didáctica; con la concreción de enfoques metodológicos adecuados y coherentes para su uso en el aula; y con el diseño y aplicación de recursos técnicos apropiados para la intervención didáctica específica. (p. 5)

En este contexto se halla inmersa la didáctica del teatro. Según Garzón (2015):

El teatro representa una herramienta pedagógica para el desarrollo de competencias involucrando diversos actores del proceso educativo, promueve la participación de la comunidad, desarrolla el poder creativo de los educandos, se conecta con las diferentes asignaturas y disciplinas de la educación. (p. 15)

Se puede indicar entonces que el teatro escolar es clave para el desarrollo de las competencias relacionadas al área de la lengua y la literatura. Es decir que integra de manera global las competencias de la comunicación oral, comunicación escrita y la competencia literaria clave para el desarrollo de la palabra como elemento estético.

Estos aspectos son los que posteriormente servirán de base para la propuesta práctica de esta investigación.

Se puede decir que los beneficios que ofrece el teatro en las actividades escolares son muy amplios. Desde la formación integral de la persona se puede indicar que a través de las artes escénicas se favorece la tolerancia, la cooperación del profesorado implicado, y se fomenta la educación en valores (solidaridad, coeducación, interculturalidad, aprender a convivir mejor, respetando el medio ambiente...) (Del Pozo, 2016, p. 142).

Es decir, que la práctica de valores se encuentra presente en cada una de las acciones que se plantean desde la actividad teatral. Además, el teatro sirve de terapia para los estudiantes que presentan dificultades de aprendizaje.

Los procesos interdisciplinarios y transdisciplinarios se ven favorecidos cuando se realizan actividades teatrales ya que involucran a toda la comunidad educativa. Las artes y actividades que se relacionan con el teatro como la danza, la música, la pintura, la literatura pueden interrelacionarse con la ciencia, dependiendo de las temáticas que se vayan a desarrollar en la fase de interpretación.

La comunicación oral que engloba a las competencias de comunicación oral, es decir, hablar y escuchar, se verán favorecidas en el teatro ya que el estudiante tendrá la oportunidad de desarrollar elementos verbales y no verbales al tener que mostrarse expresivo y con tonalidades que le permitan llegar a demostrar las emociones de los personajes a los que debe interpretar. Asimismo, debe escuchar con atención para comprender los mensajes y saber el momento preciso de sus intervenciones, además, debe aprender a manejar reglas de escucha eficaz como los turnos de la palabra, los silencios y la capacidad de participar comunicacionalmente con el lenguaje oral.

La comunicación escrita se relaciona con el leer y el escribir. En este aspecto el estudiante debe leer, reflexionar, memorizar y comentar el texto a ser dramatizado lo que le permite desarrollar la competencia lectora a través de la comprensión de los distintos niveles. Es así como la lectura se convierte en el elemento clave para la interpretación de las obras teatrales en el contexto educativo. Al existir poca literatura infantil y juvenil en el teatro es fundamental que el estudiante adapte por escrito textos de acuerdo con las necesidades que requiera la obra. El maestro debe trabajar en la adaptación de los guiones y desarrollarlos a través del proceso didáctico de la escritura: planificar el texto, redactarlo y revisarlo antes de tener la versión definitiva.

Las ventajas que se pueden desarrollar con el teatro en el aula son muchas, citemos algunas mencionadas por Piqueres Sánchez (2016):

- El profesor es un guía. No el protagonista. Uno más: empático y alegre.
- Lo más importante es el alumnado, centro del aprendizaje.
- Aprendizaje contextualizado, surge del alumno para el alumno. Motivación intrínseca.
- Totalmente cooperativo, con cambio de roles, activo, lúdico...
- Favorece la memorización y recuerdo de contenido.
- Consigue trabajar por igual los 4 grandes bloques de aprendizaje lingüístico: oral, escrito, lectura y escucha.
- Favorece la participación y pérdida de timidez.
- No hay tensión, ni se tiene la sensación de hacerlo mal y tener consecuencias negativas en la nota.
- No necesita una gran inversión de material, sino imaginación y creatividad, implicando a todos en diferentes campos (decoración, vestuario, grabar, ayuda guiones, dirección, sonido...), permitiendo hacer sentirse útil a cada uno en lo que le gusta. Sintiendo valorados
- Mejora la lectura, la entonación, el cambio de voces, la empatía con diferentes
- colectivos y personas, poniéndose en su lugar...
- Auténticas competencias básicas. Aprendizaje vivencial.
- Se trabaja la educación emocional.
- Se mejora la convivencia y se aprende a mediar en la resolución de conflictos al estar más implicados, más felices y haber más compañerismo con todos colaborando.
- Otros aprendizajes añadidos: pérdida de vergüenza, del miedo a la oralidad, el error forma parte del juego, el respeto a la diferencia, la gestualidad, el lenguaje no verbal, la psicomotricidad, el compañerismo... (p. 893)

Estos aspectos que se desarrollan en el aula son principios claves para la innovación educativa a través del teatro. La lectura se desarrolla de una manera amena, dinámica y didáctica lo que permite anclarlas a las estrategias de comprensión lectoras basadas en procesos cognitivos y metacognitivos.

El teatro y la comprensión lectora

La lectura es indispensable para la elaboración del guion y posteriormente la puesta en escena de una obra de teatro. Según Borrás (1988, citado por Martín Vega, 2009): «El ofrecer la palabra en su contexto, como sucede en la dramatización y en el teatro, tiene una ventaja sobre la lectura» (p. 273). Los personajes que van a participar deben conocer el tema de la obra, los personajes, escenarios, el lenguaje que se va a emplear y diferentes detalles que les permitirán comprender lo que van a llevar a la escena.

La comprensión del texto a dramatizar será una de las claves de una obra exitosa. El docente puede aplicar algunas técnicas para conseguir la comprensión de la obra:

Conocimientos previos

Indagar acerca de los conocimientos previos que poseen los estudiantes sobre una determinada obra es el punto de partida que debe tomar en cuenta el docente. Ciertos estudiantes son sujetos que suelen tener mejores y mayores conocimientos previos y prerrequisitos que el resto del grupo. Esto no debe convertirse en un problema, sino todo lo contrario, usar estos elementos a su favor. Pedir al estudiante que comparta con el grupo lo que conoce permitirá un mayor aprendizaje y en ocasiones un menor desgaste del docente al explicar elementos que los alumnos tal vez ya conocían y solo necesitaban una retroalimentación.

Lectura en voz alta

Trabajar la lectura en voz alta aumenta la capacidad de escucha, crea la lectura individual, estimula la imaginación y genera confianza. Las palabras expresadas de manera oral con estilos y tonos de voz diferentes son capaces de emanar sentimientos en los dicentes. Según Avendaño y Miretti (2013): «Leer el texto en voz alta, dos o tres veces, dando a la voz, el gesto y el ademán la importancia que tienen tanto en la lectura como en la narración» (p. 116). El mejor modelo es el docente, quien puede iniciar esta técnica mostrando a sus alumnos cómo deben leer, cambiar el tono de voz, hacer pausas que faciliten la comprensión, incluso puede hacer leves movimientos que llamen la atención de sus receptores. Esta técnica será motivadora e incluso le permitirá al estudiante reconocer como debe imitar a cualquier personaje que se le presente.

Lectura comentada o exegética

La lectura comentada o exegética consiste en leer con los estudiantes haciendo distintas pausas. Esto permitirá realizar diferentes actividades, como pedir a los alumnos que expliquen lo que entendieron, análisis crítico de algún fragmento, explicar conceptos importantes, abordar o aclarar vocabulario, etc.

Al hablar de una lectura exegética que servirá para discutir el texto teatral, se podrán hacer algunas actividades que contribuyan al buen desenvolvimiento de los actantes en la escena. Según Garzón (2005) se pueden plantear actividades como:

- *Analizar al personaje*: los alumnos podrán describir física o psicológicamente a los personajes de la obra, detallar su vestimenta, estado de ánimo, la clase

social a la que pertenecen, etc. Estos elementos pueden estar implícitos, pero el alumno puede inferir ciertos aspectos de los personajes a partir de la contextualización de la obra o a través de la imaginación e incluso se pueden añadir adaptaciones creativas al texto. Los aspectos antes mencionados le servirán al alumno para identificar claramente cómo podrá dramatizar a su personaje, es decir, lo conocerá minuciosamente a través de la lectura comentada.

- *Adaptación de textos*: una de las mayores dificultades que suele presentarse al momento de seleccionar una obra para ser dramatizada es buscar la temática teatral idónea por lo que el docente debe ser un conocedor de una amplia gama de obras para sugerir a los estudiantes. También debemos tener en cuenta que «nos interesa para la didáctica, juego, desafío, construcción deliberada y a la vez imaginación son claves para que alguien escriba» (Paz, 2012, p. 148). Otra dificultad que se presenta es que algunas obras que se mencionan a los alumnos no pertenecen a sus gustos y preferencias. Los textos de teatro existentes son antiguos o poco comprensibles y además no se adaptan a la visión y realidad de la escolaridad actual. La intención no es relegar obras teatrales trascendentales en la historia de la literatura e importantes en el bagaje cultural. Lo que se quiere conseguir es que los estudiantes sean capaces de adaptar diferentes obras de acuerdo con distintas perspectivas estudiantiles y siempre con la guía del docente.
- *Adaptación de un guion de teatro*: adaptar un guion de teatro en el aula se convierte en una de las técnicas de lectura comprensiva de mayor relevancia. Para comenzar a escribir es necesario que los estudiantes hayan comprendido la temática de la obra y haber realizado en clases alguna de las técnicas antes mencionadas. Iniciar un guion de teatro adaptado requiere de analizar cuestiones como:
 - *Personajes*. Los personajes de una obra serán una de las partes fundamentales en la presentación teatral debido a que mostrarán el inicio, conflicto y desenlace, por lo tanto, como menciona Garzón (2015), de acuerdo al número de personajes se selecciona una obra y para la problemática planteada lo más idóneo será escribir un guion tomando en cuenta el número de escolares que tienen asignada la tarea y desarrollando la temática solicitada (p. 58). Lo mencionado por el autor muestra que no solo basta escoger una obra atractiva y entretenida, sino que hay que constatar el número de participantes e ir adecuando a la obra, ya que en ocasiones será imposible colocar a todos los personajes. El docente y el alumno deberán reconocer cuales son los actantes necesarios para que la obra teatral no pierda coherencia ni su esencia.
 - *Escenarios*. Los escenarios en una obra teatral pueden ser varios, este hecho puede convertirse en una problemática y mucho más si no se cuenta con

los recursos necesarios para ambientar la obra. Garzón (2015) manifiesta al respecto: «Cuando vayamos a escribir un guion procuremos estructurar las escenas en un solo cuadro, es decir, que la historia transcurra en el bosque, la sala de una casa, o en el parque» (p. 60). La mayoría de los grupos teatrales trabajan con un solo escenario, lo que hacen para que la obra no pierda su esencia es valerse de distintos recursos. Usar elementos como diapositivas para ambientar otro lugar, mobiliario de oficina, pancartas y diferentes elementos que permitan diferenciar una escena de otra.

- *Diálogos y acotaciones.* La realización de los diálogos mostrará que una determinada obra ha sido entendida, es decir, la comprensión lectora se llevó a cabo. Garzón (2015) indica que « plasmar las ideas del diálogo dependerá ya de la imaginación de los alumnos y profesores, pero se pueden tomar en cuenta ciertas pautas que menciona» (p. 61). El autor se vale de recursos como los versos en rimas, los trabalenguas, las retahílas, los juegos de palabras, que entusiasmen, hagan sonreír y que encuentren también en la lectura dramática una fuente de entretenimiento. Los escritores de los diálogos no necesariamente deberán plasmar todos los recursos, pero si debiesen por lo menos usar uno de ellos como las rimas. Como dice Román Calvo (2001): «La entonación refleja y expresa la unidad de pensamiento; la articulación de entonación va subrayando la articulación del pensamiento». (p. 55)

Por su parte, Garzón (2015) indica que «Las acotaciones deben ir a la par con los diálogos ya que estos darán aclaraciones de todo tipo como cambios de voz, ingresar o salir de alguna escena, expresar alguna emoción, entre otros» (p. 61). En los diálogos encontramos unas indicaciones que están entre paréntesis y escritas en letra cursiva; estas acotaciones orientan tanto al director como al actor sobre gestos, movimientos, vestuario, intensidad de voz, estados psicológicos del personaje, ritmo del lenguaje, etc.

Los elementos que se han podido observar y que se deben discutir de manera exegética en la clase permitirán llegar a acuerdos sobre cómo desarrollar la representación del texto leído. Para el desarrollo de las distintas actividades se debe poner énfasis en la comprensión lectora en sus diferentes niveles. Es decir, se pasa del nivel literal, al inferencial y al crítico de manera sistémica. El monitoreo y la autorregulación de la comprensión permitirán que el estudiante se apropie del texto y a la vez se motive para actividades posteriores a la lectura.

Los datos mostrados en la revisión de literatura avalan la necesidad de buscar estrategias que fortalezcan la comprensión lectora de los estudiantes. El teatro se expone como eje central para alcanzar los propósitos lectores por su utilidad práctica y la factibilidad de aplicarlo en el aula de una manera lúdica basada en el aprendizaje.

Metodología

La metodología empleada para la investigación se centra en procesos epistémicos relacionados con la didáctica de la lengua y la literatura. Estos procesos englobados en procesos metodológicos más amplios centrados principalmente en la investigación-acción a partir de la problematización, indagación, sistematización, intervención y realimentación, aportan al desarrollo de la metacognición («aprender a aprender»).

A continuación, se presentan algunos criterios importantes para nuestro trabajo basados en Larrea (2011).

- Los procesos de contextualización educativa que involucran la indagación, diseño, validación, aplicación e innovación de metodologías, técnicas y herramientas para el aprendizaje significativo, en ambientes y situaciones programadas en función de objetivos de formación y resultados de aprendizaje.
- El aprendizaje mediado que va desde la planificación, organización, sistematización y reporte de los procesos de acompañamiento, validación, realimentación y reporte de los procesos, así como las estrategias y resultados del logro de aprendizaje, de acuerdo con la organización curricular.

Estos elementos se basan en la innovación del conocimiento que va de la mano de la producción, distribución y difusión del conocimiento en el marco del aprendizaje organizacional, la inserción en comunidades de aprendizaje, el aprendizaje cooperativo y la sistematización de experiencias de innovación.

Algo fundamental es la incorporación tecnológica que busca el uso y funcionalidad de las TIC para el acceso a la información, procesamiento e innovación en los procesos de aprendizaje, definiendo los mecanismos de instrumentación de la tecnología en los procesos de aprendizaje. Durante estos procesos metodológicos no se descarta la inclusión educativa que recorre los procesos desde la identificación, sistematización y elaboración de estrategias diferenciales de abordaje de situaciones de vulnerabilidad, discriminación, conflicto —entre otras— relacionadas con la actuación profesional en contextos concretos.

Estos procesos metodológicos macro se concretan en las estrategias metodológicas para los procesos de comprensión lectora. Recorren una serie de actividades cognitivas y metacognitivas que se deben desarrollar para llegar a la comprensión cabal de un texto. La comprensión lectora incluye competencias metacognitivas: la conciencia y capacidad para utilizar una serie de estrategias adecuadas a la hora de procesar textos. Para confirmar lo anterior, se hace referencia a lo que manifiesta el Reajuste Curricular (2016) de la educación ecuatoriana.

El enfoque constructivista parte de la consideración de que todos los estudiantes que llegan a la escuela son usuarios de su lengua materna, tienen capacidades cognitivas, afectivas y motrices, y poseen conocimientos sobre las cosas que se pueden hacer con las palabras, etc. Estos conocimientos previos son los cimientos a partir de los cuales se realiza el aprendizaje:

[E]l aprendizaje significativo solo se construye sobre un aprendizaje previo. Esto nos permite inferir la importancia de enriquecer, mediante experiencias lingüísticas variadas, la estructura cognoscitiva del estudiante, ya que dichas experiencias permitirán que construya nuevos significados. (Ausubel, 1969, como se citó en Del Prado, 2011, p. 43)

Los lectores a medida que maduran recurren a sus propios pensamientos y experiencias para la comprensión lectora. Es decir, que cuando el lector amplía sus campos cognitivos, culturales y de relación con el mundo su comprensión lectora también se amplía y su grado de comprensión aumenta y relaciona el intertexto con el mundo lector. De ahí, que el proceso de recepción lectora requiera que el alumno aprenda a utilizar, organizar, identificar y dominar las estrategias de lectura, en su proceso de aprendizaje y formación, para alcanzar satisfactoriamente el significado del texto.

En este sentido se plantean, a partir del proceso de prelectura, lectura y poslectura, una serie de estrategias didácticas que van desde la activación de conocimientos previos, que consiste en indagar acerca de lo que el estudiante conoce; *lectura en voz alta*, que el objetivo final de esta estrategia es que el alumno lea y empiece a entender frases completas; *lectura exegética* que permite conocer, explorar e imaginar a personajes y escenas de la obra; *adaptación de textos* en la que se podrá obtener la capacidad de resumir una obra y la creación de un guion de teatro donde el alumno podrá poner en práctica lo comprendido en las estrategias anteriores que le servirán para introducirse en el mundo teatral.

Conclusiones

La comprensión lectora es un proceso que está ligado a la competencia lectora y esta se desarrolla cuando se sistematiza a través de estrategias participativas y lúdicas que permiten a los estudiantes involucrarse y ser parte de su aprendizaje. El teatro es una estrategia atractiva, precisa y efectiva que permite a los estudiantes leer a través de los tres niveles lectores: literal, inferencial y crítico; lo que posibilita el desarrollo de la comprensión lectora.

La comprensión lectora es entender un texto escrito. Se desarrolla a través de distintos niveles que van de la mano con el nivel de complejidad cognitivo y metacognitivo que se desarrollen en el proceso de aprendizaje. El nivel literal es la comprensión del texto como fue escrito, el inferencial es elaborar conclusiones a partir de lo que se lee y el crítico permite juzgar el texto. Estos elementos se interrelacionan

y se entrecruzan intelectualmente lo que permite al lector comprender el texto y analizarlo en sus diferentes estructuras.

El teatro como estrategia didáctica para la lectura permite a los estudiantes la comprensión global del texto. El desarrollo de una adaptación de cualquier obra literaria para ser dramatizada involucra procesos lectores a los que se ven abocados los estudiantes a desarrollar de una manera inconsciente y lúdica. Es decir, al plantear el objetivo de leer para realizar la actividad dramática predispone de diferente manera a los estudiantes para la lectura por cuanto ellos no se están acercando al libro «por leerlo» sino con el fin de dramatizarlo. Este cambio de concepción es clave para que se vea a la lectura como un medio que llevado de la mano con ejercicios lúdicos permitirá a los estudiantes leer, comprender y motivarse a la lectura.

El teatro es una estrategia que permite integrar múltiples habilidades comunicativas y que con un trabajo continuo estas habilidades se convertirán en competencias. La lectura de una obra de teatro con la finalidad de ser puesta en escena fomenta la atención sobre aspectos básicos de la lectura literaria como son el análisis de los personajes, escenarios, ambientes, época y su proyección hacia una interacción. La discusión con los integrantes del grupo permite elevar los procesos lectores a niveles de comprensión superior, así como desarrollar otras habilidades comunicativas como la expresión oral con sus aditamentos no lingüísticos y paralingüísticos.

Referencias

- Avendaño, F. C. y Miretti, M. L. (2013). *El desarrollo de la lengua oral en el aula: estrategias para enseñar a escuchar y hablar*. Homo Sapiens Ediciones.
- Berko, J. y Bernstein, N. (2010). *Desarrollo del lenguaje*. Pearson Educación.
- Bujvald, N. (2011). Teatro. Escenología. https://bvirtual.uce.edu.ec:2534/es/lc/uce/titulos/125393_
- Carrasco-Altamirano, A. (2001). *La comprensión de Lectura en Alumnos de 5° y 6° grados de primaria en México: prácticas culturales y entornos determinantes en la formación de lectores estratégicos*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Cassany, D. (2021). *Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea*. Anagrama.
- Contreras, L. C. (1998). *Resolución de problemas: un análisis exploratorio de las concepciones de los profesores acerca de su papel en el aula* (Tesis doctoral). Universidad de Huelva.
- Del Pozo, M. (2016). Hacer, sentir, pensar: textos teatrales en el aula. En *Aprendizajes plurilingües y literarios: nuevos enfoques didácticos* (pp. 359-367). Universidad de Alicante.
- Del Prado, I. (2011). *Aprendizaje Significativo*. <http://portal.educ.ar/debates/eid/docenteshoy/materialesescolares/aprendizaje-significativo-davi.php>

- García, C. M., y Vaillant, D. (2010). *Desarrollo profesional docente: ¿cómo se aprende a enseñar?* Narcea.
- Garzón, N. (2015). *Didáctica del teatro escolar: Como desarrollar las artes escénicas en la escuela*. Madriguera.
- Ineval (2018). *Educación en Ecuador. Resultados PISA para el desarrollo*. Gobierno Nacional.
- Ineval (2019). *Resultados del proceso de Quiero Ser Maestro*. <https://www.evaluacion.gob.ec/ineval-presenta-los-primeros-resultados-del-proceso-de-quiero-ser-maestro-en-el-marco-de-la-revalorizacion-docente-impulsada-por-el-ministerio-de-educacion/>
- Kelly, K. (2021). *Qué es decodificar*. <https://www.understood.org/es-mx/learning-thinking-differences/child-learning-disabilities/reading-issues/decoding-what-it-is-and-how-it-works>
- Larrea, E. (2011). Claves y desafíos de la Educación Superior Ecuatoriana. *Revista Alternativas*, 11(16), 9-26.
- Martín Vegas, R. (2009). *Manual de didáctica de la lengua y la literatura*. Síntesis.
- Mendoza Fillola, A. (2003). *Didáctica de la lengua y la literatura para primaria*. Pearson Educación.
- Paz, M^a A. (2012). *Leer literatura en la escuela secundaria: propuestas para el trabajo en el aula*. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- Piqueres Sánchez, J. (2016). El teatro como medio, no como fin. En *Aprendizajes plurilingües y literarios: nuevos enfoques didácticos* (pp. 899-904). Universidad de Alicante.
- Román Calvo, N. (2001). *Teatro y Verso: Cómo decir el verso teatral*. Árbol editorial.
- Romo, P. (2019). La comprensión y la competencia lectora. En *Revista Anales*, 377(1), 163-179.
- Solé, I. (2013). *Estrategias de lectura*. Graó.

Tertulia filosófico literaria con Fernando Sempértegui Ontaneda

Iván Oñate

En España, más precisamente en la ciudad de Madrid, alcanzaron fama internacional las tertulias literarias de Rafael Montesinos. Bastaría mencionar algunos nombres para tener una idea del altísimo prestigio que alcanzaron: Borges, Neruda, Jean Cocteau, Rafael Alberti, Camilo José Cela, Severo Ochoa, entre otros célebres contertulios. En el año 2019, tuve la fortuna de ser invitado a reabrir dichas tertulias que habían permanecido cerradas por más de una década. En esa inolvidable velada, frente al público madrileño, me entrevistaron Marisa Calvo viuda de Montesinos y el poeta valenciano Rafael Soler.

En esta ocasión, he querido rendir homenaje a las tertulias literarias de Rafael Montesinos, pero también a las otras y sencillas tertulias literarias que se realizan en cualquier café, de cualquier ciudad latinoamericana o europea y, para esto, he invitado al actual rector de la Universidad Central del Ecuador, el doctor Fernando Sempértegui Ontaneda, para mantener el presente diálogo.

—Julia Kristeva, una famosa semióloga búlgara en los años setenta, destacó el importante papel de la madre en la formación lingüística y prelingüística del niño. ¿Qué opinión te merece?

—Bueno, en esta reflexión sobre el lenguaje, la madre tiene una riqueza de implicaciones filosóficas y científicas indiscutibles. Se ha avanzado mucho para comprender el desarrollo cerebral dentro del útero. Desde la semana 20 del embarazo empiezan las conexiones entre las neuronas. Eso se llama arborización dendrítica. El árbol celular y el patrón de la arborización dependen de cómo el feto se relaciona con el entorno y ¿de qué entorno hablamos? Primero, del entorno materno. Es una unión emocional profunda, entre el hijo y

la madre, ya que en el útero contribuye a conformar la riqueza de esta arborización dendrítica. Y, por supuesto, se conoce que conforme el feto avanza en el desarrollo, es más sensible a otros estímulos más allá de la relación materna, hablamos ya del contexto familiar. De las emociones del contexto familiar. De otros componentes de la vida familiar, como puede ser la música. La música es un lenguaje que comunica al feto elementos suscitadores del desarrollo cerebral. Y hay evidencias que sugieren que así se instaura una impronta que dura toda la vida acerca de la sensibilidad para la música en general y para cierta música. Entonces, el primer lenguaje al que accede esta criatura en desarrollo es el lenguaje de las emociones, de la relación con la madre y con el entorno. Los diálogos familiares, las tensiones, la vida familiar y si hay música de fondo, ni se diga.

—Mauthner, un filósofo que gustaba mucho a Borges, decía precisamente algo parecido a lo que señalas, que el lenguaje está hecho más para la poesía, para transmitir emociones y no tanto para transmitir conocimientos. ¿Qué opinas?

—La vida se desenvuelve dentro de un lenguaje que es construido históricamente y que, dinámicamente, se transforma, se enriquece y se desarrolla. O, en ciertas circunstancias, puede extinguirse. Mira. ¿Cuántos lenguajes han desaparecido a lo largo de la historia, mientras han prevalecido otros? Esa es una maravillosa historia, acerca de la vida cultural de la sociedad. Recientemente leía un libro sobre el griego original. ¿Cómo sonaba el griego primigenio?, nadie lo sabe. En alguna comarca de Grecia parece que hay alguna sobrevivencia, alguna resonancia del griego original. Pero, aun así, se admite que está distante de esa expresión sonora del griego original. Cómo se leía en su tiempo el poema homérico, la *Ilíada* y la *Odisea*, no sabemos. Porque el griego actual moderno es una transformación histórica del griego original, atravesado por otros lenguajes, por la relación de Grecia con el contexto, con el escenario del mundo, como se lo conocía entonces. Creo que Foucault sostiene que es inevitable que pensemos dentro del lenguaje. Heidegger, también dice que en la palabra reside el ser. De otra manera, yo entiendo que existir, existir como ser, como humano, es una realización del lenguaje. Es decir, no podemos expresarnos si no es en este vehículo que es el lenguaje, en el sentir de lenguaje y como dice Deleuze, el lenguaje está más allá del texto y es una vibración, una onda que vibra sobre las palabras, una sutileza que rodea a las palabras: “el sentir del lenguaje”.

—¿Entonces, en otros idiomas existirían otros sentires, otras vibraciones?

—Según Deleuze, el lenguaje está más allá del texto. Es una vibración, una onda que se mueve sobre las palabras. En este sentido, el lenguaje no es solamente lo que escuchamos cuando alguien se expresa, sino algo que está más allá. En la sutileza.

Sutileza que se comunica en los textos, ya sea escritos o hablados. Deleuze, repito, habla del sentir del lenguaje.

—Vuelvo con mi pregunta, ¿en otros idiomas, existen otros sentires, otras vibraciones?

—Este es el problema de traducir textos. Las traducciones de los textos científicos conservan una fidelidad al texto original porque allí hay un cierto lenguaje común. Pero en los lenguajes poéticos, por ejemplo, o en los filosóficos, cuando se movilizan de una lengua a otra, nunca son los mismos.

—«Traduttore traditore», traductor traidor como sentencia la lengua italiana, aunque en esa lengua suena un poco más suave, fonéticamente atractiva, más traviesa y no tan directa y acusatoria como en el español.

—Sí, porque el traductor desde su comprensión, aunque quiera adherirse rigurosamente al original, incluye e influye en el nuevo texto. Por eso, cuando autores como Borges, que dominaba el inglés y creo que también el francés, él podía revisar las pruebas en inglés, en francés y en español, entonces cuidaba que su idea se mantuviera en las traducciones, pero cuando el traductor está muy independiente del autor, comienzan los problemas. Por eso es tan difícil encontrar dos idénticas traducciones de Hamlet, en las obras de Shakespeare. Yo tengo un par de obras de Shakespeare, de Hamlet concretamente, de dos traductores. No son las mismas. Son diferentes. En la una vibra el soliloquio de Hamlet que, según el autor del Canon de Occidente, Harold Bloom, inaugura la presencia de lo humano en la literatura. Esa vibración, yo no la detecto en otra traducción que también tengo. Mientras en la una vibra ese soliloquio, en la otra pierde fuerza, pierde vigor. Entonces, mira cómo el lenguaje que atraviesa las culturas, de todas maneras, impregna en cada cultura una sensación local, una experiencia local, una trayectoria local que es difícil de transmitir sin que pierda ese sentido, esa impronta, a otros lenguajes a otras culturas. De manera que la traducción, entonces, muestra como el lenguaje universal, de todas maneras, tiene sus especificidades y que esas especificidades no pueden ser atrapadas, sino solamente intuidas.

—Se dice que es imposible traducir poesía, traducir es recrear esa poesía.

—Sin embargo, creo que no es imposible traducir poesía, es imposible conservar la emergencia original de la propuesta poética, claro, es un reto tremendo para el traductor.

—*¿Será porque cada lenguaje, crea otra realidad?*

—Bueno, una lectura de Kant va por ese camino. Con la palabra, con la designación, brotan los objetos. Y, claro, se ha señalado esta propuesta como una visión idealista. Kant decía que nombrar crea a los objetos, en el sentido de que un objeto tiene una designación y esta designación ya está en nuestra mente y esta designación nos permite reconocer el objeto. Y da igual una mesa que tiene cuatro patas, que una que tiene tres, sabemos que es mesa porque en nuestra mente está la estructura fundamental del concepto. Entonces, ¿cuál es el mundo para cada persona? Es lo que puede nombrar. Lo que puede reconocer. ¿Significa eso entonces que hay infinitos mundos individuales, porque la experiencia cultural y de designación, pertenece al individuo? Esta es una pregunta profunda. Es cierto que el diálogo, la comprensión del diálogo depende de la simultánea comprensión de lo que se expresa. Eso significa que hay una sintonía de los mundos percibidos recíprocamente en el diálogo, de lo contrario, el diálogo se extraviaría. En consecuencia, para cada persona, viene bien decir que su finitud está circunscrita al lenguaje que domina y que le permite comprender el mundo en el que se desenvuelve. A mí me fascina esta reflexión filosófica, creo que Einstein señalaba algo parecido.

—*¿Entonces aquí vendría la pregunta, existe una realidad afuera de nosotros?*

—Claro que la versión materialista, entre comillas, dice que hay un mundo externo a nuestra mente. Mientras no podamos nombrar los componentes de ese mundo, de ese universo, simplemente no podemos decir que existen, sino intuir que posiblemente existen planetas, que hay vida en el cosmos. ¿Somos un acontecimiento único en el universo? Muchos queremos pensar que no es así, por las probabilidades, ahí entran las matemáticas como parte del lenguaje. Por estimaciones probabilísticas, debería haber un mundo habitado por criaturas inteligentes, pero no lo sabemos. Porque las matemáticas de las probabilidades también tienen su límite y su margen de error. Einstein también decía que el infinito es una forma de decir lo que no conocemos.

—**Entonces, retomando tu historia. ¿Cuándo comienza tu inquietud por la lectura, en una conversación anterior me enteré de que el primer libro que leíste fue *El último de los mohicanos*?**

—Bueno, creo que compartí contigo, en otra ocasión, que mi madre había guardado una pequeña biblioteca personal. Mi madre había estudiado hasta el colegio, que era mucho en ese tiempo, porque las mujeres no tenían, a veces, ni primaria. Y a ella siempre le gustó mucho leer, tenía una pequeña biblioteca, los libros con su firma.

Desde muy temprano nos ponía retos de lectura, como leer el periódico. Recuerdo que a los cinco años me dejó el periódico y me dio un párrafo para que lo repase y después lo lea en voz alta. Sí, el diario *El Universo*, que es el que llegaba a Loja desde Guayaquil, por la cercanía. Con esa letra menudita del diario *El Universo*, pues yo me afané con ese párrafo. Y, por supuesto, al leerlo para mi madre, titubeaba al seguir los renglones. Aún no alcanzaba la comprensión de los conceptos.

—Te preguntaba tus inicios como lector, porque al observar, el día de ayer, que llevabas un par de tomos de tus lecturas, me alegró observar los subrayados y anotaciones al margen que tenías de un libro de Martín Heidegger y nada menos que en inglés. El otro libro era un grueso tomo de Michel Foucault, también subrayado muy meticulosamente con marcador amarillo. Precisamente, la pregunta viene de la mano de Foucault. Dice que su libro *Las palabras y las cosas* nace de una lectura de Borges, de «El idioma analítico de John Wilkins», donde se menciona una curiosa enciclopedia china, donde los animales están jerarquizados de una manera insólita, absurda, hasta me atrevería a decir ridícula. Por recordarte algo: animales que pertenecen al emperador, que acaban de romper el jarrón, que de lejos se ven como moscas, embalsamados, etc. Pregunto, entonces, ¿la jerarquización, dentro de la que nos desenvolvemos en nuestro idioma, en nuestra lengua, es menos arbitraria? ¿Más correcta?

—El mundo en el que nos desenvolvemos es un mundo designado. Es decir, tiene nombre. Con los nombres, los objetos emergen como realidad pensada. Si no hubiese el nombre para referirnos al árbol, ¿existiría el árbol? ¿Es el árbol un nombre o un objeto? Yo creo que el nombre se fusiona con el objeto y acontece el objeto en la mirada humana. Por eso, Einstein decía que para cada persona el universo se limita a lo que puede nombrar, a lo que puede articular. A lo que puede pensar en grados de complejidad creciente que es avanzar ya, a la construcción de conceptos y de juicios. Y eso me lleva a *Zaratustra*, de Nietzsche. A ese momento en la alta montaña, cuando Zaratustra era el último hombre. Toda la humanidad había sucumbido a la hecatombe y él reflexiona: conmigo se extingue el lenguaje humano y entonces todo el universo conocido desaparecerá. Para referirme a *Las palabras y las cosas*, si no hay quien nombre los objetos del universo, entonces no puede ser una realidad y, en consecuencia, una realidad pensada. Una realidad nombrada y pensada. No recuerdo, pero alguien decía que, en este sentido, somos creadores del universo y, por supuesto, hay como dos lenguajes que convergen: el lenguaje de las palabras, de las construcciones gramaticales y el lenguaje de las matemáticas. Un matemático pensador decía que Dios creó los números. ¿Pero a qué Dios se refiere? ¿Se refiere al omnipotente ser que atisbamos los humanos desde las culturas primigenias o se refiere al hombre? Yo no pude penetrar en el sentido de esa frase. Parecía referirse a ese

Dios vislumbrado como potencia universal. Pero yo pensé que se refería al hombre, creador de las matemáticas. El lenguaje que ha permitido comprender el universo, el cosmos infinito, penetrar el cosmos infinito. Matemáticos con los que he podido departir recientemente, dicen que la realidad es matemática. Que el hombre extrajo de la realidad, la construcción abstracta de las matemáticas. Que, en la armonía de las formas de vida, yace una construcción matemática y que los grandes fenómenos del universo, en realidad son ordenamientos matemáticos. Es decir, que el universo vendría a ser una construcción matemática. Para el pensamiento, resulta un reto inconmensurable, esta nueva comprensión. Yo me aferro todavía a la idea de que el hombre creó los números, y con eso pudo llegar a entender el universo. Como decía el mismo Einstein, las matemáticas son una metafísica porque permiten explicar el universo, sin investigación empírica previa. Construida matemáticamente y lo maravilloso de ese pensamiento, del poderío de ese pensamiento, es que el universo empírico ha podido ser percibido a partir de la teoría matemática creada por Einstein y por su predecesor Lorenz, y a partir de esa poderosa teoría matemática, de la comprensión del universo, se han desarrollado tecnologías como el láser que es un instrumento empírico concreto, de experimentación fáctica. Pero esas son derivaciones de esa teoría matemática. En general, las ciencias empíricas operan al revés, primero hacemos experimentación empírica y a partir de eso construimos la teoría. Pero la teoría del electromagnetismo de Lorenz y las teorías de la relatividad de Einstein son formulaciones matemáticas.

—Pero tengo entendido que Einstein no era muy amigo del azar, de las probabilidades.

—Sí, pues, Einstein era un determinista. Para él, la causalidad refería las predicciones de los acontecimientos y, si se reunía un conjunto de hechos precedentes, debía esperarse un desenlace, la predicción. Y esa visión de Einstein contendió fuertemente con la visión cuántica de las probabilidades. La teoría determinista fue puesta en cuestión por los cuánticos de la probabilidad, encabezados por Max Born, contemporáneo de Einstein, violinistas los dos. Se reunían en la casa del uno y del otro a interpretar música clásica con sus violines, pero en el ámbito de la teoría física eran rivales. Max Born representaba esa corriente no determinista, la corriente probabilística de los fenómenos, sobre todo de los fenómenos de las partículas elementales. Allí no se podía predecir la caída de un átomo, de una masa de átomos, lo que se podría era predecir la probabilidad de que una parte de los átomos decayera. Einstein no resistía esa alternativa, porque para él la famosa expresión «¡Dios no juega a los dados!», quedó grabada como su punto de vista frente a los probabilísticos. Pero los probabilísticos al fin, tuvieron la razón.

—**¿O sea que Dios, sí juega a los dados?**

—La investigación de las partículas elementales muestra eso, que los fenómenos en este plano son probabilísticos. Y lo que tú dices, que el electrón es materia y al mismo tiempo energía y se comporta como partícula o como onda. El famoso gato encerrado de Heisenberg. Entonces, es fascinante que, en el plano de las partículas elementales, el determinismo pensado por Einstein no se ve, sino que tenemos fenómenos probabilísticos. Esto es maravilloso y abismal. ¿Cómo estas partículas elementales, que son materia o energía, construyen cuerpos complejos como el cuerpo humano, que tiene una fisonomía dada, que ocupa un espacio determinado y que tiene una identidad, pero en realidad es un agregado de partículas elementales que no son ni materia ni energía? ¿Cómo se organiza este cuerpo complejo? ¿Cómo es que adquiere una coherencia de funcionamiento? ¿Y cómo sobre este cuerpo, se erige una mente capaz de reflexionar sobre su propia constitución atómica de materia y energía? He ahí la maravilla abismal. Pero eso es lo que todavía no hemos podido dilucidar.

—**¿El ojo del pintor Velásquez, en el libro de Foucault?**

—Esa perspectiva de Foucault se refiere ya a la mirada. Es decir, todos estamos inscritos o lanzados al mundo como lo dice Heidegger. Pero el mundo no es igual para todos, porque cada mundo encierra una mirada subjetiva.

—**¿Ver es opinar?**

—O pensar es saber preguntar. La subjetividad nos permite tener una mirada del ser y del mundo en el que interactuamos. Pero la mirada y la subjetividad también son una construcción de la interacción. Del reconocerse en el otro. El reconocerse, el reconocimiento es una categoría tan cara a Hegel. La lucha por el reconocimiento.

—**¿Que decía Hegel, al respecto?**

—Cada sujeto en la vida está empeñado en una lucha por el reconocimiento. Poder reconocerte singular, en la interacción con el otro. Es decir, tu singularidad no puede existir si no existe el otro. Tu singularidad se construye, porque interactúas con el otro. Esa es una categoría que ahora es de riquísima exploración filosófica. Hay un filósofo joven de la escuela de Frankfurt, se llama Axel Honneth. Este reflexiona sobre la lucha por el reconocimiento y dice que la lucha por el reconocimiento marca la vida de las sociedades, pero tiende a decaer en las sociedades modernas. Porque en las sociedades modernas, el hombre tiende a aislarse, a ser solitario. A plantearse metas y perspectivas a partir de una soledad, soledad profunda, y eso trunca lo que es fundamental, la lucha

por el reconocimiento. Es decir, eso empieza a borrar las singularidades y a convertir lo humano en una masa estandarizada. Me encanta el libro de Axel Honneth, lo último de la escuela de Frankfurt, me parece que es un discípulo de Habermas. Aunque no es tan reciente, pues hace unos años cayó en mis manos este libro, tomado a partir de la categoría del reconocimiento hegeliano y puesto en perspectiva: Hegel, en el contexto de la modernidad y de la borradura de la singularidad, porque el otro tiende a extinguirse.

—**Rimbaud, un poeta que tú admiras dijo «Yo soy los otros», inaugurando así la epistemología moderna, ¿qué diría ahora, con eso de la extinción del «otro»?**

—Claro, Arthur Rimbaud, «Yo soy los otros» es la epistemología moderna, pero no es la epistemología de la posmodernidad, en la que la singularidad tiende a borrarse, tiende a perderse. En la posmodernidad, el otro empieza a perderse y, por tanto, la lucha por el reconocimiento queda entre paréntesis y la singularidad tiende a extinguirse y nos movemos como una masa estandarizada.

—**Interesante**

—En torno a esto, también podríamos referirnos a otros pensadores como Simón Baumann, con esto de la sociedad que fluye como agua.

—**¿La sociedad líquida?**

La sociedad líquida, una alegoría acerca de lo mismo que estamos reflexionando. La filosofía de Baumann es mucho más liviana, no alcanza la profundidad de otros pensadores: Heidegger, Kant, Hegel, que han iluminado muchísimo el pensamiento y la reflexión acerca del sentido del Ser. Como Slavoj Žižek, casi en un parangón con esto de la borradura de la singularidad, cuando dice: ¿A dónde vas Edipo huérfano de toda ética? Desapareció el padre. Es un pensamiento increíble, muy movilizador, que debe estar en la reflexión académica.

—**Pero eso, antes que Žižek, ya lo dijeron los griegos y precisamente con el mito de Edipo. Julia Kristeva habla de cómo las reglas del lenguaje representan al rigor del padre. Al comienzo de su vida, el niño vive una relación idílica con su madre, sin reglas. El niño o niña vive en un paraíso «poético», que ella denomina semiótico. Pero, entonces, a los tres años de edad, aparece el padre con sus leyes sintácticas, semánticas y pragmáticas. La ley del sujeto, verbo y predicado.**

—Claro, claro. La desaparición del padre. ¿A dónde vas Edipo? Es una analogía de la posmodernidad, huérfana de ética. Porque la que comunica el lenguaje, cuando

el niño sale al mundo, es la madre; el verdadero lenguaje, digamos, el lenguaje poético. En nuestras sociedades y en la nuestra en particular, la madre es la autora principal de la construcción lingüística en los primeros años, por la cercanía. Vivimos todavía un distanciamiento del padre y el padre representa el disciplinamiento, según este filósofo checo Zizek. Y, de acuerdo con este filósofo, la autoridad del padre se está perdiendo y en la medida en que se extingue la autoridad del padre, las referencias éticas se extravían y emerge esta sociedad del relativismo, donde todo puede ser válido según las circunstancias. Desde luego, esta es una alegoría que pone en cuestión al Estado moderno, incapaz de generar una ética rectora porque es excluyente, fuente de normas que no penetran el desafío de la justicia, de la equidad. De allí este nuevo Edipo, ya sin sujeción. Y la pertinencia de la pregunta: ¿A dónde vas Edipo? Que es más o menos: ¿A dónde va la sociedad? ¿Cuál es el norte, la inspiración, el sentido de la vida social? ¿Por qué la juventud desemboca con más frenesí en la búsqueda de sensaciones y de imágenes más allá de la realidad que los rodea? ¿Por qué esa apelación a las drogas? Drogas cada vez más complejas cuando se pasa de los productos naturales, como el opio, la marihuana y la misma cocaína a las drogas sintéticas, que están devastando a todas las sociedades del mundo. ¿Qué pasa con esta sociedad casi nihilista, que es la sociedad posmoderna? ¿Cómo revertir? ¿Cómo reinstaurar la autoridad, la supresión básica e inicial? Porque, nos guste o no, Freud tiene razón: son las experiencias iniciales las que sellan la personalidad. En una maravillosa novela García Márquez dice que somos paridos muchas veces, no nacemos una sola vez, sino que somos paridos muchas veces. Pero, aunque seamos paridos frecuentemente, hay una trayectoria básica que se sostiene. He allí un escenario interesantísimo. Cada uno tiene su historia, su vida.

—**En una ocasión anterior, recuerdo, te mencioné a un científico norteamericano que, inspirándose en Borges, declaró: ninguna computadora superará a la mente humana, porque las computadoras no tienen capacidad de olvido. Hace poco, leí un ensayo de Jacques Lacan, donde mencionaba el cuento de Borges «El jardín de los senderos que se bifurcan». Mientras tú hablabas de Max Born, de Einstein, de la probabilística, de universos paralelos, fue inevitable que recordara a Borges. ¿Qué opinas de él?**

—Bueno, yo comparto tu admiración por Borges. Porque desde la poesía, conduce al lector a unas reflexiones insondables, que en el fondo son reflexiones sobre el ser. Son filosofía. Este cuento que mencionas «El jardín de los senderos que se bifurcan» es una maravilla. Si uno lee el sentido de cómo el caminante tiene que tomar opciones. Una vía o la otra. Y cómo la decisión de tomar un camino u otro, lo conduce a otro universo. Universo donde, a su vez, se encuentran otros caminos que se bifurcan nuevamente. Esto puede referirse a un individuo en particular o una sociedad

en su conjunto. En otras palabras, ¿será que el azar lanza a los universos que habitamos? ¿O es que nosotros, sujetos del azar, construimos esos universos? Eso subyace en este cuento de Borges, maravilloso como otros que tiene, «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», donde creó un planeta con sus habitantes, su lenguaje. Bueno, el potencial de reflexión de Borges, para mí, es infinito. Y lo que tú dices, en ese sencillo cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» está plasmada toda una filosofía sobre el destino del ser.

—Plasmada estéticamente, por cierto.

—Fíjate ahora, la poesía es la música. Una música que se refiere a lo humano. A la vivencia de lo humano. A la pertinencia de lo humano. Y la poesía, vista desde esta perspectiva, es matemática. Y volvemos a lo mismo. Que la armonía del universo es una construcción de la matemática. Las matemáticas son poesía. Me parece que hay un filósofo que dice eso, no sé si es Heidegger, este tiene un libro en inglés que pesqué recientemente: *Poesía, trabajo del arte y pensamiento*. Es un libro arduo, para mí, porque está en inglés. Y Heidegger en inglés es complicado. Pero allí, Heidegger llega a afirmar que toda la construcción del mundo que pasa por el pensar y el nombrar, es arte poética. Ah, y en ese libro descubrí que él era poeta. No sabía que Heidegger era poeta. En este libro hay un preámbulo largo, con sus poemas

—Entonces, ¿era verdad que la poesía es la casa del ser?

—Este libro, sobre el pensar, el lenguaje y el arte, es eso. Es impensable que el pensar el mundo abstracto que el hombre ha construido no emane de su potencial básico, de ser una criatura corpórea, con su cerebro, y que con este cosmos del que disponemos nosotros, podamos discernir el cosmos en el que habitamos. Somos cósmicos en constitución. Cuando reflexionamos sobre cómo se organizan las partículas elementales que no son materia ni energía en un cuerpo tangible, medible, que ocupa un espacio.

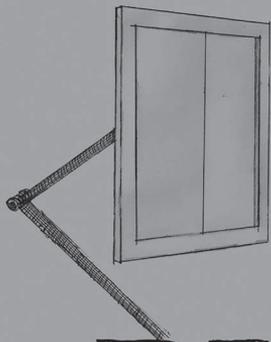
—Hablando de espacio, en uno de sus ensayos, Jacques Lacan subraya la importancia del espacio en uno de los cuentos de Edgar Allan Poe: «La carta robada». En el cuento se trata de encontrar una carta que fue robada, pero se sabe que está oculta en ese mismo espacio, en esa misma oficina o despacho. Hay que encontrarla. Contratan a dos prestigiosos investigadores científicos, que lo primero que hacen es subdividir el espacio en cuadrículos que se irían rastrillando, uno por uno, sin que se les escape ni un milímetro de espacio. No la encuentran. Contratan a un investigador, más bien poeta, y este sí la encuentra. Estaba en el sitio más obvio, delante de sus narices, en el escritorio. Quien la robó, no tenía el tiempo como para ejercer un ocultamiento tan demencial

como el de los investigadores, fue rápido. El investigador poeta utilizó la variable tiempo-espacio. Quiero decir con esto, que una vez más el arte antecede a las ciencias, a tan ilustres filósofos. Sin embargo, en nuestro medio, al arte no se le ha concedido tal prestigio.

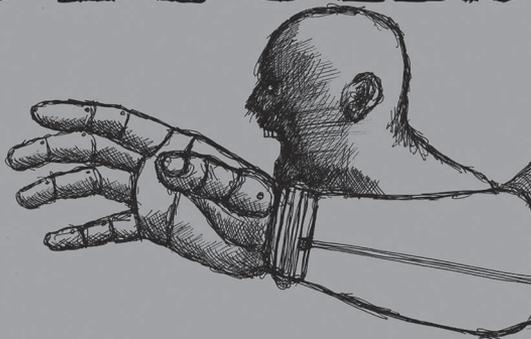
—Bueno, la construcción artística está expuesta a la observación y al juicio. Y a la apreciación estética. Y en cada momento hay una cultura que juzga a las obras de arte. ¿Por qué Van Gogh no fue apreciado por sus contemporáneos? ¿Qué atravesaba la mirada cultural de ese momento que no vieron el arte en las obras de Van Gogh? ¿Cuál fue la mutación social que permitió descubrir arte en las obras de Van Gogh? ¿Qué pasó en Europa, en el giro de ese siglo? ¿Por qué ese impresionismo violento de Van Gogh, vino a ser de goce estético? La cultura europea que confiere valor artístico a Van Gogh, es una cultura de un período de paz después de una prolongada guerra europea. Las obras de arte de Van Gogh están inscritas en las turbulencia de esos momentos y expresan esa violencia de rasgos y de colores. Cuando gira la sociedad europea a un tiempo de paz, se serena el ánimo. Ahí, se aprecia a Van Gogh, porque les está mostrando el fragor de la vida del pasado y la importancia de la paz. En cierto modo, esta es una apreciación mía. Porque siempre me pregunté, porqué giró la cultura hasta apreciar el arte de Van Gogh. Entonces, el arte que se inscribe en la percepción estética de la cultura social también está expuesto a las tensiones del poder que vive esa cultura. La sociedad está atravesada por tensiones de poder y las tensiones de poder generan miradas y las miradas juzgan la creación.

—El poder del que habla Foucault, ¿más que el castigo, busca el temor?

—Exactamente, lo que él llama, la microfísica del poder, hay pequeños poderes que operan cotidianamente y, por supuesto, hay macropoderes que someten. Yo diría que existen de todas maneras poderes que rebasan esta cotidianidad en la familia, en el trabajo y son los poderes que atraviesan la sociedad en su conjunto, la penetran, todos los poderes del estado, los poderes de los modelos de la cultura y, por lo tanto, así se construye la mirada estética y los artistas no pueden ser ajenos a eso. Tienen que revelar lo que viven y su inserción debe ser tanto en los micro poderes como en los macro poderes que atraviesan la sociedad. Entonces, la visión estética es histórica, así como la creación artística, una maravilla. No es lo mismo decir que el arte debe ser comprometido con una causa, esa es otra visión, esto es distinto. Aquí, lo que estamos diciendo es que toda sociedad tiene una mirada, una mirada que es construida y atravesada por los poderes.



ARTES PLÁSTICAS



ARTES PLÁSTICAS

La pintura antes del cuadro
Cristina Rochaix

Una vida en dos mundos y un camino de crecimiento permanente
Ana Priscela Velástegui

La pintura antes del cuadro

Cristina Rochaix

Artista Visual Buenos Aires, Argentina

crisrochaix@gmail.com

Recibido: 9 de noviembre de 2022 / Aprobado: 12 de diciembre de 2022

Resumen

Presento mi producción de obras en artes visuales desarrollada entre 1996 y 2022, en relación con distintos momentos de creación. Estos momentos describen un continuo trabajo de exploración y evolución hacia diversas derivas, influenciado por las obras de tres pintoras latinoamericanas del siglo xx: Tarsila do Amaral (Capivari, San Pablo, 1886-San Pablo, 1973), María Martorell (Salta, 1909-Salta, 2010) y Araceli Gilbert (Guayaquil, 1913-Quito, 1993). En mi enfoque, destaco la disciplina de la pintura, la cual subyace en el trabajo de los artistas. Existe una historia de la pintura que precede al lienzo, así como una memoria de lo observado, lo aprendido y el intercambio de influencias. Utilizo fotografías de piezas de mi producción visual cercanas, a modo de registro y verificación visual del contenido escrito, así como también imágenes de las obras de las artistas mencionadas.

Palabras clave: proceso, transculturación, mestizaje, conversación, identidad, expansión.

Abstract

I present my production of works in visual arts developed between 1996 and 2022, in relation to different moments of creation. These moments describe a continuous process of exploration and evolution towards various directions, influenced by the works of three Latin American female painters from the 20th

century: Tarsila do Amaral (Capivari, São Paulo, 1886 - São Paulo, 1973), María Martorell (Salta, 1909 - Salta, 2010), and Araceli Gilbert (Guayaquil, 1913 - Quito, 1993). In my approach, I emphasize the discipline of painting, which underlies the work of artists. There is a history of painting that precedes the canvas, as well as a memory of what has been observed, learned, and the exchange of influences. I use photographs of pieces from my visual production up close, as a way of recording and visually verifying the written content, as well as images of the mentioned artists' works.

Keywords: process, transculturation, miscegenation, conversation, identity, expansion.

Quiero referirme primordialmente al tema de la conciencia pictórica que nos define como pintores: la construcción de sentido que subyace en el pensamiento como una capa profunda, establecida por la formación académica, de aquello que hemos aprendido, que hemos visto, pintado y vivido mediante todas las experiencias que están dentro nuestro, y las que también nos impactan y activan de maneras distintas interpelándonos desde afuera.

En mi proceso pictórico hay un estrato inicial, originado en la formación occidental, reguladora y rectora de apreciación y difusión de las artes visuales desde los años setenta en Buenos Aires, ciudad en la cual estudié. Mi primer contacto con el arte se produjo gracias a un tío escultor, quien me acercó al taller de una hermana suya, ceramista en Tandil, así como a sus propias exposiciones. También debo destacar la temprana experiencia en la escuela primaria con el maestro de arte Adolfo Pérez Esquivel.

Mi formación académica, desde mitad de los ochenta hasta mitad de los noventa, se enunciaba como «Bellas Artes» bajo la lente de la historiografía proveniente del eje hegemónico: Europa-Estados Unidos. Este paradigma emergía como una totalidad donde cada estilo se veía adherido a un esquema de filiación del cual emanaban los instrumentos teóricos fundantes para comprender e interpretar los movimientos artísticos.

La pintura que he realizado en años posteriores a la etapa de formación me generó nuevas preguntas. Entonces entendí que mi proceso estaría relacionado con el estudio de las obras de otros artistas mediante el acceso a libros (en un inicio) y a la confrontación directa con las obras originales (habilitada por los viajes y visitas a museos, por lo general ligados a una exposición).

Para referirme al recorrido de expansión de mi trabajo artístico tomaré como anclajes los nombres de cuatro exposiciones individuales realizadas entre el 2000 y 2022: *Remix* (agosto, 2000, Sala 21, centro Cultural Recoleta, Buenos Aires); *Transatlántica* (junio de 2008, Galería Del Infinito, Buenos Aires); *Clave geométrica* (mayo de 2012, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, Ecuador); *La pintura antes del cuadro* (febrero de 2015, Galerie Argentine, París, Francia/septiembre en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil) y *Conversaciones* (mayo, 2022, Galería Central Newbery, Buenos Aires). Al final, me centraré en la influencia de mi viaje a Ecuador entre el 24 de mayo y el 2 de junio de 2012 durante el cual se desarrolló «Clave geométrica», expuesta en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión de Quito, invitada por la Universidad Central del Ecuador.

Transatlántica

Entre 2006 y 2008 pinté una serie de telas, en algunos casos en diálogo con prismas triangulares de madera pintados con la misma idea compositiva y cromática, bus-

cando una idea concepto de espacialidad y movimiento en distintos sentidos, dentro y hacia afuera del cuadro.

Surgieron allí influencias por vía del estudio de las vanguardias históricas como por ejemplo las obras de la Bauhaus, el Suprematismo Ruso y De Stijl. De ese flujo dialéctico nació la palabra 'Transatlántica' que dio título a la muestra, imaginando un largo viaje de la pintura desde Buenos Aires al viejo continente, en un ida y vuelta.



Título: América
Fecha: 2006
Técnica: Acrílico sobre tela
Dimensiones: 130 x 110 cm



Título: Geometrías en verdes-azulinos
Fecha: 2012
Técnica: Acrílico sobre tela
Dimensiones: 160 x 130 cm



Título: Pintura en volumen 2
Fecha: 2010
Técnica: Acrílico en prisma de madera triangular
Dimensiones: 24 x 25x 28 x 75 cm

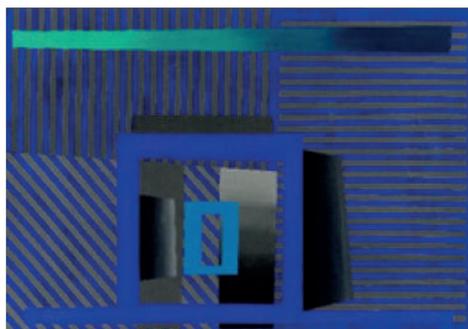
Clave geométrica

Clave geométrica fue el nombre de mi exposición en Ecuador, realizada en el 2012, en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito. En el conjunto de obras expuesto, trato las ideas del cinetismo y de la neogeometría en el tratamiento de las formas, la planimetría, la composición, el color y las secuencias de líneas-planos constructivos. Las pinturas tienen además una cuestión temática evidente dada por la alusión a formas arquitectónicas básicas: columnas, dinteles y pórticos, a las que recurrí como metáforas visuales.



Título: Arquitectura amarilla
Fecha: 2011
Técnica: Acrílico sobre tela
Dimensiones: 50 x 70 cm

Título: Arquitectura en azul
Fecha: 2011
Técnica: Acrílico sobre papel
Dimensiones: 70 x 100 cm



La pintura antes del cuadro

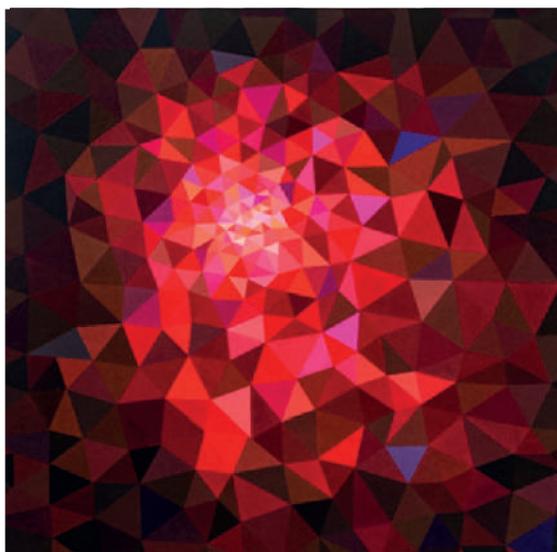
En esta serie profundizo el trabajo sobre arquitecturas incorporando un tratamiento más densificado del color, gradientes de claroscuro marcados y extensión en las dimensiones. Incorporo una versión específica de la idea de espacialidad concentrando la manipulación más clara de las intensidades del color hacia puntos del centro compositivo de los cuadros. Se trata de un conjunto posibilitado por la existencia de un cuerpo de obra anterior, sumado a lo visto y estudiado en la obra de pintores y pintoras a lo largo de la investigación.



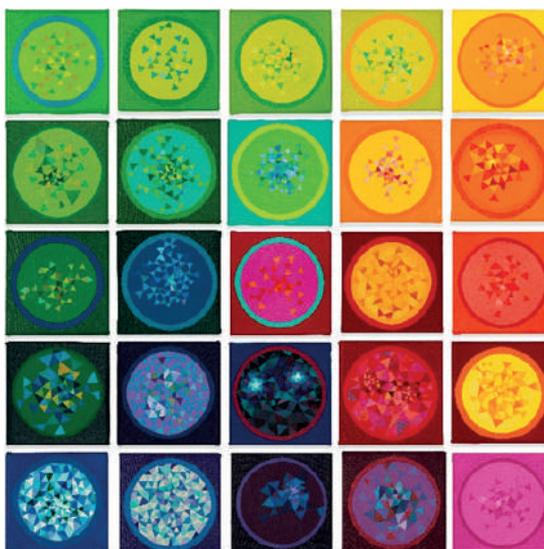
Título: Reenvío a Stonehenge
Fecha: 2012
Técnica: acrílico y óleo sobre tela
Dimensiones: 140 x 140 cm



Título: Domesticando al rojo
Fecha: 2014
Técnica: Políptico, acrílico sobre tela
Dimensiones: cuatro piezas de 100 x 100 cm



Título: Alrededor del rojo
Fecha: 2014
Técnica: Acrílico sobre tela
Dimensiones: 100 x 100 cm



Título: Bauhaus
Fecha: 2014
Técnica: Políptico, acrílico sobre tela
Dimensiones: 25 piezas de 20 x 20 cm

Conversaciones

Las obras pertenecientes a la serie *Conversaciones* están dispuestas en dos grupos: *pinturas de mestizaje e inventarios de color*. Estas giran en torno a un mismo eje: conversaciones que imagino tener, desde hace tiempo, con tres pintoras latinoamericanas: Araceli Gilbert (Guayaquil, 1913- Quito, 1993), Tarsila do Amaral (Capivari, San Pablo, 1886- San Pablo 1973) y María Martorell (Salta, 1909- Salta, 2010).

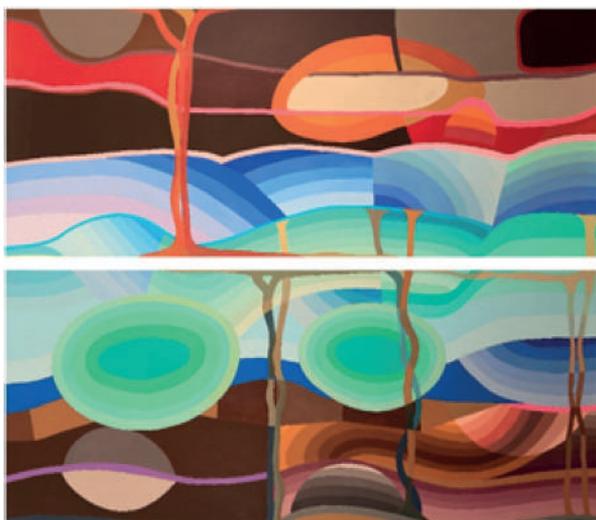
Identifiqué en ellas una relación con mi propia pintura en la manipulación del color, en aspectos temáticos, en la síntesis de las formas y la geometría en filiación con la idea constructiva, así como tratamientos totalmente abstractos en una nueva sustancia pictórica. Además, sus biografías en particular me estimularon a pensar acerca de la pintura, el oficio de los pintores y las pintoras, y el fenómeno de la transculturación que acontece en sus obras, mediante los movimientos, los desplazamientos y el deseo de conocimiento de otras vías de expresión.

En el caso de Araceli Gilbert, su obra fue un descubrimiento para mí durante un viaje a Ecuador en 2012. En ocasión de la exposición «Clave geométrica» visité el Museo Eduardo Kingman, la Casa Museo Guayasamín, la Casa Museo Osvaldo Viteri, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Museo Nacional del Ecuador. Solo en uno de los Museos descubrí un cuadro de Gilbert y luego, mientras visitaba la Galería Ileana Viteri, pude ver la edición completa de sus obras en un gran libro que estaba disponible en este espacio. Se me aparecía como una suerte de excepción en la pintura ecuatoriana del siglo xx, entre las impactantes pinturas de fuerte tradición de figuración expresionista con un caudal expresivo ligado al acervo de su cultura.

En los títulos de mis obras, intento narrar circunstancias imaginarias de los diálogos.

Serie Mestizaje: Diálogo con obras de Tarsila do Amaral, María Martorell y Araceli Gilbert

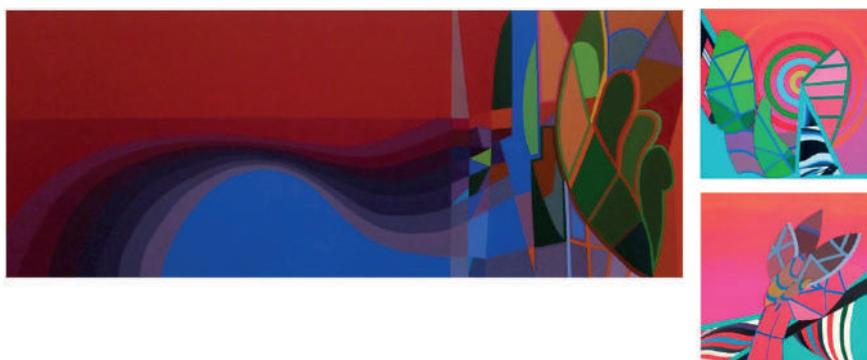
Las *pinturas del mestizaje* son más numerosas en el conjunto, abarcan más técnicas y una idea de mayor expansión estética de mi pintura que interpreto a través de esa *escucha imaginativa* de las tres voces de las pintoras. En virtud de la cita, tomé de ellas la influencia de la modernidad en el color y las formas, los imaginarios innovadores del paisaje, la exuberancia distorsionada y extravagante, en tensión con la síntesis y lo abstracto.



Título: La primera conversación con María Martorell en un entorno de caldenes, médanos y ciervos
Fecha: 2013/2022
Técnica: Díptico, acrílico sobre papel
Dimensiones: 2 piezas de 67 x 178 cm cada una
María Martorell



Título: Ondulante (María Martorell)
Fecha: 1968
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones: 125 x 89 cm
(Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina)



Título: Una conversación en el enero caluroso donde María me insistía con los gradientes, Tarsila con que distorsione los verdes y Araceli que me aprobaba las rectas
Fecha: 2022
Técnica: Políptico, una pieza en acrílico sobre tela y dos piezas en técnica mixta de collage y acrílico
Dimensiones: 1 pieza de 50 x 130 cm y 2 piezas de 40 x 40 cm



Título: La vez que Araceli hablo mucho del cielo
Fecha: 2020
Técnica: Acrílico s/papel
Dimensiones: 50 x 70 cm



Título: La vez que hablamos todas de todo
Fecha: 2020
Técnica: Acrílico y óleo s/tela
Dimensiones: 40 x 60 cm



Título: Elogio al círculo (Araceli Gilbert)
Fecha: 1978
Técnica: Acrílico s/tela



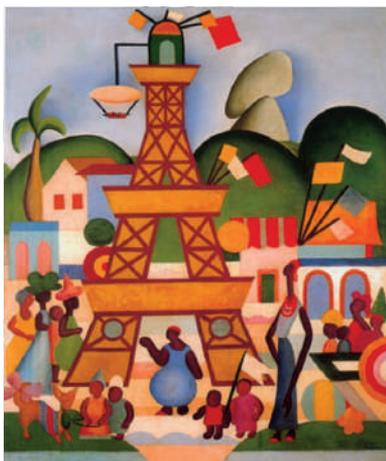
Título: Lago Magenta después de escuchar y entender a Tarsila
Fecha: 2020
Técnica: Acrílico s/tela
Dimensiones: 60 x 90 cm



Título: Ekno 2 (María Martorell)
Fecha: 1968
Técnica: Díptico
Dimensiones: 170 x 160 cm (Colección on-line del Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina)



Título: A lua (Tarsila do Amaral)
Fecha: 1928
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones: 110 x 110 cm (colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos)



Título: Carnaval de Madureira (Tarsila do Amaral)
Fecha: 1924
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones: 76 x 63 cm (Colección del Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil)



Título: Carnaval de Madureira con consejos de Araceli
Fecha: 2019
Técnica: Acrílico s/tela
Dimensiones: 110 x 60 cm



Título: Araceli me hablaba de un cuadro de su maestro Ozenfant
Fecha: 2021
Técnica: Acrílico s/tela
Dimensiones: 70 x 90 cm



Título: Reds, Rome (Amédée Ozenfant)
Fecha: 1920/25
Técnica: Óleo s/tela
Dimensiones: 81 x 100 cm (Colección del Museo de Reina Sofía, España)



Título: Composición con máscaras (Araceli Gilbert)
Fecha: 1946
Técnica: Óleo s/tela



Título: Tout se tient (Araceli Gilbert)
Fecha: 1953
Técnica: Óleo s/tela



Título: Ritmos y colores (Araceli Gilbert)
Fecha: 1952
Técnica: Óleo s/tela
Dimensiones: 100 x 73 cm



Título: Formas en equilibrio (Araceli Gilbert)
Fecha: 1952
Técnica: Óleo s/tela



Título: Acordamos todas que el negro es un color
Fecha: 2019
Técnica: Técnica mixta s/tela
Dimensiones: 25 x 25 cm



Título: Pego y pinto mientras me habla Araceli
Fecha: 2019
Técnica: Técnica mixta s/tela
Dimensiones: 25 x 25 cm

Serie Inventarios de color

Las pinturas de *Inventarios de color* son abstracciones geométricas, en las cuales traduzco selecciones relativamente fidedignas en colores de paisajes catamarqueños.

Partí de mi recuerdo de la observación del paisaje y de las impresiones posteriores en color de fotografías que tomé en esos lugares y las realizadas antes por un viajero amigo, que me sugirió visitar esos paisajes cercanos al volcán San Francisco, cerca del límite con Chile, a 4000 metros de altura. Son extensiones de la geografía argentina donde se puede tener una increíble percepción del color, casi como un espejismo. Sin duda las impresiones de las fotos, posteriores, cuentan con el registro de color del pantone digital extremado aún más por el color de la impresión digital.

Mis pinturas toman todas las percepciones del color, la visionada (color luz), la de la-posproducción (color digital) y la de la mezcla pigmentaria de color en el taller (color pigmentario).

En esta serie, y de acuerdo con lo que dije de mi conversación imaginaria con las pintoras, tuve en cuenta mi diálogo con Araceli Gilbert.



Título: Conversando con Araceli de los colores mientras Tarsila y María sueñan

Fecha: 2020

Técnica: Acrílico s/tela

Dimensiones: 170 x 140 cm

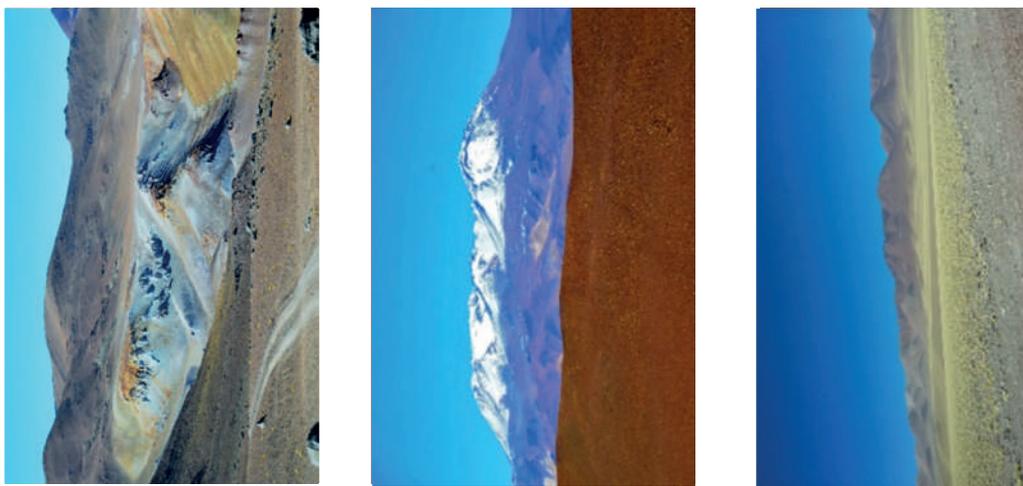


Título: Inventario de colores cercanos al volcán con magentas

Fecha: 2020

Técnica: Acrílico s/tela

Dimensiones: 38 x 60 cm



Título: Paisajes cercanos al volcán San Francisco, Catamarca, Argentina

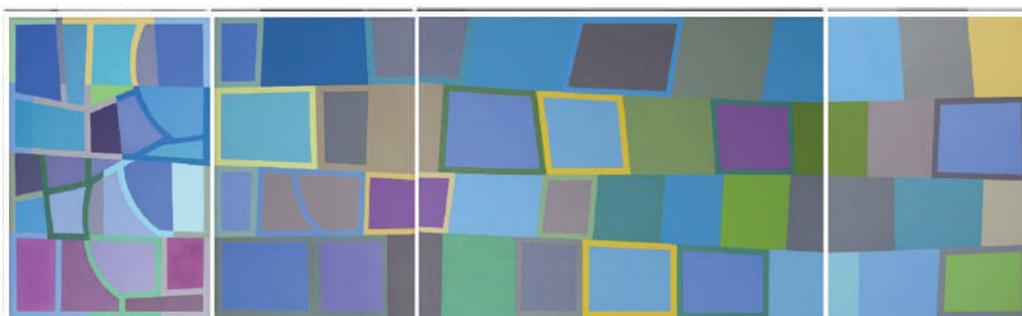
Fecha: 2017

Técnica: Tres fotografías digitales, giradas 180 grados

Título: Manhattan (Araceli Gilbert)

Fecha: 1985

Técnica: Óleo sobre tela



Título: Inventario de color

Fecha: 2019/20

Técnica: Políptico, acrílico s/cuatro telas

Dimensiones: 60 x 200 cm



Título: Paisaje cercano al volcán San Francisco, Catamarca, Argentina.

Fecha: 2017

Técnica: Fotografía digital

Título: Réquiem por Sídney Bechet (Araceli Gilbert)

Fecha: 1963

Técnica: Óleo sobre tela



Como una cuarta pintora, pinté bajo el efecto hechizante de esta conversación, tratando de reflejar todo lo aprendido en estas conversaciones con ellas, de impacto deseante y liberador para mí.

Villa Gesell, noviembre de 2022

Referencias

- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro. Siglo XXI.*
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen.* Emece Arte.
- Rossi, M. C. (2018). *Cristina Rochaix, derivas de la creación.* Editorial Tres Pinos.

Una vida en dos mundos y un camino de crecimiento permanente

Ana Priscela Velástegui

Exmilitar de las Fuerzas Armadas del Ecuador y
artista plástica
miant85@gmail.com

Recibido: 9 de noviembre de 2022 / Aprobado: 12 de diciembre de 2022

Resumen

El siguiente ensayo presenta la obra de Anita Priscela Velástegui, quien, luego de tener una exitosa carrera militar, incursiona en el mundo del arte con el firme convencimiento de «vivir con él una elevación espiritual». A pesar de iniciar su carrera artística a una edad tardía, Velástegui logra surgir exitosamente con una obra de gran calidad estética. Esto demuestra que la edad no es un obstáculo para alcanzar y dominar nuevos conocimientos y prácticas, siempre y cuando se esté dispuesto a hacerlo y se cuenten con los medios necesarios para ello.

Palabras clave: Velástegui, pintura ecuatoriana, artes plásticas.

Abstract

The following essay presents the work of Anita Priscela Velástegui, who, after having a successful military career, ventures into the world of art with the firm conviction of «living with it a spiritual upliftment». Despite starting her artistic career at a later age, Velástegui successfully emerges with a work of great aesthetic quality. This demonstrates that age is not a barrier to achieving

and mastering new knowledge and practices, as long as one is willing to do so and has the necessary means for it.

Keywords: Velástegui Ecuadorian painting, visual arts

La vocación militar

En la vida del ser humano se va descubriendo que con el pasar del tiempo hay etapas, períodos, fechas importantes que envían señales, marcan hitos, dejan enseñanzas y lecciones que, al ponerlas en práctica, nos permiten cumplir con el propósito de la vida que es el crecimiento personal. En este recorrido por la existencia se presentan diferentes caminos a seguir, muchos con distintos objetivos, varios con el mismo. Hay que saber elegir el mejor con la consciencia de lo que aspiramos alcanzar. En esa senda, conviene pensar que cada obstáculo representa el instrumento para hacernos progresar. El desafío es avanzar, sin detenerse.

En el camino que he transitado se me abrieron las puertas para el ingreso a las Fuerzas Armadas, institución fundamental del Estado ecuatoriano. Lo hice con entusiasmo, llena de fe y esperanza —fe en mis propias capacidades y esperanza en que mis ideales se cumplan—. La vocación militar me permitió adaptarme con facilidad a ese mundo. Encontré una temprana y profunda identificación con los valores que esta institución promueve como la disciplina, la determinación, la responsabilidad y la perseverancia —entre los más importantes—.

Mi comienzo en la carrera militar comenzó cuando me presenté al curso de militarización en 1974, año en que el Ejército convocó a profesionales para unirse a la institución. Aunque ya era odontóloga, tenía también una fuerte inclinación por la carrera militar, por lo que me sentí sumamente motivada por esta oportunidad. Aprobé el curso y con el grado de teniente empecé el servicio en Cuenca. Luego de dos años me dieron el pase a diferentes repartos de la Fuerza Terrestre.

Considero que la experiencia más gratificante en mi vida es haber sido integrante de la institución castrense. Allí me enriquecí de los grandes valores que coadyuvaron en mi formación como militar y como persona: disciplina para cumplir el trabajo dual de profesional y militar, determinación para con valentía superar todos los obstáculos que se presentaron, responsabilidad para el buen desempeño, y perseverancia para no desmayar en la persecución y consecución de las metas trazadas.

Por esa dedicación constante y un trabajo realizado de forma incansable, logré ascender al grado de coronel. Fue una gran satisfacción el haber obtenido la mayor antigüedad de las mujeres que ascendimos a este grado.

Luego de más de 25 años de servicio, y con el grado de coronel, concluí mi carrera militar. No sabía en ese momento, sin embargo, que una nueva etapa estaba por iniciar en mi vida.

El fin de una carrera en la milicia y el comienzo de una carrera artística

Finalizada la carrera militar, y al disponer de tiempo suficiente, se me abrieron las puertas hacia un nuevo camino: la vida artística. El amor por la pintura y una la-

tente inclinación hacia ella —que permanecía dormida en mí desde que nací— me condujeron a emprender esa actividad.

El Centro de Promoción Artística de la Casa de la Cultura Ecuatoriana tuvo un rol de gran importancia en mi desarrollo en la pintura. Allí me cultivé por catorce años desde que me inicié en esta aventura en el año 2000.

Este centro fue en su tiempo una institución emblemática, promovió y difundió el conocimiento de las artes plásticas por más de cincuenta años, período en el que cumplió una labor valiosísima en beneficio de la cultura en el país. En este centro los profesores no solamente fueron artistas plásticos con una vasta experiencia y una gran preparación, sino que además fueron personas con una gran calidad humana y un don de enseñar y aprovechar de cada uno de sus alumnos su personalidad, sus perspectivas y la creatividad particular, ayudando a recorrer y crecer por el hermoso y exigente camino del arte.

Posteriormente, en el año 2014, comencé a ser alumna del maestro Joaquín Endara, quien contribuyó de manera muy especial en mi desarrollo en la pintura. Con él recibí clases hasta 2020, año en el que se interrumpió mi aprendizaje con él debido a la pandemia.

¿Por qué pinto?

Cuando pienso en qué me condujo a incursionar en el arte o por qué pinto, se me vienen algunas respuestas a la mente. Pinto porque tengo una inclinación natural hacia las artes plásticas; pinto porque la naturaleza me invita a plasmar su majestuosa belleza en el papel o en el lienzo; pinto por el firme convencimiento de que al arte me permite una experiencia interior y una elevación espiritual; pinto por la gratificación que me produce el utilizar el lenguaje sutil que habla con el color y la forma, la luz y la sombra, la línea y el volumen; y por último, también pinto debido a que la vocación por la pintura se convierte en una fuerza silenciosa, en un motor que me impulsa a subir cada vez más alto en el camino del arte.

Siempre he concebido a la pintura como la más bella expresión artística y al incursionar en ella he percibido que su aprendizaje conlleva una ardua y permanente práctica. Representa un trabajo que exige constancia y a la vez me ha permitido seguir subiendo en una interminable escalinata llena de sueños sin retrocesos. Con la simplicidad de formas y colores pretendo reflejar la naturaleza, y de manera muy especial el ser humano que también forma parte de ella. Esta apreciación por la naturaleza ha fortalecido mi pasión por el arte, y día a día pongo mi mayor empeño en representar toda la riqueza y esplendor de la naturaleza. Como decía Claude Monet: «Para mí el paisaje apenas existe como tal paisaje —ya que su aparición está en constante cambio— sino que vive en virtud de su entorno, el aire y la luz».¹

1 *El aire que rodea los almiares de Monet*. El blog de La Tabla. En <https://www.elblogdelatabla.com/el-aire-que-rodea-los-almiares-de-monet/>

Las aptitudes muchas veces se mantienen en el fondo del ser humano esperando la oportunidad de expresarse y cuando esta llega fluye como el agua en una vertiente, poniendo a flote fuerzas que habían permanecido latentes e impulsan a desarrollar la actividad que venía siendo postergada.

Lo que la pintura ha representado en mi vida

La temática que abordo en mis obras es tan amplia como lo es la naturaleza, base principal de mi inspiración. El ser humano es parte de ella, y constituye uno de los temas que más he representado en mi arte debido a mi gran interés en plasmar en el lienzo o en el papel sus rasgos y diferentes expresiones, como la angustia, la felicidad, la serenidad y el dolor.

El camino por la pintura no ha sido sencillo, ha representado un reto sustancial al ser un nuevo mundo, un territorio desconocido que requiere del desarrollo de competencias y habilidades particulares. Los valores que fui cultivando en la vida militar se hicieron parte de mí y me ayudaron en este aprendizaje.

Mi desarrollo por esta actividad ha conllevado una ardua y constante práctica y he requerido estudiar estilos y técnicas, construir capacidades como la observación y generar facultades como la sensibilidad. En este reto, las virtudes de la milicia se han hecho presente para avanzar con convicción en la ruta de la formación perenne.

A pesar de ser caminos tan distintos, he tenido el privilegio de haber alcanzado las metas que me he propuesto tanto en la vida militar como en la vida artística, y estoy convencida que esto se debe a las virtudes y competencias que he podido cultivar en mi formación militar y que seguramente me permitirán en el futuro recorrer nuevos caminos, conquistar nuevos objetivos y, en definitiva, persistir incesantemente en el camino de la superación personal.

Veo hoy con profunda satisfacción el fruto de la labor realizada en el período de tiempo que le he dedicado al arte, y luego de haber recorrido el camino transitado en este hermoso campo, siempre intentando superarme. He descubierto en este proceso que se pueden desarrollar capacidades y sensibilidades artísticas cuya consecución exige perseverancia y determinación.

El gusto y la inclinación por estas actividades sutiles que representan el dibujo y la pintura me animan a seguir con paso firme y entusiasmo en este mundo artístico, el mismo que me brinda paz y armonía, en un campo en el que se puede comunicar todo lo que los sentidos y sensibilidad absorben de la naturaleza. A pesar del ritmo acelerado de la vida actual, busco siempre encontrar un espacio para el arte.

Algunas reseñas sobre mi obra

La artista quiteña Mikaela Montenegro² destaca respecto a mi trayectoria artística:

En sus pinturas predominan los colores vivos, la materia del óleo y el uso de la espátula, tal y como se observa en la obra de Joaquín Endara, por ejemplo.

Es evidente la aplicación correcta de elementos plásticos como el color, la forma, la luz y la sombra. Vemos en sus paisajes una riqueza de colores y texturas, sin dejar de lado el uso correcto de perspectiva y profundidad. Adicionalmente, se nota la influencia por estilos vanguardistas, como el impresionismo, al usar pinceladas cortas y matéricas. Una de sus pinturas me recuerda mucho a los almires de Monet, artista impresionista francés. En ellas, la atmósfera está inundada de colores rosas, celestes y naranjas vibrantes. Así mismo, Velástegui plasma el paisaje al lienzo, de una forma intensa y palpitante. Destacan motivos de naturaleza, árboles, casas de campo, montañas, y atardeceres. En los árboles de otoño, por ejemplo, hace una mezcla adecuada de rojos y marrones, cuya sombra cae sutilmente al césped. Esta influencia no solo se demuestra en los paisajes, sino en obras donde la figura humana también está presente. Por lo tanto, vemos una pintura que con los años ha estado en constante desarrollo y crecimiento técnico.

En conclusión, un cambio de mundos es lo que Anita Priscela Velástegui ha podido crear en su vida, de la milicia al arte. Es la prueba de que el conocimiento puede llegar en cualquier momento, siempre y cuando uno esté dispuesto a enfrentarse a nuevas experiencias.

El primer profesor que tuve en la pintura fue el pintor ibarreño Fernando Venegas³ en el Centro de Promoción de la Casa de la Cultura. Fue mi profesor por alrededor de seis años y tuvo una influencia muy significativa en mi desarrollo como artista. Venegas dice lo siguiente respecto a mi trayectoria artística:

Anita Priscela, siguiendo los pasos de su corazón, empezó su incursión en el arte cuando comenzó su práctica en el Centro de Promoción Artística de la CCE, casa pequeña ubicada en el centro del parque El Ejido. Ahí pudo obtener los conocimientos fundamentales teóricos y prácticos del dibujo y la pintura.

2 Se graduó de Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Central del Ecuador con un muy destacado desempeño académico. Adicionalmente, ha cursado estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. Es certificada por el MoMA en Art & Activity: Interactive Strategies for engaging with art. Su obra ha participado en distintas exhibiciones colectivas nacionales como internacionales en instituciones reconocidas, tanto museos como galerías. Cuenta con publicaciones de arte contemporáneo y menciones de honor en pintura.

3 Pintor y educador nacido en San Antonio de Ibarra y graduado en el Colegio de Artes Plásticas Daniel Reyes de esa misma ciudad. Se encuentra jubilado y ha dedicado su vida a la pintura como a la docencia. Fue profesor y vicerrector del Colegio Universitario de Artes Plásticas, así como profesor de dibujo técnico del Colegio 24 de Mayo. Adicionalmente, fue profesor del Centro de Promoción Artística de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por más de 20 años desde que comenzó a trabajar en este centro en 1998. En el transcurso de este tiempo fungió como director de este centro en varios períodos. Son innumerables sus exposiciones plásticas individuales y colectivas, en algunas de las cuales ha merecido honrosos reconocimientos.

La obra de Priscelita —como la llamo con cariño— es muy importante porque demuestra el conocimiento y las destrezas adquiridas en los años que ha estado en constante formación artística. Desde un comienzo estuvo presente su deseo de aprender, practicar y desarrollar las técnicas de la pintura, así como poner de manifiesto las inquietudes que ella guarda para plasmar en los lienzos. La tranquilidad y su pensamiento se reflejan en sus obras.

Ella da cuenta de haber contado con la vocación por la pintura desde hace muchos años antes de empezar a pintar, y llegó a desarrollar la misma cuando comenzó su aprendizaje teórico y práctico en el Centro de Promoción Artística.

Describiría la técnica de Priscelita como una constante búsqueda en la que se perciben sus resultados en el manejo del dibujo y en el juego de colores para transmitir sus ideas e inquietudes en el lienzo. Es notable la evolución de su técnica, particularmente en el dibujo. Al comienzo ella se ponía un poco dudosa, pero a partir de su constancia, dedicación y determinación por salir adelante fue creciendo sustancialmente consiguiendo los extraordinarios resultados que se tienen ahora. De esta manera, creo que sus logros se deben principalmente a su constancia, su fe y determinación por superarse cada vez. De esta manera, se ven los resultados de su dedicación, destacándose de gran manera el manejo de los pinceles y la espátula en sus trabajos artísticos.

Una muestra de mi búsqueda vital en el arte



Título: Otoño y sus colores

Fecha: 2020

Técnica: Óleo

Dimensiones: 120 x 80 cm



Título: Aldeana
Fecha: 2020
Técnica: Óleo
Dimensiones: 120 x 80 cm

Título: Majestuosa serranía
Fecha: 2018
Técnica: Óleo
Dimensiones: 110 x 75 cm



Título: Moisés
Fecha: 2013
Técnica: Óleo
Dimensiones: 100 x 100 cm



Título: Atardecer de otoño
Fecha: 2018
Técnica: Óleo
Dimensiones: 80 x 50 cm



Título: La Virgen y el Niño

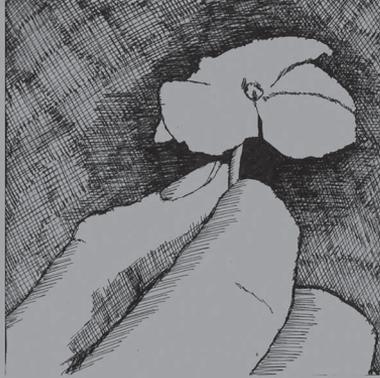
Fecha: 2013

Técnica: Óleo

Dimensiones: 80 x 60 cm



BIOLOGÍA



BIOLOGÍA

Aporte de Alfred R. Wallace a la teoría de la evolución
Oswaldo Báez Tobar

Aporte de Alfred R. Wallace a la teoría de la evolución

Oswaldo Báez Tobar

Universidad Central del Ecuador
winstonoswaldobaeztobar@gmail.com

Recibido: 22 de febrero de 2023 / Aprobado: 15 marzo de 2023

Resumen

La construcción de la teoría evolutiva es uno de los acontecimientos más apasionantes de la historia de la biología. El presente trabajo resume los aspectos esenciales de la formulación de la teoría de la evolución por selección de Charles Darwin y Alfred R. Wallace en forma independiente, que fue un proceso de convergencia en las investigaciones y en las conclusiones generales. La teoría de la evolución es la teoría más amplia y general sobre el origen y transformación de las especies en el espacio y el tiempo. Incluye fundamentos de geología, paleontología, botánica, zoología y antropología. Llegó a estructurarse con la contribución de varios pensadores, entre los que se destacan Darwin y Wallace; empero Darwin alcanzó mayor reconocimiento y prestigio que Wallace. En 2013, año de Wallace, la comunidad científica decidió hacer un reconocimiento de sus aportes a la teoría de la evolución y sus contribuciones a las ciencias biológicas, en especial a la zoogeografía, la especiación por aislamiento geográfico y aislamiento reproductivo. Universidades, academias y museos de historia natural de varios países realizaron numerosos eventos científicos con el propósito de revalorar el aporte científico de Wallace.

Palabras clave: Wallace, Darwin, teoría de la evolución, selección natural.

Abstract

The construction of the theory of evolution is one of the most significant events in the history of biology. This paper summarizes the essential aspects of the formulation of the theory of evolution by natural selection, independently proposed by Charles Darwin and Alfred R. Wallace. Their work represented a convergence of research and led to important general conclusions. The theory of evolution is the broadest and most comprehensive explanation for the origin and transformation of species over time and space. It encompasses the fundamental principles of geology, paleontology, botany, zoology, and anthropology. Although the theory was developed through the contributions of various thinkers, including Darwin and Wallace, Darwin ultimately achieved greater recognition and prestige. In 2013, known as the Year of Wallace, the scientific community acknowledged Wallace's contributions to the theory of evolution and biological sciences, particularly in the fields of zoogeography, speciation by geographic isolation, and reproductive isolation. Universities, academies, and natural history museums around the world organized numerous scientific events with the aim of reevaluating and appreciating Wallace's scientific legacy.

Keywords: Wallace, Darwin, theory of evolution, natural selection.

Convergencias en investigaciones y conclusiones

Charles Darwin y Alfred R. Wallace desarrollaron la teoría de la evolución por selección natural en forma independiente, después de largos períodos de exploración y trabajo de campo en lugares remotos del planeta y de trabajo en gabinetes y museos. Darwin realizó su histórico viaje como naturalista a bordo del *Beagle* (1832-1835), lo que le permitió estudiar geología, paleontología, flora y fauna de varios continentes. A su regreso a Inglaterra dedicó 20 años a organizar las colecciones y a clasificarlas taxonómicamente, a escribir libros y artículos científicos. Entre 1837 y 1844 trabajó en la formulación de la teoría de la evolución por selección natural, lo que era conocido en ámbitos académicos y en sociedades científicas de esa época.

Wallace realizó estudios similares en la Amazonía y en el archipiélago malayo, entre 1855-1858. Al final del viaje escribió un breve ensayo sobre la evolución de las especies por selección natural, que le envió a Charles Darwin y Charles Lyell. Luego de leer la carta de Wallace, Darwin decidió escribir una síntesis de su teoría evolutiva. Los dos trabajos fueron leídos en la Sociedad Linneana de Londres el 1 de julio de 1858. Esta fecha se la considera como la presentación formal de la teoría evolutiva a la comunidad científica. Es un caso muy singular de convergencia de investigaciones y conclusiones similares en torno a la evolución de las especies vivientes.

La concepción de la teoría de la evolución fue un trabajo independiente tanto de Darwin como de Wallace, pero la presentación fue conjunta por iniciativa de Charles Lyell y Joseph Hooker, quienes expresaron lo siguiente:

[...] los trabajos adjuntos, que tenemos el honor de poner en conocimiento de la Linnean Society, y tratan del mismo tema, a saber, las Leyes que afectan a la Producción de Variedades, Razas y Especies, contienen los resultados de las investigaciones de dos naturalistas infatigables, Mr. Charles Darwin y Mr. Alfred Wallace [...] y al haber ambos autores puesto en nuestras manos sus trabajos sin reserva alguna, opinamos que en interés de la ciencia, debería presentarse una selección de ellos ante la Linnean Society.

Harris (1985, p. 245) «La teoría evolutiva original se debió denominar teoría: Darwin-Wallace. Empero, Darwin alcanzó mayor reconocimiento y fama mundial».¹

1 En 1837, Darwin comenzó una serie de cuadernos sobre *La transmutación de las especies* en los que constan sus ideas sobre la evolución, y además había elaborado una teoría sobre cómo habría sido el origen de nuevas especies: la selección natural. En 1839 escribió un ensayo de 35 páginas con sus ideas transmutacionistas; aunque era un texto muy breve, en él se hallaban expuestos claramente los fundamentos de la teoría y que sería el esquema general de su obra capital: *El origen de las especies*. En 1858, después de recibir un ensayo similar de Wallace, decidió escribir una síntesis (esta fue leída en la Sociedad Linneana, junto a la de Wallace). En noviembre de 1859 publicó el libro: *El origen de las especies*, y en 1871 *El origen del hombre*.

Breve perfil biográfico de Wallace

Alfred R. Wallace nació el 8 de enero de 1823, fue miembro de una familia respetable y de un estrato económicamente bajo en la sociedad inglesa. A los 13 años abandonó sus estudios para trabajar, pero a la vez se dedicó a las actividades de naturalista: excursiones, colección de plantas y animales. Se formó como naturalista en forma autodidacta; aprendió cartografía, geometría, trigonometría, construcción de edificios, química aplicada, agricultura... con lo que pudo desempeñar varios trabajos en el mundo de los negocios. Descubrió su interés por la historia natural en especial por la zoología, botánica, geología, astronomía; coleccionó insectos y aves que los vendía a los coleccionistas y con esos recursos financiaba nuevas excursiones.

En 1847, Alfred R. Wallace y Henry W. Bates empezaron a planear un viaje a Sudamérica para recolectar información y ejemplares de flora y fauna que se requerían para esclarecer el origen de las especies. Partieron el 20 de abril de 1848. Durante cuatro años Wallace exploró el Amazonas y el río Negro; penetró profundamente en la Amazonía hasta regiones desconocidas para los europeos, donde colectó ejemplares de flora y fauna. Por desgracia la mayor parte de las colecciones se perdieron al incendiarse el barco en el que regresaba; Wallace fue rescatado después de 10 días a la deriva en un pequeño bote. De regreso a Inglaterra pasó dos años escribiendo el libro *Viajes por el Amazonas y el río Negro*, un pequeño libro sobre palmeras; a la par que continuó estudiando en el British Museum, donde se entrevistó con Darwin en 1854.

Alfred R. Wallace planeó su siguiente viaje al Archipiélago malayo; lo realizó entre 1854 y 1862. Recorrió las islas Molucas, Sumatra Java, Nueva Guinea, las islas Celebes y otras menores. Fue un extraordinario colector de plantas y animales entre los cuales constan 1000 especies nuevas para la ciencia. Como producto de ese viaje publicó el libro: *El Archipiélago Malayo* —que fue muy importante para entender la biogeografía y la evolución—, además de 50 artículos científicos y notas sobre la historia natural del archipiélago.²

Los dos viajes, reseñados en forma breve, fueron determinantes en la consolidación de las ideas evolucionistas de Wallace; sus aportes científicos le dieron gran reputación, mantuvo correspondencia con los primeros naturalistas de Inglaterra, entre ellos con Darwin. Empero, Wallace fue relegado, a pesar de haber sido el codescubridor del principio de la selección natural como el mecanismo de la evolución. Darwin y Wallace expresaron un reconocimiento mutuo sobre la coautoría de la teoría de la evolución, pero Wallace siempre reconoció la prioridad de Darwin.

2 Como recolector de fauna Wallace envió 125.000 especímenes a Inglaterra. Describió 20 nuevas especies de mariposas de la familia Papilionidae, lo que le sirvió para poner a prueba sus hipótesis evolutivas.

Reconocimiento a Wallace

En 2013 la comunidad científica recordó el centenario de la muerte de Alfred R. Wallace. Científicos e historiadores de la ciencia de todo el mundo decidieron revalorar sus aportes a la teoría de la evolución y a las ciencias biológicas en general. Wallace necesita un reconocimiento en toda regla —fue el consenso en los círculos académicos de todo el mundo—. El 2013 fue el «Año de Wallace». Fue la oportunidad de revisar su enorme legado científico: descubrimiento de la selección natural, definición de especie, fundación de la biogeografía evolutiva e historia natural comparada. Wallace fue un científico visionario y explorador atrevido (Berry, 2013). Observó y registró las particularidades faunísticas que existe entre las islas del sur de Asia y las del norte de Australia, con lo cual trazó una línea divisoria que se la conoce como la «Línea Wallace».

Wallace fue copartícipe de la construcción y divulgación del pensamiento evolutivo —fue el biogeógrafo del evolucionismo—, en este ámbito cabe mencionar su conceptualización de la selección natural como el mecanismo de la adaptación de los organismos al ambiente. «Wallace aceptó la barrera reproductiva como causal de especiación» (Gallardo, 2013, p. 243). Darwin y Wallace entendieron y valoraron las diferencias entre las especies ubicadas en diferentes regiones geográficas que se hallan separadas por barreras geográficas como mares, ríos, cadenas de montañas. «Esa evidencia aportaría las primeras claves sólidas para resolver el problema del origen de las especies» (Harris, 1985, p. 229).

La relación entre Darwin y Wallace fue de mutuo respeto y admiración, jamás existió entre ellos sospecha alguna; Darwin defendió el trabajo de Wallace, intervino para que le otorguen una pensión como reconocimiento a su dedicación a la ciencia y porque lo requería por su precaria situación económica. Wallace murió el 7 de noviembre de 1913 a los 90 años. Después de su muerte recibió más reconocimientos que en vida; en 1908 fue reconocido y premiado con la Orden al Mérito de la Corona de Inglaterra.

A los cien años de la muerte de Wallace, la comunidad científica ha valorado en la real dimensión su trascendental trabajo y le ha dado el sitio que le corresponde como uno de los pesadores más importantes en la historia de la biología. Se publicaron muchos artículos, se realizaron eventos científicos en universidades y museos de historia natural de todo el mundo. Wallace ha entrado por la puerta grande en la biología y con nombre propio, ya no solamente como: «El naturalista a la sombra de Darwin», «El otro Darwin», o «El evolucionista radical».

Wallace brilla con luz propia

En años recientes se ha revalorado el aporte científico de Wallace a la teoría de la evolución y las contribuciones a la zoogeografía, por las que su nombre se inmortalizó en

el concepto del «Efecto Wallace» y en la «Línea Wallace». El ensayo: *Sobre la tendencia de las variedades a alejarse indefinidamente del tipo original*, que se considera una descripción clara y concisa sobre el origen y posterior divergencia de las especies.

Wallace logró explicar los patrones de distribución geográfica a partir de los centros de dispersión y a los efectos de los cambios en la superficie de la Tierra, la formación y desaparición de barreras geográficas y su efecto en la distribución de los animales; con ello dio un aporte sustancial a la evolución biológica. Una de sus obras culminantes es: *La distribución geográfica de los animales* (1876) se la considera el tratado clásico de zoogeografía. En *Contribuciones a la teoría de la selección natural* (1870) sistematiza su aporte a la teoría evolutiva. En *El origen de las especies y géneros* (1880) analiza la descendencia y el origen de las especies por selección natural. Wallace enfatiza en la eliminación de los mal adaptados y no en la analogía con la selección artificial como lo hizo Darwin. En 1889 publicó su propia versión sobre *Darwinismo: una explicación de la teoría de la selección natural, con algunas de sus aplicaciones*. En esta obra Wallace dio el crédito principal de la teoría evolutiva a Darwin, «acuñando el término Darwinismo y posiblemente autoinfligiéndose para siempre un rol secundario» (Gallardo, 2013, p. 248). En el libro *El origen de las especies* que fuera publicado en 1859, Darwin presentó muchas evidencias de que la evolución había ocurrido en la naturaleza, además de una amplia argumentación que sustenta la teoría de la evolución biológica por selección natural, lo que le dio prestigio en el ámbito científico mundial (Huxley & Kettlewel, 1984).

La comunidad científica mundial ha reconocido y revalorado la producción científica de Wallace y su aporte al pensamiento evolucionista, precisando sus coincidencias y discrepancias con el darwinismo. Wallace no creía que la selección natural sea el único mecanismo evolutivo, ni que la mente humana y otras facultades superiores pudieran explicarse por la selección natural o por propiedades de la materia.

Alfred Russel Wallace no era bien visto por la aristocracia inglesa, por ser un pensador heterodoxo, crítico implacable de la desigualdad económica en el Imperio británico durante la era Victoriana; fue anticolonialista, propulsor de la nacionalización de la tierra; creía en la igualdad de las razas humanas, fue defensor de los derechos de la mujer, fue el conservacionista que denunció la destrucción del ambiente por el proceso de industrialización. En su avanzada edad Wallace se dejó influenciar por el espiritualismo; recurrió a explicaciones fuera de la ciencia en el libro sobre la evolución humana, se manifestó públicamente en contra de la campaña por la vacunación masiva a la población, lo cual disminuyó su prestigio como científico.

El 2013 pasó a la historia de la biología, porque en ese año la comunidad científica hizo justicia a Alfred R. Wallace: un científico que ahora brilla con luz propia.

Referencias

- Berry, A. (2013). Wallace, el evolucionista radical. *Investigación y Ciencia*, 445, 41-43.
- Gallardo, M. H. (2013). Alfred Russel Wallace (1823-1913): Obra y figura. *Revista Chilena de Historia Natural*, 86, 241-250.
- Harris, L. (1985). *Evolución: génesis y revelaciones*. Editorial H. Blume.
- Huxley, J. et Kettlewel, H.D.B. (1984). *Darwin*. Salvat Editores S. A.

DOSSIER POETAS DE UN PUERTO SECRETO



DOSSIER

Poetas de un puerto secreto
González/Salinas/Sigüenza/Prócel

Poetas De Un Puerto Secreto

Carne Prohibida

Y la poesía desde el inicio y a lo largo de su plural vida aparece como lo que trasciende, la palabra que trasciende el sacrificio.

María Zambrano, «Poesía e Historia»

La poesía come carne prohibida

Roy Sigüenza, «Summa»

Esta selección de textos, «Poetas de un puerto secreto», de cuatro autores del sur de Ecuador: Gonzalo González (1952), Luis Emilio Salinas (1954), Roy Sigüenza (1958) y Jorge Prócel (1967), todos oriundos (a excepción de Salinas nacido en Loja) y residentes en la provincia de El Oro, pretende poner en evidencia el trabajo de autores que durante varios años han venido insistiendo en una escritura en la que los síntomas de la modernidad, como de la tradición, están debidamente ensamblados; un trabajo realizado desde el margen. De los cuatro, Roy Sigüenza, nacido en la ciudad minera de Portovelo, es el único cuya obra ha tenido difusión nacional e internacional, y de la que existe una significativa recepción crítica,¹ además de ser parte de varias antologías publicadas dentro y fuera del país. Vale señalar que fue la revista quiteña *Eskeletra*, que circuló hacia finales de la década de los ochenta, la que dio a conocer los primeros textos de Sigüenza en la capital; medio en el que también publicaron González y Prócel, este último próximo al grupo *Eskeletra*

¹ Al respecto se puede consultar: Raúl Serrano Sánchez, «La lírica en el período: Segunda Parte (1985-2000)». En Alicia Ortega Caicedo (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1960-2000 (primera parte)*, col. 7, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2011; Cristóbal Zapata, «Roy Sigüenza: el poeta y su castillo». Estudio introductorio a *Abrazadero y otros lugares. Poesía reunida 1990-2005*. Edición de C. Zapata. Cuenca: Último Round, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Universidad de Cuenca, 2006; María Auxiliadora Balladares, «El caballo, agua ha de beber». Prólogo a *Poesía reunida, 1990-2020*. Quito: Severo Editorial/Universidad San Francisco de Quito, 2020.

durante su temporada en los «Quitos infernos», al decir del escritor Huilo Ruales.

Esta muestra pone también en evidencia cómo estos autores (hay que decir que actualmente existen otros, así como autoras en la provincia de El Oro que están llevando adelante un trabajo literario muy interesante), sorteando una serie de obstáculos en un medio tan hostil para todo lo que tenga que ver con lo cultural y literario, nunca renunciaron a mantener y sostener su pasión por la escritura. Todos buscaron medios alternativos para editar sus textos. Roy Sigüenza publicó *Cabeza quemada* (1990), como una *plaquette* que venía guardada en un pequeño sobre de papel manila y que circuló entre sus amigas y amigos de Machala. Años antes, Gonzalo González, habitante y cronista de Puerto Bolívar, también había publicado la *plaquette*, *Memorias de un salivazo* (1974), que consistía en una hoja doblada y cuya circulación se restringió al ámbito familiar y el de sus amigos del puerto. Prócel, como Salinas, harían lo mismo a través de cuadernos en ediciones precarias. Sin duda, se trataba de poner en circulación unos textos para los que los lectores/a/s también eran fantasmales o escasos, como ocurre con la poesía en otras tabernas y lugares del país y el continente. Quizás esa sea una de las formas de resistencia más efectiva y reveladora; parte de esa «insensatez» de la que habla Octavio Paz, refiriéndose a la opción por la que los verdaderos poetas se decantan —contra viento y marea—, convencidos de que lo suyo, pese a las limitaciones o bloqueos, mucho se parece a la opción que tienen los condenados cuando, desde su desolación total, escriben en las paredes con las uñas esos mensajes que esperan, solo esperan, como una especie de ironía de la vida, que en algún momento, en otro tiempo o mundo alguien descifre, o de pronto decida pasarlos por alto.

Vale anotar que, durante un buen trecho de su vida, el poeta y académico James Martínez Torres, ahora radicado en Guayaquil, su ciudad de origen, convivió con estos cuatro autores que no han abandonado sus matrices de vida y de cultura, sino por breves o fugaces estancias (Sigüenza y Prócel, en la década de los ochenta, fueron inquilinos de la capital). Todos han hecho de Machala, la capital de la provincia, su hábitat; esa especie de colmena en la que cada quien, desde la experiencia de lo vital y lo cotidiano, han sabido construir sus propias versiones respecto a lo que ha sido su tiempo, su percepción de la escritura, por tanto, de lo político, lo ético, la sexualidad, el amor, el erotismo, la soledad, las relaciones de pareja, los cuerpos y sus acuerdos o desacuerdos con la fe y su entorno social. Aunque existen elementos en los que casi todos coinciden: cómo pintan, cómo retratan y reinventan lo que es su contorno natural: el mar, las islas, el manglar, los pobladores, tan cargados de mitos y fantasmas, son claves en algunas de sus visiones. Todos escriben desde su posición de desterrados de su propio paraíso; todos interpelan su entorno desde esa condición de *flâneur* de un puerto secreto; pues sus tratos, aún en Salinas que viene de la zona andina, con lo que es la condición portuaria, eso de ser, sentirse viajeros inmóviles (Puerto Bolívar es pieza de su imaginario cultural y social) los lleva a proponer una

escritura en tránsito, de la fugacidad, de lo que siempre está en desbandada. De ahí que sus lenguajes, tan dispares, estén atravesados y tensados por elementos, materias y materiales que han sido expropiados a la tradición como la literatura anglosajona (Sigüenza y González), a la tradición latinoamericana y europea (Salinas y Prócel). Sin duda que todos, en su momento, han sabido nutrirse de la obra de los grandes referentes de la poesía ecuatoriana del tardomodernismo y de la vanguardia de los veinte y treinta, la de los cincuenta y de finales del siglo xx: los decapitados (Borja, Fierro, Caamaño, Silva), Hugo Mayo, Jorge Carrera Andrade, César Dávila Andrade, David Ledesma Vásquez, Euler Granda, Carlos Eduardo Jaramillo y el «Gordo» Nieto Cadena.

Tripulantes de un mismo barco, pero con un decir poético tan particular, tan distinto entre uno y otro texto, que por cierto entra en diálogo con la lírica que por esos años circulaba en otras ciudades del país como de la región. De ahí que en la concepción de la poesía sus miradas y posturas den cuenta de ese decir plural. Es el caso de Salinas, para quien la poesía es:

A veces bella
a veces tierna
introvertida
iracunda
quejumbrosa
subversiva
o simplemente loca («Poesía»)

Mientras que para Roy Sigüenza, de quien incluimos una suerte de *Ars poética*, la percibe y asume desde esta interrogante:

¿La poesía? Tengo un indicio: es la fuerza de la disolución de quien la escribe, que se establece como forma; es decir, es una representación desinteresada de la energía de la vida, pero nunca frente a la muerte, sino con ella, *en ella*. («Algo más»)

En los textos de estos cuatro autores, se revelan esas voces peculiares, pero también quedan expuestas, se acoplan, entran en sintonía sus búsquedas, sus obsesiones respecto a hacer del margen no un territorio de restricciones o de acomodaticias formas de expresión que sin duda hubieran atentado a su decir poético. Estos textos problematizan lo que para cierta crítica podría ser entendido o justificado desde la noción de lo regional. Si bien, todos, como tantos otros poetas lo han hecho, hablan, poetizan, desde sus islas; ese poetizar no se muestra carente, cargado de signos y significados respecto a abrazar lo que está más allá de sus márgenes. No existe una

reivindicación mecánica del color local, pues resultaría forzada; lo que revelan estas escrituras es una estratégica y lúcida —legítima— incorporación de todo aquello que es parte de sus paisajes de memoria, de la historia personal y colectiva; de sus continuos desentendimientos con ese entorno local al que cantan, celebran, pero que siempre están poniendo bajo sospecha.

De ahí que estos textos den cuenta, respondan a esas señas particulares que Jorgenrique Adoum inventarió, hacia finales del siglo pasado, respecto a la poesía ecuatoriana contemporánea, dentro de su búsqueda de una posible caracterización:

Desfachatada, malhablada, cotidiana, popular, audaz, irreverente. Es, también, voluntariamente política —contra el sistema y contra la explotación, que viene a ser lo mismo [...] y sensible a lo que sucede en el mundo: la bomba de Hiroshima y la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam y la agonía de Chile o la de los niños del Líbano. Y alude, con sorprendente frecuencia, a la mitología griega, en una actitud que la realidad cultural de nuestro continente explica: porque vista desde este lado del mundo, más aún desde este rincón del mundo, y cotejada con él, da lugar a la misma ironía que a veces suscita nuestra historia patria; y porque esa mitología nos pertenece, junto con las mitologías maya, azteca, inca [...] Y en eso reside una parte de nuestra gran riqueza.²

Sí, estos textos, leídos desde este lado del país, también aluden y generan más de una ironía respecto a la historia patria y a las mitologías citadas por Adoum, a las que habría que sumar las de los cholos y cholas de las islas y el manglar, a los y las montuños del campo y de la ciudad, a los desplazados (los que bajan desde la «loma», la parte alta de la provincia) que traen las migraciones internas y que modifican los escenarios y rituales locales. Un entramado de identidades y discursividades que dan origen a otras matrices culturales.

En términos de temporalidades, hay que anotar que los tres primeros autores (González, Salinas y Sigüenza), son nacidos en la década de los cincuenta del siglo xx, mientras que Prócel nace en la década posterior. A pesar de compartir un medio tan hostil, «fenicio» como acertadamente lo definió en su hora Roy Sigüenza, y cerrado para el trabajo literario, sucede que los cuatro no han formado ni han sido parte de un proyecto generacional común o algo por el estilo. El punto de convergencia entre todos es la escritura poética. González, Sigüenza y Prócel han tenido su convivencia con el periodismo y la gestión cultural, mientras que Salinas se ha concentrado en la docencia universitaria casi toda su vida. Por tanto, lo que los une, a más del ejercicio de la palabra, es su desciframiento de una geografía, de esa colmena que es Machala, la provincia de El Oro (amén de sus propias islas interiores), y de la que cada uno ha sabido tejer su relación no solo de los hechos, sino de sus visiones y alucinaciones.

2 Jorgenrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador –siglo XX–*. Quito: Grijalbo, 1990, p. 19.

Los textos reunidos en esta muestra a la que han aportado, de manera generosa cada uno de los autores convocados, ve la luz gracias a la apertura del poeta Iván Oñate, director de la revista *Anales*, quien acogió esta propuesta de publicación convencido de la importancia de poner al alcance de los y las lectoras de hoy, al igual que de los estudiosos del devenir de la poesía ecuatoriana, esas escrituras que tanto tienen que revelarnos y decirnos, pero que desde las visiones canónicas suelen ser relegadas (la excepción es la obra de Sigüenza) a cierto cómodo o cómplice olvido.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador

GONZALO GONZÁLEZ ESPINOZA³

MEMORIAS DE UN SALIVAZO

Levantaré una piedra
y la dejaré caer sobre mis ojos desorbitados.

Reventará de una en una mis lágrimas
hasta que brote la primera mujer,
—pesada como la fruta de mis manos—.

Reventará mis pechos
y levantará mi vientre
hasta sacarle el secreto destemplado
de una muerte sin caricias.

Oh, Dios
tú mismo, caricia

(De *Memorias de un salivazo*, Machala, 1974)

MANOTAZOS PARA LA SANGRE ADHERIDA A MIS CRISTALES

De regreso a mis propias zapatillas
me levantaré de entre los escombros
endurecidos de mis piernas
y me uniré a la piedra.

Y habrá un canto de cemento armado

3 **Gonzalo González Espinoza.** (Zaruma, 1952). Ha vivido casi toda su vida en Puerto Bolívar. Ha publicado *Solo para no mentir*, poemas, *Bases biológicas de la psicología* y *Papá Lucho*, una crónica de la vida de don Luis Ángel Moscoso. Ha colaborado en los siguientes medios de comunicación de Machala: diario *La Tarde*, *El Nacional*, *Ahora* y OKTV. Psicólogo clínico. Tiene una licenciatura en Ciencias de la Educación. Director de la publicación virtual *Camarón brujo-revista cultural*. Primer premio del Concurso de Poesía de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de El Oro en 1981. Es miembro correspondiente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión» Núcleo de El Oro. Ha publicado poemas sueltos en varias revistas como *La pedrada zurda*, *Eskeltra* y *Primera plana*. Correo electrónico: gonzalোগones@gmail.com

SOLO PARA NO MENTIR

¿Una mueca?
¿Una cicatriz en el pecho, acaso?
Todo
menos este rascarse hacia adentro,
o este cogerse la verga.
A menos que uno pueda silbar
sin tener que meterse el dedo en el culo,
porque llegará el día
en que las cosas tendrán que ser llamadas
por sus nombres,
y el caballo no tendrá más remedio
que morir ahorcado
de la pata de una cama.

(De *Memorias de un salivazo*, Machala, 1974)

Para cerciorarte de algo
primero tienes que encender la tv;
y si las cosas salen a pedir de boca
el perro aprenderá a mover la cabeza
con la placidez del que ha encontrado
su propia identidad.
Pero no siempre las cosas suceden así,
porque de pronto te da la nota de ir al baño
y de nada sirve ya declararse loco
por una pilche conjetura,
más aún si la página del *Expreso* con que te vas a limpiar
trae la noticia del último secuestro
de las Brigadas Rojas.
Total qué más da, si a lo mejor
con los superéxitos de Alfredo Barrantes
vamos a entrar en la onda chévere
de la cumbiamba,
aunque el piloto del ritmo
no sea otra cosa que el mito
de tu primera menstruación

cuya ternura tratas ahora de sofocar,
razonablemente,
con la doble protección absorbente
de la nueva Serena autoadherible.

Ahora que me pongo los calcetines
para penetrar en el hueco
aparentemente existencial de mis zapatos
se me ocurre que andar calzado
es una manera
de esconder la soledad.
Luego los caminos se van abriendo solos
–tienes toda la vida por delante,
dice la gente,
todavía eres joven–
Hasta que llega la violenta hora del amor
y el estío pierde su razón de ser.
¿Por qué entonces tanto darle vueltas al pasador
y apretar bien el nudo,
si la vida, Calderón,
no es un sueño como tú dices?

En la cartera de María Fernanda todas las cosas
tienen una razón predestinada
y el ajo macho para prevenir los maleficios
de sus enemigos reales o imaginarios
no es una casualidad.
La peinilla, el lápiz labial, un monedero,
un pedazo de papel higiénico y el espejo.
Pero es el espejo –oráculo premonitorio, Corín Tellado,
Blanca Nieves y los siete enanitos–, la clave para encontrarse con su otro yo,
ese yo olvidado y/o desconocido
por los demás, por los de fuera.
El espejo viene a constituir la síntesis
de una privacidad a prueba de limonada caliente
y el reencuentro con el ritual del otro yo mismo:

Los exámenes de química, Pedro,
la borrachera pegada en casa de Lucha
y la paliza que te vas a mamar cuando tu madre
lo sepa...

(Inédito)

CÉSAR VALLEJO

Miserables escuadrones de humo
veo pasar entre mis dedos,
sofocados, sofocándose.
Pero si ahora hablo de ti,
o de cualquier otro,
es porque enfermo de tanta vida
prefiero conformarme con tu muerte,
como si con tu espalda taciturna
se pudiera medir un pedazo
del camino aún no recorrido.
No temas, sin embargo, herir mis sentimientos
con tu temblorosa sed de prisiones,
porque no solo es cuestión de este instante,
un minuto, un segundo,
o quizás toda una vida.
No temas reivindicar mis silencios
hundiéndolos en el abrevadero
donde Dios escupe sangre
y nosotros los humanos escarbamos una siniestra esperanza,
y aunque esa no sea la solución
espero que el olor fecundo de tus sueños
me golpee en el pecho.
Eso es todo.

TEDIO Y VIDA EN PUERTO BOLÍVAR

*Cae la noche suena la hora
Se van los días yo me quedo*
Guillermo Apollinaire

I

Arriba, la luna redonda y fría.
Abajo, en el mar,
en el fondo del mar,
entre las patas del muelle,
otra luna triste y sombría,
como un pez,
amarrada a una estaca.

II

El viento, como un perro,
lame la cara de los visitantes.
El mar es un vagabundo
que no sabe de dónde viene...
La gente transita
sin saber por qué...
Hoy es domingo
y tampoco yo sé por qué.

III

Una canoa,
tres hombres,
dos remos
y el mar.
No te asustes...
Es solamente la vida que pasa.

IV

Los focos de mercurio
que se reflejan en el agua

no son ya los focos de mercurio
que se reflejan en el agua.
Es apenas la tristeza
de dos manos que se tocan
y dos bocas que se besan
sin reflejos sobre el agua.

V

El sol de lo alto viene
chorreando oro.
Luego la roja moneda
lentamente cae
al otro lado del mar
como en una alcancía.

VI

Se dilucidan tantas cosas
cuando tú no estás y yo no estoy.
La hierba crece por los caminos,
los cangrejos suben por los pilotes del muelle
y la luna deja caer un pedazo de nostalgia
a los pies de los transeúntes.

VII

Arriba el cielo azul,
abajo tierra firme,
y en medio de los dos
un muchacho
haciendo volar su cometa.

VIII

Las gaviotas en hileras,
bien formaditas,
recorren el cielo.
En tierra firme el marinero,
perezoso y reposado,
midiendo con su cuerpo
todas las distancias del mar.

MIS HERMANOS POETAS

Tengo un hermano poeta
que se llama Atilio Jaén Melendres,
Atilio para los amigos.
Vive de la pesca
o de lo que se pueda vivir,
en estos tiempos en que se puede vivir de casi todo
o de casi nada.
Pero fundamentalmente vive de la pesca.
Mete sus manos en la profundidad de la noche.
tiembla de frío en la soledad del mar.
La embarcación es como una compañera
a la que ama
y conoce sus penas.
Los camaradas de sueños y pesadillas
se ríen de cualquier bobería de Atilio.
Atilio el atolondrado, el Oso,
o el que siempre le saca la vuelta al trabajo
y sólo piensa en comer.
Dicen que se lo llevan a la pesca
para que los haga reír.
Y ellos que se ríen de lo que sea, con tal de reír.
Sus camaradas también son poetas.
Muchos de ellos, como Atilio,
a lo mejor no saben ni siquiera escribir.
Curtidos por la sal
han aprendido a no diferenciar el sabor
de las minúsculas gotas de agua que saltan del mar,
de ese mar que les pertenece y al que pertenecen,
y aquellas que nacen de sus ojos oscuros y perdidos.
Y cuando hablo de ellos me refiero
a Carlos Apolinario, a mi compadre «colorilla»,
a los Quinche, a todos los Jaén y los Melendres,
a los Ramírez, a los Granda y a los Chávez,
a los Cacao, a los Mite y a los Valiente,
me refiero a los Solórzano y a los Banchón,
a todos los Pezo y los Del Pezo,
a todos los Cruz y los De la Cruz,
me refiero también a todos aquellos

que viven de recoger semilla de camarón
allá por Caña Parada,
a todos aquellos que cogen buena plata
y no aprovechan
porque toda se la beben.
Ellos son mis amigos poetas.
No conocen quién es Whitman,
ni han oído hablar nunca de Nicanor Parra,
y si me pusiera a hablarles de Vallejo
de seguro me mirarían como a un bicho raro
y se volverían a reír.
Y creo que tendrían toda la razón.
Porque su poesía es de otra clase,
es un nuevo tipo de poesía,
desconocida para los críticos,
inexpugnable,
asequible únicamente para los de su raza,
y está marcada en cada canaletazo
que penetra enérgico en la profundidad del mar,
en cada surco que deja la embarcación,
o cada vez que el motor,
un Yamaha de 45 caballos de fuerza,
se les apaga en la inmensidad de la noche,
o cuando la canoa se les vira mar afuera,
o en el olor de la gasolina,
en el lodo a media pierna, el agua al cuello,
el manglar y los mosquitos,
hasta cuando se vuelven a reencontrar con ellos mismos
—tiempo de farra y de kermesse—
en el desenfrenado zapateo de la «Tumba hombres»,
con sus mujeres y los vecinos del barrio
—tiempo de borrachera desmedida—
Porque de ésta no hay otra....

Ellos son mis amigos poetas.

CANCIÓN SADOMASOQUISTA PARA EL 2001

*Perdonad mi ignorancia
Perdonad que ya no conozca el antiguo juego de
los versos*
Guillermo Apollinaire

Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo.
César Vallejo

Todos los spots publicitarios se harán realidad.
Todo el mundo marchará al unísono
en pos de la excelencia y la calidad total.
La felicidad también será total, aunque no se coma
como es debido,
o, aunque no haya para pagar las planillas de luz, ¡por Dios!
Porque lo importante es ser fieles a la institución,
dar todo de sí,
hasta desangrar,
aunque te traten como al perro...
De la corrupción ya no se hablará jamás
porque todos sabrán hacer las cosas
de tal forma que se coincida con las normas legales,
o las normas legales se harán
de tal forma que coincidan con el robo,
así está mejor.
El robo ya no existirá
porque solo se dejarán robar los tontos.
El engaño y la humillación tampoco,
porque para entonces habremos aprendido ya a vivir
y a dejar vivir.
Que cada cual se las arregle como pueda.
Para ese entonces todos habremos aprendido ya a obedecer
sin chistar.
Es el reto que nos depara el tercer milenio...

Dado y firmado en mi DTK con 16 megas de memoria RAM y un lector de CD-ROM de 8 velocidades, sin poder entrar a Internet por falta de plata... y además endeudado.
¡Por la puta...!

METAFÍSICA DE LA PALABRA

*A la memoria de Carlos Rojas González
y Fernando Nieto Cadena*

Un día,
revisando sus apuntes,
encontré al Carlos Rojas
sentadito, en cuclillas,
mirando por el huequito de la a,
y se vio a él mismo,
ya con bastantes canas,
tomándose una cerveza con el Gordo Nieto.

LIBRO INÉDITO

Nadando sobre miríadas de peces
infinitamente tristes,
recobro mi libertad,
una libertad cegada por las aspas
de los ventiladores.
Una inocencia
rasgada por la costumbre
de tenerlo todo entre comillas,
de escribirlo todo a mano
antes de pasarlo a limpio.

(Publicado en la revista *Eskeltra* N.º 5, Quito, agosto 1996).

GUERRA DEL TIEMPO*

¿Es ya de despertar ahora?
Segismundo

En el manglar
de raíces retorcidas
encontré los restos putrefactos
del pescador asesinado

a sangre fría
por una banda de ladrones
que se llevaron el motor
dejando la pequeña embarcación a la deriva.
–Tenía un hedor insoportable–
Era tarde la noche
cuando ocurrió la desgracia...
Pedro y Juan habían ya
levantado las redes,
tal como el Maestro les había indicado,
y llenado sus botes
con una gran cantidad de robalos, cachemas, lisas
y cuatro gavetas de pescado sano...

Ya no lo esperaron más
y decidieron volver a Cafarnaum...

Recién allí se enteraron
que no regresaba todavía.

Se enteraron también
de que Ulises, después de haber terminado
con todos los pretendientes de Penélope,
le había encargado
diez libras de dulces langostinos
para celebrar su llegada triunfal
a la Ítaca,
con una opípara cena
para él,
su venerada esposa
(¿puede alguien dar fe
de su incorruptible lealtad?),
y el audaz hijo de ambos:
el cariñoso Telémaco.

Ya en el velorio
de la humilde casa de caña
en Puerto Bolívar,
se escuchaban los alaridos de su madre
y su hermana

que clamaban venganza a los dioses del Olimpo
y a la virgencita adorada del Cisne,
la de abundante cabellera negra...

—¡Dame fuerzas, madre mía, dame fuerzas!
Mientras, en un rincón,
junto a un destartado motor fuera de borda,
la Yeka, completamente ajena a lo que sucedía,
me mostraba su muñeca que llora y se hace pipí;
y al despertar
(¿despertar? ¿qué es el despertar?)
pude encontrar al fin,
nada menos que en el fondo
del bolsillo derecho del pantalón,
como en el fondo del océano,
como en un sueño
que vuelve a empezar,
el papelito donde había anotado
la dirección del correo electrónico
que me maté buscando
la noche anterior.

* «Pero ¿qué ocurriría (y cuándo) si el universo dejase de expandirse y empezase a contraerse? ¿Se invertiría la flecha termodinámica, y el desorden empezaría a disminuir con el tiempo? Esto llevaría a todo tipo de posibilidades de ciencia-ficción para la gente que sobreviviese la fase de expansión y llegase hasta la fase de contracción. ¿Vería vasos rotos recomponiéndose ellos solos en el suelo y saltando sobre la mesa? ¿Serían capaces de recordar las cotizaciones de mañana y hacer una fortuna en la bolsa? Podría parecer algo académico preocuparse acerca de lo que ocurriría cuando el universo se colapse de nuevo, ya que no empezará a contraerse al menos durante otros diez mil millones de años. Pero existe un camino más rápido para averiguar qué ocurriría: saltar dentro de un agujero negro. El colapso de una estrella para formar un agujero negro es bastante parecido a las últimas etapas del colapso de todo el universo».

Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*.

MI SINO ¿CUÁL SINO?

Yo no conozco París,
ni siquiera conozco Quito,
la capital de mi país.

A duras penas conozco Puerto Bolívar
y quizás algo de Machala.
Pero he visto las raíces de sus manglares
y el lodo de los esteros,
y el sol quemante de invierno.
Conozco los robalos, las corvinas,
y las cachemas.
Conozco los mejillones, las pate' mulas,
los calamares y los cangrejos.
La brisa del mar en el malecón
y el sol poniente, rojo como un carbón encendido.
No sé si me basta con eso
o quizás necesite algo más
para cargar en la mochila.
A lo mejor un pedazo de sandía,
un par de chirimoyas,
o unas cuantas guayabas,
para comer en el camino.
Un camino que se hace bastante largo ya
y no sé a dónde me quiera llevar.
¿Será éste mi sino?

A LA MEMORIA DE CÉSAR DÁVILA

Espacio y tiempo me has vencido
—¿me has vencido?—
No lo sé todavía,
Solo lo sabré después
De que haya pasado
Esta llovizna de miradas tristes.
Eso no lo sabía
Ud. señor don César.
Ud. que me enseñó
A escribir sobre las catedrales.
Anótelos en su cuaderno de eucaliptos.

(Puerto Bolívar, 2023)

LUIS EMILIO SALINAS⁴

LA OTRA SOMBRA

Cómo estás
pequeña sombra...
dónde quedó el itinerario
de tus raíces que estuvieron esperándome
dónde quedó la voz
que en cada travesía
me anunciaba las verdades
de los herméticos misterios
dónde tu laberinto secreto
para mi fugitivo sueño
dónde tus altos muros
para detener el cauce
de los eternos torbellinos.

Ese leve resplandor
que se derrama en tu pupila trasnochada
ha retomado en perspectiva
la pendiente
de mi desvarío de siglos
y sube
e
b
u
s
y

4 **Luis Emilio Salinas Sarmiento.** (Loja, 1954). Estudios universitarios en la Universidad Técnica Particular de Loja, Universidad Técnica de Machala y Nacional de Loja. Docente de Nivel Medio, sociólogo y abogado. Su primera publicación en poesía data de 1984: *Caminante sobre un círculo de fuego*. Ha colaborado con las revistas *Altierra*, *Segunda Época*; *Cantores del silencio* y *Huellas*. Participó en el Taller de literatura de la UNL y coordinó el área poética del Taller de literatura de la carrera de Lengua y Literatura de la Facultad de Sociología de la Universidad Técnica de Machala, en esta última promovió la publicación de la revista *Huellas y Versovivo*. Fue fundador y presidió la Casa de la Cultura Ecuatoriana, extensión Santa Rosa. Miembro de la CCE, Núcleo de El Oro. Fue docente de la Facultad de cc. ss. de la Universidad Técnica de Machala. Correo electrónico: lemilioasal@hotmail.es

como ola encrestada al infinito
para llegar
 y desbordarse
 sobre el cántaro azul
 de mi verdad incierta.

Y bajo
 lentamente
 hacia el confín
 de tus oscuras torres
y en la silueta impúdica
de innumerables sueños
no estás
pirata sombra
esquiva nave
donde naufraga en cascabeles sueltos
mi vigilia
si no pesqué la erranza
y tu señal de fuego
divagarás por los escombros
y el olvido.

...

Me habla
la garganta
de tu burbuja en llamas
y en silencio
me aferro a los barrotes
de la prisión de tus espejos
me busco
 me persigo
 y no me encuentro
andando y desandando
la imagen repetida de tu forma.

Pero ahora
estás ahí
abriéndole el cerrojo
a mi esencia pasajera

desentramando mi reloj
de aquel sonámbulo tranvía de los sueños
desanudando los secretos
de la otra realidad
de mis silencios
para encontrar la identidad
de tu reflejo y de mi sombra.

...

Amanece.

(De *Cantores del silencio* 5)

DESPLOMADA

La voz se desplomó
sobre los ídolos
sobre los héroes de papel
sobre los amos
sobre las torres de marfil
sobre las guerras
sobre la putamadre
del sistema.

(De *Versovivo* 2)

DESTRABADAMENTE

Yo te amo
así
como siempre
destrabadamente
cada cual
cara a cara
con nuestros cabos sueltos
aquí y allá
pero arropándonos
con la misma carne
con la misma percusión

de un solo cuerpo.

Yo te amo
así
desvergonzadamente
sin rubores
desnudos de pudor
y de envoltura irrelevante
para nuestra gana ansiosa
beoda
ensimismada
y profunda.

Yo te amo
así
despreocupadamente
como la arena al mar
o como la piedra al río
lamiéndose
orillándose
o desbordándose
sin recelo
sin enojo
sin desdén
y sin engaño.

(Inédito)

SOMOS

Apresuradamente
somos
y hacemos el amor
en cualquier parte.

Y ahí marcamos
el compás

de los deseos reprimidos
y desbordamos el amor
como árboles

d

e

p

i

e

o

acostados
en el espacio que existimos.

No importa
si el jadeo del instinto
da mordiscos
nuestras zonas prohibidas
si es que el tiempo
nos da la sensación
de lo que somos:
dos burbujas
que se abrasan
en el brasero de las sombras.

(De *Huellas*)

DE PAR EN PAR

Al unísono
despiertas y despierto
despertamos los dos
de par en par
con los cuerpos desnudos.

Y nos crecen
encima de las sábanas
nuestros frutos salvajes

que se abrazan entre sí
con urgencia de tambores
para no dejar morir
el tamboreo
primitivo de la carne.

Entonces
mi sagitario
es un redoble en tu escorpión
embravecido
es un tam tam
sobre tus muslos
cuando mi arco
se afirma entre tu vientre
para morir y renacer
en el origen de mi flecha
de tu veneno y nuestra llama.

Y así
cuando aprisionan
tus muslos mi arrebato
nuestras mitades
una a una
se juntan en la alcoba
amasándose
revolviéndose
revolcándose
perpetuándose
en el mismo rito que los dos
amamos.

(De Huellas)

PESADUMBRE

Te inventé
disfrazando tu sombra
de agua clara
en mi negrura.

Y dibujé
tu soledad y la mía
apoderándose con prisa
de ese ser escurridizo
que misteriosamente
acanta
con mi canto.

Pero sin duda
yo podré
algún momento resolver
el acertijo que su secreto esconde
acuartelándose
desdoblándose
atemporalizándose
detrás de ti
y mi silencio.

Y así
al final
se abrirá el cerrojo
para sacar
esa ilusión vencida
y a la intemperie
dejar secar
tu pesadumbre
y la mía.

(Inédito)

PÁJARO DE PÁRAMO

De ti nací
y me he vuelto lo que soy
un pequeño colibrí
que en el aire
picotea el firmamento
para cancelar
el vuelo
que mis alas

sienten
retornar
al cordón umbilical
que me ató
a tu vientre.

De ti nací
y me he vuelto
lo que soy
una queja adolorida
de grave acento
que recoge
mi voz
para secar en tu pañuelo
mis ayes
mis dolores
y mi llanto.

Tu voz
siempre estuvo
apaciguando mis enojos
borrando
cada golpe
que me estrellaba con la vida
derribando cada muro
que enceguecía mis enojos
y cobijada con ternura
mi furor y desconsuelo

Pero hoy
icé el negro crespón
de tu último responso
en este mayo
herido
porque hoy he vuelto a ti
perdido en la lluvia
tiritando
como un pájaro de páramo.

(Inédito)

POESÍA

Creación que exalta
en alta voz
el texto introspectivo
misterioso
y a veces escondido
en el canto del poeta.

A veces bella
a veces tierna
introvertida
iracunda
quejumbrosa
subversiva
o simplemente loca.

Tu voz adúltera
me anima
me emociona
y se contagia
del armonioso vientre
donde se engendra la palabra
para soñar
para luchar
para vivir.

(Inédito)

ONOMATOCAMPANADAS

Ras - Ras - Ras

Voy a limpiar
el camino
la hierba es alta
no me deja encontrar
la huella repetida de tu sombra.

Tic - tac

Tic - tac
y ladra la luna
te llevo
en mi guitarra
amanecida

Tic - tac
se esconde la luna
y toco
tu guitarra
encendida.

Tic - tac
me lleva la luna
en tu anca
de cigarra

derretida.

Rin - rin

Mi nombre
es una triste campana
por eso
amor mío
llámame.

Pero hazlo
a la hora de siempre...
para ti
no hay tiempo
siempre vibras en mí.

HUUUMMMM

Es tanto mi deseo
que te percibo a leguas...
/bárbara/.

ZZZZZZZZ

Ven
a la eternidad
de mis sueños
para hacerte realidad
cuando despierte.

BRRRRRRRR

Soy el colibrí
de tus senos en flor
cuando los beso
y absorbo
de su aureola
el polen
de tu ser

cuando me aprietas.

ZUUUUM ZUUUUM

Abeja mía:
a tu panal
este zángano ha llegado

para dejarlo
sin miel
aunque mañana muera.

(De *Palabras desnudas*)

TACATAC TACATAC

Abre tus muslos
de par en par
a
 mi
 corcel
 que
 se
des bo ca.

GUAU GUAU

¿Vas a algún lado?
/nunca vayas sola/
Los perros muerden
más aún
si es madrugada.

PS PS, PS, PS

/Pelusa/
tan solo tu ladrido
es el consuelo fiel
de saber que estoy
que soy...
que existo.

(De *Palabras desnudas*)

GIRA QUE GIRA

La tierra
este minúsculo planeta inconcluso
seguirá dando vueltas y más vueltas
sobre el concéntrico latido
de las constelaciones.

Los reptiles y los pájaros
los pájaros y los reptiles
serían los poetas verdaderos
y los músicos de la soledad.
Los árboles
no se alzarían hacia Dios
porque sus manos y sus frutos
clavarían su raíz sobre la roca
de todos los orígenes y edades
mientras los peces y los mares
saltarían con el éxtasis
del fuego
y el resplandor del crepúsculo y el alba.

Y así
libremente volaría la gaviota
sin que nadie le cace en el vuelo su suspiro
porque ni la altura de las águilas
ni el imperio de los osos
surcarían más allá de los espacios
la dimensión filosofal
de su ternura.

(De *Cantores del silencio: aniversario*)

CANTO SOLIDARIO

I

Ahora
que del surco van las palomas a la muerte
a dispararse el ala contra el ala
y el ojo contra el ojo
yo creo que el misil
cambió la trayectoria al rumbo de la flecha
para expresar que el fuego
caerá del sol vacío hacia la tierra.

Ahora que yo siento
que nos miden el alma en el tambor de los fusiles
y nos quitan el pan y la memoria
para inyectarles a las máquinas
enciendo mi grito
el más antiguo
del simio que emergió de cataclismos.

Porque caminos hechos
en laberintos digitales sombras son
para el tendón que se hincha con los peces
para el jilguero saturado con el aire
para el hermano picaflor
devorados por el águila
y el genocida gavilán
de Duarte y su secuela de pirañas.

II

Hay un país
que columpia casi en el ombligo de la América
donde pulsaba siempre el aire
ametrallando de silencios horizontes
sobre la blanda hierba
y el aeropuerto solaz de las palomas
del sueño de Martí
que esparció su semilla de luz y de esperanza.

Era un país
como la patria que contamos los poetas
donde el eco de las voces aplaude vientres llenos
donde insuflados corazones
endulzan cafetales con la caña en sus arterias
y abrigados algodones
deletreados en el cielo con su nombre

E
L
S
A
L
V
A
D
O
R.

Era la paz y era la vida.

III

Pero los hornos se prendieron
cuando el águila imperial de las garras incrustaba
sus estrellas
y sus puñales de napalm
controlados desde Washington
sobre el virgen pañuelo de tu mar
y los costados de tu tierra.

De la paz vas a la guerra
y de la insurgencia a la esperanza.

IV

Te desplomaron en añicos
el sol desde el Pentágono

hacia las aguas mares
y al ancho litoral de las gaviotas
carambolas de metal
y ráfagas de acero que quebraron muchas alas
en San Vicente

Chalatenango

Morazán

El Salvador

La Ceiba

Y muchas como Las Cabañas.

Porque así fue que parieron los dolores
el testimonio de la hondura latitud de la costumbre
de oír el eco torturado ante el espectro
de las vísceras regadas
por caínes fratricidas.

Pero no todo el tiempo será fuego
habrá de llegar tempranamente
el dulce aroma de los pétalos
para integrar a la razón
sublevada bajo tierra
de los pájaros que han muerto en la jornada.

Solo entonces
no habrán sido vanos los latidos
ni el sacrificio del amor
que aún queda tendido en los murales
porque las puertas se abrirán
para mirar la Patria Nueva.

¡VENCEREMOS!

(De *Caminante sobre un círculo de fuego*)

ROY SIGÜENZA⁵

VÁLVULAS

I

¿Será la luna trapeada
esa vena que fluye
por las piernas de la prima?
¿El día que ha sido bueno
porque aspiramos agua
el reino de la buenaventura?
O entrados en clínicas
nos perdimos
dorando tumbas en los patios
¿Será la vida un tapado de camello?

II

Con la noche se escurre
la sombra (va a beber vacíos).
Por la pared de los quedados
se esparrasa la muerte.
Perros que dicen monosílabos
hacen bultos para sus despedidas.
Solo un hombre aprende del frío
la moldura del silencio.

5 **Roy Sigüenza** (Portovelo, 1958). Escritor y cronista. Realizó sus estudios secundarios en su ciudad de origen y los superiores en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, aunque no finalizó la carrera. Sus primeras publicaciones contaron con tirajes reducidos. A principios de la década de 2000 dirigió el Departamento de Cultura del Municipio de Portovelo. Sus textos constan en varias antologías nacionales y del extranjero. Candidato al Premio Nacional Eugenio Espejo en 2020. Autor, en poesía, de *Cabeza quemada*. Machala: Edición Papeles de la iguana, 1990. *Tabla de mareas*. Cuenca: La (h)onda de David, Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay/Alianza Francesa, 1998. *Ocúpate de la noche*. Cuenca: Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2000. (Obra ganadora de una mención en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade, en el VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Veintimilla»). *La hierba del cielo*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2002. *Abrazadero y otros lugares. Poesía reunida 1990-2005*. Edición de Cristóbal Zapata. Cuenca: Último round, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay/Universidad de Cuenca, 2006. *Cuatrocientos cuerpos*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009. *Manchas de agua. Selección poética*. Cinosargo Ediciones, 2016. *Nurdu*. Quito: Pirata Cartonera, 2018. *Habilidad con los caballos. Poesía reunida, 1990-2020*. Quito: Severo Editorial/Universidad San Francisco de Quito, 2020. En crónica ha publicado: *¿Y vieron bailar el charleston a la 'Chiva' Marina?*, 1991 y *Portovelenses S.A.*, 1999.

Caminemos, allegados míos,
caminemos lejos
de esta ciudad descascarada.

TROPECERÍA DEL AMBULANTE

I

Amor armado
la mano claudica
en el cielo de fuego,
hay flores para el día,
si supieras que este
 desvarío
tiene un sentido
que oculta el cuerpo
envuelto en las noches
no preguntaría el nombre
no preguntaría por las alas
(estaré contigo, eso lo sé
alzando este manojito de agua
sobre pieles muertas
gritando en un monte
 de escafandras)
entre empalizadas
 de campos comidos
por las madrugadas despiertas
de camas robadas empieza
a crecerle el cabello
a los hombres agónicos
entre panes de angustia entre
puentes de ceniza entre
cabezas rotas en las murallas
que el sueño levanta
destruye.

II

No hay razón en este largo
 penar
 la ridiculez de una lágrima
 –como mujer encinta cortando
 violetas

 en un establo–
 el amontonamiento de carros
 rodados todo
 va despacio a los limpios
 campos del miedo
 donde los jardineros
 tienen las bocas lóbregas

suenan el mar
 estira sus piernas en la arena
 sueña el mar
 respira una música seca
 clava carpintero clava
 los ataúdes del hombre
 que ambula por los blancos caminos del día

tropezando.

**PASA UNA ESTRELLA
 CONGELANDO LA NOCHE**

Pasa una estrella congelando la noche
 En los escaparates baila el ojo del seductor
 El tiempo tendido limpia escopetas
 Para el libro abierto hay pescado seco
 Como si puertas no hubiera, hay sogas,
 cuelgan ventanas para que el pie tenga asidero.
 Oh, brillante portada del mundo girando sin orden
 en el labio del
 muerto
 –el hijo navegando en llamas derretidas
 sin saber de venas, crucigramas, íes perpetuas–.
 Nada quedará de este vaso displicente

—las botellas congregadas aprendiendo del hambre harán
preguntas en platos nerviosos—.

Rota la foto donde se durmió el consuelo

¿Habrá castigo?

EL AIRE SE HUMEDECE DE ASPEREZAS

En esta casa sobrevive un Cortador
se oyen tumbos
como si hubieran encerrado al mar
y voces hilando un himno de polvo
(un gato motea una mirada profunda
y hiela los vidrios de la ventana).
Aquí estoy, desnudo, ante un plato de
naranjas podridas,
sin ganas de arrancar esta visión
del ojo de la muerte que me ve.

La poesía: un entredicho que se va aclarando
o se zambulle frente a la amenaza del silencio,
de espaldas a la transparencia que se rompe;
un tropiezo que blanquea el hueso de la voz
ante el bullicio de las máscaras que nos maltratan,
una forma de llegar a esa posibilidad
o también de perderla.

(De *Cabeza quemada*, 1990)

TODO EL MAR SE PARECE

Si el mar fuera sacudido como una tela

Si comenzara a hablar un día de estos

Es suave su risa por ahora
su grafía se construye en la arena
se borra

Aúlla de pájaros cierta temporada
–el sol se le quema como si fuera una pestaña
de *fuel oil*–,
o muere en las alas desechas de un pelícano caído
Viniedo de él, Odiseo aún no llega a Ítaca
Penélope confunde el deseo en la urdimbre
del tejido

La ciudad es un avispero de ruidos y un crimen
en la crónica roja de los periódicos de la mañana

Mejor la confusión de los puertos

El mar de Jambelí es el mismo mar que mella los
atracaderos en Ámsterdam

Allí la huella de las embarcaciones con un
mismo significado:
la voracidad

(un corazón vacío
un par de manos heladas
una palabra imposible de decir)

El agua haciendo que la vida corra,
que vacile al filo de la orilla, como un desnudo
trozo de mangle;
que vaya a la playa como una deidad poseída
por el furor del nacimiento:
la semilla de la fruta de sal.

El agua anunciante de su certeza.

Mañana será lo mismo:
el mar es un fósil despierto.

(*De Tabla de mareas, 1998*)

Continuum

La palabra es esta adoración:
este cuerpo que se va haciendo
con una urgencia detenida
(nada calma al labio que besa:
la llama que se incendia
y persigue en la ceniza
el mismo cuerpo incesante)

Tanta fatiga en la búsqueda del cuerpo:
se esconde entre capas y capas de aire respirado

El excavador piensa que su búsqueda es el fuego:
La belleza padece en el agua de la noche
como una mantarraya de azúcar
Las manos hollan una ventana difícil,
un ojo que se pudre en el sueño

¿Cuántas veces el mar está ahí
vacío de nosotros que vamos a beberlo
abandonada toda iniciativa de murientes?

Vive su agua: un cuerpo parejo para su boca lisa

Un día ya no despertaremos con palabras
(en las bocas se asentará la arenisca de la baja-mar)
el sexo desvirtuará toda permanencia
como una cortina corrida entre el cuerpo
y su escapatoria

Cuántas veces el mar está ahí
solopiedracomiéndose
solo piedra.

(De *Tabla de mareas*, 1998)

TABLA DE MAREAS

¿De qué puerto? ¿En qué aguas?

¿Y por qué pensar en esto?

Álvaro de Campos

Todos aquí apretujados contra el sinsentido
«El viaje no durará», dice tranquilo el Timonel
Somos muertos que esperamos el atraco
(el agua siempre lleva a alguna parte,
eso lo sabemos todos)

A veces el barco se atasca en el arenal de las playas,
pero también en los mojones abruptos de nuestras
preguntas, ya en alta mar.

Pide el mar:
denme un cuerpo
en qué morir.

MUNCH

El cielo es un cuarto oscuro
—que alguien sostenga la puerta—

El mar es un disco rayado, una falsa alarma

Negra la Venta, negra la carretera por donde camino

El cielo es la foto de mi amado de espaldas,
el cabello desparramado de mi amor
la boca de la sangre

THRILLER

A Pier Paolo Pasolini

Restos de fiebres duras: el rostro es un río
desaparecido,
una letra quemándose en un momento de
tranquilidad

El sueño pace como una vaca en la hierba azul
del mar

Aquí se corrompe un pájaro, cabalga un bello
asesino

La sangre es una mano que cae

No hay trescientos corazones que guarden
tanta respiración defectuosa

Como esa forma del amor que parece
cada vez que alguien
en alguna parte dice:
ámame libremente.

Como cuando uno escucha los fantasmas
contándose historias ya desaparecidas,
entre la maleza y el olvido de una casa en ruinas,
así escucho tu voz diciéndole cosas muertas a mi
voz: las de un largo amor destruido.

EXILIO

Es aquí donde edifico mi reino:
en la orilla de tu cuerpo,
a su sombra dormida ato caballos al sueño
y pongo el mar de la extensión que quiera;
puedo decir «estoy solo», despierto,
al costado de la única verdad en la que creo
cuando oigo cantar lo leve de la sangre
y la mano tiene solo un dominio

(los brazos son agua, miel, saliva, esperma
lo que quiera la sed)
¿Quién dirá devastación, caída, muerte?
¿Quién, en la belleza derramados, dirá
 «el sexo es una trampa»?
si estás a la mano como el silenciar de la piel
–el jardín de oro en el que los dos cosechamos–
donde bebemos agua de muerte
y las lenguas van y vienen
suben y bajan
como animales de hambre

Allá que el ruido incendie la granja
de cría de cerdos de la luna
–ese niño enfermo–
y el mar eche a volar la más descabellada
de sus aves domésticas

Será un reino fugaz, quizá,
pero ¿a quién le importan las necrologías?

UN ROUSSEAU

Criaturas que fueron hechas
para ser adoradas
se oscurecen de muerte
si alguien las mira

El amor es una extraña prevención
en el paisaje

Las caricias se pudren

Algo perdido
camina buscándose
entre la maleza.

A NADIE

Ir a la Trapa en pantaloncillo
para desaparecer de Dios
—quiero decir de su mancha—

Ir, aunque sea un poco de mí
el lado más ávido, más desamado

—la cabeza resbala—
¿En qué palabras podrá desnudar
su volumen mi desdicha
para que se libere una temporada?

Muerto de mí
sepulto
de mí
en mi sangre
tal vez se me busca
o yo busco
o nos buscamos perdidos toda la vida:

a nadie que sea que no conozco que ame.

SAFO

Safo perdió en el juego del amor
y se hundió en el agua

Solo ahora nos parece trágico lo que hizo:
morirse, entre los griegos, sosegaba.

COCTELITO RIMBAUD

Niño de Aguas
árido en la noche
en que mueres
como en las malas películas:
el asesino optó por el atajo,
el camino era fácil.

LEYENDO A W. H. AUDEN

Dicen que Auden y ese chico convivían
y que su amor fue más allá de la literatura
porque, llegado el momento, se acabó
Siempre escribió sobre temas perecibles.

*Porque el mundo con todas sus ciudades está siempre
en el sitio donde estamos nosotros.*

Luis García Montero

Caballos tibios con lunas en las crines
jorga de paisanos que dejan la ciudad a su suerte
dicen:
«El destino de la ciudad está echado,
a nosotros nos redime el camino,
el corazón es una fiera que va a beber donde quiere».

Es el fuego
el que se propala en el sueño
como grito de caballo

el amante hiere el bosque de la noche.

PIRATERÍA

Iré, qué importa,
caballo sea la

noche.

LA VISITA DEL ÁNGEL

tu cuerpo nada pide

una presencia en el aire
la mano que abre o cierra las puertas

tal vez en los trechos de la noche
el jardín de la estadía.

Como la primera vez
en la orilla que fluye hacia alguna puerta,
Amor puso su sangre en el agua.

VIDA BARATA

La voz tenía que ver con la fiebre

¿En qué lugar perdiste la vida?
¿O dónde la ganaste como una lotería?

La soledad es un largo fin de semana en una playa
donde perdiste cuidadosamente las semillas
¿Si solo buscabas amor por qué te echaste a correr
espantado de tu descubrimiento?
¿Qué viste en el sopor de tu desesperación?
¿Espejos donde se revelaba la cara de la sangre
cuando está a punto de perderse?
¿Qué escuchaste? ¿Repta la sangre?

Cúbrete en el polvo
y no dejes caer la piedra del origen
quizá la mañana ponga sus manos humedecidas
de luz sobre tu rostro y aclare su máscara.

(De *Tabla de mareas*, 1998)

EN EL HOTEL

I

Una cama es todo lo que hay aquí
sobre ella innumerables cuerpos se recuerdan

II

«Está prohibido escribir en las paredes»,
señalaba un edicto en la pared del cuarto,
«todo lo demás está permitido»,
le agregamos él y yo, riéndonos

III

Alguien estuvo antes de mí
en este cuarto
solo
y supo
que alguien estuvo antes que él
en este cuarto
solo

(De *Ocúpate de la noche*, 2000)

ESCONDITES

Los hoteles no permiten
parejas de hombres
enamorado en sus cuartos
(aunque presuman de heterosexualidad
el recepcionista siempre tiene sus dudas)
para ellos están las casas abandonadas,
el monte,
los parques,
los asientos traseros de los cines,
los autobuses
(las luces apagadas)
hasta donde acude el amor,
los llama y acoge.

PEDIDO DE MANO

Tú que llevas en el cuerpo
una sombra de mujer
y hasta ríes con su risa
llévame

desacredítame.

PISTA DE BAILE

Aunque prefiera la danza cheyenne,
el vals le va a Mr. Whitman.

Baila confiado en los brazos de Jack,
su último camarada.

Sus pasos son naturales
sobre la brillante sala del bar.

EL VIAJE

La noche pasa llena de gente

ahí va Hart Crane
—elegante a pesar de la borrachera—
piensa en nombres de amantes
que lo abandonaron
y ríe

Sylvia Plath, con los pies
sangrantes,
después de su última caminata
por el jardín de Heaven Cry
donde la acechó el misterio como un coyote

Ingeborg Bachmann
—ha adelgazado con la muerte—

lleva escrito en su mente
«No me recuerdo a nada»

Elizabeth Bishop
—¿Olvidaría lo que le dijo la corza?
«Volver es quebradizo
una siempre tiene que marcharse»

pasa la noche

sus miradas son un bosque de llamas.

Caminas por la dentadura de la noche
buscando la muerte

—Animal olvidadizo,
su huella es un reguero de cal.

ORATIO

Dama de Cuchillos, Patrona del Olvido
Aligérate y ven
Toma de mí lo que me queda en sangre

Ama de Venenos, Señora de la Ausencia
Despierta y ven
Pon en mí lo que me toca en sombra

ADRIANO EN PIRENE

Tu cuerpo / en él muero
Ven, Antínoo / los dioses duermen.

(De *Ocúpate de la noche*, 2000)

AL DIOS

y tú querías que escribiera historias de vidas apuradas
donde la furia habría sembrado algunas semillas de
sangre
historias –decías– que pudran las miradas y pongan
temblor en las lenguas

tú que huías con tu venar dorado como con un cesto de
culebras de un cielo demasiado mezquino
para tu deseo –eso decías–

mírame con tus ojos de animal terrible y canta
cántame las canciones del Don.

(De *La hierba el cielo*, 2002)

VISTA DE LA CIUDAD VENÉREA

hotelitos donde mueren los amantes después del sexo
jardines con pastos y forrajes para alimentar los
animales

del miedo

puertas como trampas para que las abra cualquier
fugitivo

de la sed

–un muelle tendido a lo largo de una playa de sangre–
esta ciudad tiene un objeto moral en la cabeza
como un enorme huevo de piojo

en sus calzadas puse mis pies y me he perdido.

GRACIAS POR LA ROSA DEL MUNDO

[Luis Cernuda]

De pequeño ya me rebelaba
¿Qué vieron mis padres en mí?

¿Un traidor? No sé
No me importaba entonces
Yo hice de mí mismo un héroe
(nadie conocía mi cantar de gesta)
Solo, a tientas, perdido a veces
con mi poca edad,
busqué y hallé otros cuerpos,
con los que me tendí y gocé
de la *rosa desnuda del mundo*.

CONSTANTINO KAVAFIS

Mi atrevimiento era conocido en toda Alejandría.
Con mi arte anduve, libre, por sus calles –buscaba los
placeres audaces–. Yo, un griego, partidario de hablar y
escribir en demótico, alardeé de mis amantes en unos
cuantos poemas anónimos, donde exalté la belleza de
sus jóvenes cuerpos, la única verdad de mi tiempo
–oscuro y confuso– a la que fue fiel mi vida solitaria.

MI VIDA ES COMO SI ME GOLPEARAN CON ELLA

[Fernando Pessoa]

Desde la ventana de la oficina una vez reconocí que no
me amarían. El amor era un mozo caminando por la
calle de Los Doradores, a quien llamé y no me escuchó.
Nunca el llanto mojó mis ojos por este humano
incidente. El amor –lo supe bien– no es más que la
ilusión de estar en otro, y uno no sabe lo que es ni sabrá.
Llovía, entonces, y llueve; llueve para mi gusto de estar
triste, solo, escribiendo como un buscador, no como
alguien que escribe –cuando un escritor escribe sabe
que escribe, el que busca, no, no sabe–. No hay
certidumbre ni dioses que la den. ¡Lisboa, mi diosa
ciega! ¡Ni tú! Digo que este es el mejor momento de mi
vida. Dejo de escribir y una alegría limpia, otra vez, se
derrama por mi pensamiento. La libertad está en saber

que uno no es porque nunca fue. Fingiendo, Esteva, se crea el destino.

SUJETO PELIGROSO

Amado, cuídate de mí,
El Obsesivo. Este tipo que ves.
No te me acerques: llevo la huesería
floja y el cerebro –dicen– en otra parte.
Que no te vea por la calle. No vayas
a los bares que frecuento. No escuches
a los Chili Pepper ni leas a la Yourcenar. No desees
viajar a otros lugares. Te lo advierto: cuídate
de mí, El Orante que te sabe cierto
como el espesor del cielo.
Cuídate, cuídate de mí.

A J. GENET

Todo es mentira, Jean –tú lo sabías: la *vía doloris* es la única
que aplaca el grito del amor.

ABRAZADERO

Para Franklin Ordóñez

Los abrazos de los amantes
propician el verano y el invierno;
a ellos se debe que el agua vaya y vuelva,
que la luz esté ahí, sobre todo en las noches,
y sepamos que nada hemos perdido,
aunque lo hayamos perdido todo.

ALGO MÁS

¿La poesía? Tengo un indicio: es la fuerza de la disolución de
quien la escribe, que se establece como forma; es decir, es

una representación desinteresada de la energía de la vida, pero nunca frente a la muerte, sino con ella, *en ella*.

Recogida e íntima, como la luz en el diamante, la poesía busca lo que la originó siempre: la belleza. Los griegos y los romanos la vieron así. Hoy, Grecia y Roma son recuerdos fortuitos. En el mundo en el que estamos –esta dispersión que se nos escapa– la poesía persigue lo mismo: la belleza que se desequilibra y ríe, se entristece y arde; se traviste y escapa, tiene miedo y danza.

*

Escribir un poema es hacer una cita con el objeto amado, a ciegas; es inventarlo constantemente.

*

El poema resuelto en el silencio, pide silencio para realizarse y durar. Es allí donde configura su trascendencia y se hace tiempo.

*

La escritura poética como el llamado voluntario de lo que no se aparece y no sabemos qué es.

Es en la poesía donde mejor descubro los silencios verdaderos y su resonancia legítima, o sea toda la expresividad de la voz humana en el paisaje cercano de mi circunstancia personal; y el más abierto y difuso, de mi contemporaneidad. Por eso sé lo que W. H. Auden quiso decir cuando dijo que la poesía era «un dicho memorable».

*

Y en cuanto al que la escribe digamos, provisionalmente, que lo hace como una ofrenda.

(De *Cuerpo ciego*, 2005)

YUKIO MISHIMA SE ARREPIENTE DE LA MUERTE

Para Rosa Manzo

El espíritu del Hagakuré exige *que los hombres tengan una tez de flor de cerezo, inclusive en la muerte*
No sabía yo que duraría
—apenas— 45 años,
ni que sería así
—vaciada en sangre—
como se iría mi vida;
ni yo ni Masakatsu Morita,
a quien tampoco
le advirtieron nada
—tenía 25 años—
cuando el amor que nos unía
nos empujó a practicar *seppuku*.
Ahora que los dos llevamos
una tez de flor de cerezo
quién me dirá dónde resplandece
aquella imperativa belleza.

(De *Cuatrocientos cuerpos*, 2009)

CINERARIA

ábrame el corazón y recojan sus frutos los sedientos

la lluvia es para seres colonizados por el sueño:
denles de beber, líbrenlos de la infección del recuerdo

es incómodo caminar, asir un fruto, besar una boca
lejana
—esto explica el virus de la enfermedad del abandono—.

El hato del tiempo en la cabellera de la piedra:
es habitual que el agua se lleve lo que calla

llanto

tan antiguo como los restos de civilizaciones herbívoras:
ese rastrojo de labios que murmuran ríos de ceniza

los huesos quemados de tu nombre.

(De *Apuntes de viaje a Nurdu*, 2018)

MEMORIAL DE LA BOCA

Hablar es ponerse en peligro.

Paul B. Preciado

El poema es la única boca que dice *la voz*.

.....

De la boca amada de la vida

–para abajo–

cunde el esplendor:

la pradera de hierba oscura

donde pastan las manos

la lengua.

.....

Nadie sale ileso –ni animal ni humano–

de la mordedura de una boca

rota.

.....

Las bocas sucias portan la miel y el polen.

.....

Breve la boca que dice *te amo*

a alguien más breve aún.

.....

Si te vas de bocas, ¡no me olvides!

.....

La boca de los muertos es insuficiente:

lo único que querrían decir se borra
o se olvida;
es difícil que desaparezcan del inventario de gente
con bocas funcionales.

A esa falla parece que se debe lo incomprensibles,
lo inconsolables que son.

.....

Si te quitan la boca te queda un objeto cortante
sin manual de uso.

.....

Cuando besa, la boca no sabe qué quiere decir.

UN HOMBRE

El manto quemado del ave es prosa
—ese peso esquivo de un kilo de carne—

Aunque haya una abertura inflamada
la pequeña historia corre corre corre
—es un escándalo de cosas manchadas—

Torpe es decir *aquella figura que escapa*
cuando debería apuntarse: *esto no es,*
esto no valgo.

ANIMAL DE RÍO

El cuerpo del Haro tiene una distorsión
grotesca
—sus patas no son proporcionales
con su nuca
/ muy arriba ella con unas cuantas plumas
alborotadas /
son demasiado pequeñas para sostenerla—,
aun así se pierde con solvencia entre las piedras
del río y espera:
si fija la mirada muere o mata.

LA COLINA DEL CONSUELO

A los muchachos nocturnos de San José

Hambrientos, con sed,
suben la Colina

Huyen de todo lo que grita
o persigue

Con cautelas de pájaro
persisten:

drogarse alivia.

UN DOMINGO

El pueblo es una, dos bancas vacías

—el ruido que se oye es de aves que parten.

UNA MUJER GRIEGA

A mi madre

Cierto que el terreno era un basural,
pero ella vio ahí, inmediatamente,
una casa y un jardín espléndidos;
desde esa visión partió –asumiendo
que a su esposo no le importaba
este entusiasmo enérgico
que lo sobrepasaba–.
Hoy vive ahí –sola, hipertensa,
acosada por el vértigo–,
escuchando florecer los árboles de fruta,
las vibrantes buganvillas;
su turbado corazón.

NUTRIAS EN EL RÍO AMARILLO

Una pareja de nutrias de río
llega hasta aquí con su cría;
ninguna de ellas sabe el nombre
del río ni si las observan o no;
solo están atentas adonde han llegado:
proponerle una lección de temeridad
a otra criatura que no espera de ellos
seriedad ni condescendencia:
hembra y macho saben que todas estas virtudes
debilitan,
tornan incapaces para la pesca, el nado contra
la corriente de los ríos,
y la sagacidad para escapar de la caza furtiva;
ellas saben que, sin el hálito del buen humor, el juego,
/ el disimulo,
las nutrias de río mueren.

Lo mismo la tierna cría en apuros.

TRAMPA ESQUIMAL

Para David Ledesma Vásquez

Hubo el amor, era lo que no se veía
una dulzura prestigiosa con su mesa,
su silla: un golpe astuto
/ de realidad;
una sombra que esperó dos, tres pares
/ de piernas
y una boca que lo muerda.
Nada lo ocupó nunca que no sea
/ la desesperación.

HOMBRES LIBRES

Haz que tu voluntad sea el lado de la ley.
Aleister Crowley

Aunque el dolor callado urgía tus huesos
y tu mente no sabía responderle, sonreías.

Ni padre ni madre a quien deberles favores,
vagabundeabas en épocas bastante malas
/ para seres cuya inocencia
quema.

Todo perfil de chico suelto lo asumías voluntariamente
–en la droga, igual que un venado corriendo por la nieve–.

Y nunca esperabas nada del día, nunca;
no era tu morada –ahí fracasabas.

Nada para la realidad, ni siquiera una palabra:

tierno en la noche cuando el sexo crece en el amor
–o el amor, en la ternura del sexo–

escuchábamos aquella canción
/ que los cuerpos de los
hombres cantan.

(De *Memorial de la boca*, 2019-2020)

JORGE PRÓCEL⁶

94 ETAGE

habría que verlo
estirado sobre las sábanas
en medio de los excrementos de sus trece gatos

haciéndose el loco
intentando poseerse en el espejo
silbando
ahí
cerca a la ventana
convencido de su fuerza

habría que verlo descendiendo
desde el piso noventaicuatro
y explotando al instante en la acera

Sr. h.h.

Señor Herman Hesse
el brazo que rebasa la puerta
no oculta los alambres
que suspenden al ángel

6 **Jorge Prócel** (Machala, 1967). Educador, comunicador. Director del proyecto «Prensa escuela» a través de la sección educativa y cultural «¡qué nota!» de diario *Correo* de Machala, proyecto internacional del Convenio Andrés Bello y la Organización de Estados Iberoamericanos. Coordinador de los talleres de comunicación estudiantil; promotor de concursos de cuento corto y poesía estudiantil a través de diario *Correo*; organizador del Primer Concurso Nacional Universitario de Cuento y Poesía (1996-2005). Director del Taller de Literatura; organizador de la línea editorial del taller; del Concurso Provincial de Microensayo, del Departamento de Cultura y Arte de la UTMACH (2012-2015). Ha publicado: *Guía de la poesía de El Oro. Inventario y Comentario de la Poesía Orense* (Departamento de Cultura, Dirección de Educación de El Oro, 1991); *Zone Boy's vs. Club. Antología de la Poesía Orense* (Departamento de Cultura de la Universidad de Machala, 1992); *José Antonio Jara Aguilar «El Chazo», un icono de la memoria orense que pervive. Aproximación historiográfica* (coautor con Gonzalo Rodríguez Calderón y Vicente Poma Mendoza), Consejo Provincial de El Oro, 2010; *Poesía sin fronteras. Antología de participantes del Encuentro de Poetas y Escritores del sur de Ecuador y norte de Perú*. Casa de la Cultura de El Oro/Casa del Poeta de Tumbes, 1999; *La exacta dimensión del fuego*. Novelario, UTMACH, 1996; *Revista Eskeletra*, «Antología de la Poesía Joven Ecuatoriana», Quito, 1994; *La familia secreta 1*. Selección de Textos de Talleres para el Desarrollo de la Creatividad literaria, proyecto ejecutado en cuatro colegios de la ciudad de Machala a través de la sección Literatura del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Técnica de Machala, 2013; *La familia secreta 2*. Selección de textos del Taller de Literatura del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Técnica de Machala, 2013. *La exacta dimensión del fuego*, 2.^a ed., Colección Machala no es Ciudad para Escritores, 2014.

En efecto la nariz en la cara,
su certeza
y otra dimensión del fuego
honras fúnebres
para un dios en miniatura

(Publicado en la revista *Eskeltra* N.º 1, Quito, 1989, p. 18)

SU SOMBRERO AMENAZA

el hombre común de dientes en la espalda
seduce sombras y las arrastra
a su cueva de amanto

sobre su sombrero amenaza
tirarse de la cama o subir
los escalones hasta el piso 94

el hombre manso de ojos en la espalda
conoce a tu amiga y cuenta tus secretos
para morderle las piernas en su descuido

te acecha tras la puerta
cuenta tus pasos raya los libros
incendia la cama
tiende su mano a tu hombro y golpea
cuando has despertado escuchas silbidos marciales
y tu sol inmediato se apaga
luego se acerca y pone los dientes en tu cuello

SE AGACHA VIOLENTO

tira del día y cae
sobre tu cadáver recién nacido

(Publicado en la revista *Eskeltra*, N.º 2, Quito, 1991, p. 17)

EL IMAGINERO DE LOS DIOSES

Lobo, el Imaginero de los dioses que creó al ser midiéndose en un espejo, atravesó en un sueño las glaucas aguas del Huaylá y llegó al Yahuarcocha, con provisiones en nueve carabelas tan frágiles como el cráneo de un carroa.

En el trayecto, a cuatro meses sin viento del Puerto de Pilo, un cuervo marino se le posó en el hombro. Entendiendo el místico significado, le colgó de la pata un pan a que se lo coma cuando llegue a tierra.

Pero el pájaro asustado gritó
«nuncamásnuncamás nevermorechuchetumadre nun-ca-más»
y murió quebrándose las alas en todas las cosas.

Cuatro días después una pluma de guacamaya gigante vibraba en la brisa; «Debo estar cerca al Pasián» se dijo Lobo, y dibujó un mapa donde estaban centradas las nueve carabelas. Alzó la cabeza y lo encontró.

Ahí cohabitó con las hermanas guacamayas hasta que sus descendientes poblaron la faz del mundo.

(De «Origen de la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

LAS ÚLTIMAS VIRGINIDADES DE CECILIA EN EL PAÍS DE LOS IMBÉCILES

I

Cecilia saca la cabeza a Las Carretas.
«¡A quina! ¡A quina! –con el pezón en la mano– ¡A gamba, a gamba!
¿Quién da una gamba por esta rajita?» Unos hacen cola en la puerta otros en la ventana; Carrao, que la conoce, dando codazos, escupiendo, se mueve hasta su frente: he caminado cuarenta millas siguiendo el sol, nueve trabajadas sin descanso drogado por la noche de tu boca perdí mis pieles,

mi cuerpo entero en este sueño;
todas mis escrituras se mojaron en la sal...
La arena me prometía el mar
en el yeso de cada caracol varado,
pero nunca vi sus aguas; olas amortiguadas eran unas noches
a mis oídos, otras un chocar frío de huesos,
pero nunca
percibí tus caderas ni el sudor dulce
de tu pecho tostado...

II

El gran consejo del club me dio su acierto:
Carrao xciv, el joven sembrador de huérfanos,
tendrías que entregar tus cinturones de piel, escamas e hilo,
tus calzones hechos de pájaros sedientos de leche y sangre,
los retratos, los cobres, las alpargatas, el tiempo
que en ti hemos confiado y las astillas
de la disfrutada madre Mar-i-Ola.

Todo lo acaté, incendié la memoria.
Subí por la diestra del Chaguana, olvidé el Tamal-Aycha,
el río que cuando despierta devora a los hombres.

He dormido en guanabanales olorosos y ardientes,
he visto a la zallama devorar serpientes que atacan y ataqué
y he sido atacado,
pero me protegí para ahora desnudo poder cantarte.

III

Qué hay de ti, carne insurrecta.
Qué nuevas almas mueves,
ahora que los años han sedimentado este amor
–ycuandodigoestapalabranomeacobardo– has terminado
ausentando tus ropas,
tus señas se han suavizado en la eterna lluvia
que me anega
y hace hablar sin que yo quiera.

IV

¿Cuándo tus trapos te cubrieron sin delatarte?
¿Con qué brisa me habré varado en tu cemento?
Nunca podré saberlo.
Ahora que ya casi ciego te busco
y te confundo con otras que saben tu andar,
me digo sin ilusión ni amargura: sé que no es tu cuerpo,
pero es el mismo que he amado.
ellas me sonríen y yo intento sonreír también
pero me sale un gesto que adivino: otra vez te he perdido.

V

Cómo no recordar la fuga a Jambelí, el peligro de las olas
provocando a la canoa
la arena blanquísima y la gaviota que chilló cagando en nuestra comida,
el beso ofrecido que nunca lo tomé
de tu cuerpo renacido en la palmera.

Esos manglares tienen mil raíces para no dejarse llevar en su amor al mar.

VI

Es a ti que persigo, mujer de otra sustancia,
cuando el cuerpo se suaviza.
Fugaste a tiempo.
El viento era de la madrugada
Y la trompeta en la fiesta del barrio
sólo podía sonar así a esa hora.
Tu baile te delató y a ti fui,
pero el sueño ha de acabarse
y en él te escapaste nuevamente.

VII

: usé armas que se alzaban,
pero tú las aventajabas sin cansancio,
coloqué ojos en tu trayecto
desmembré nombres y apunté...

En esa dirección solo se encuentra fuego en la tierra
armas quebradas
lluvia
muchas plumas.

(De «Origen de la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

ESTÁ ROJA LA TARDE, COMO UNA BRASA AVIVANDO LA NOCHE

Al diluido aire turquesa de la sabana
caen violentos los crepúsculos,
como la mirada-proyectil de Carrao:
plomos midiendo a Cila a través de piel, clavículas y pelvis.
Todos los que con los bolsillos
dispuestos, involuntarios hemos asistido
al encuentro de dos dioses,
ayudamos a desplegar la lona, a parar la tienda,
las astas, los percheros. Limpiamos el suelo
y ordenamos por colores los 94 sacos de andrajos
que hasta aquí arrastró Carrao.

Con la lengua jugosa y la cabeza amarrada permite ella
que la acostemos en el suelo. El sudor de ella lo llama
y el de él escucha.

Salimos. Frente a la puerta improvisamos una hoguera.

Atentos los escuchamos y vemos revolcarse, devorándose simultáneos,
anegados de apetitos y sombras rojas,
y luego esa locura en el vacío.

La lluvia fina de ceniza e incertidumbre.

A nosotros los leños nos bastaban para 500 años de aguaceros,
pero se consumieron con la voz casi niña de Carrao,
sonriendo, señalando con el pulgar las pulseras, el calzón, el torso dormido de ella:
«ahora sí creo en su virginidad perpetua».

(De «Origen de la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

CUATRO LITROS PARA TU PIEDRA

Dónde más azul que estos cerros, dónde tanta piedra florecida,
lobo vibra en estas rocas,
sus garras son diestras para el ascenso
¿qué ramada ha de escapársele?

Yo lo he visto desvirgar la noche a puro grito.

De la primera sangre hasta la luna, amarilla y suave, se le esconde.

Sucedió hace mucho nuestro encuentro.
Yo orinaba una orilla del Tamal-Aycha, el Devorador de Hombres, en su piedra, y
él me miró.
Sugestionado por su autobiografía
lo enfrenté: sé que eres hábil para el amor y la muerte,
pero tengo pruebas que muchos placeres no cumpliste:
dónde estabas cuando Mariola pedía compañía
en su nueva galaxia oscura.

...

Sé que huiste cuando MALOU te mostraba
su atesorada almeja en Jambelí

...

Sé que lloras cuando te amas pensando
sus anchas caderas, en sus huecos perfectos.

Y que huiste también de Cecilia la Dulce, en el país de los imbéciles,
a nueve meses de tu casa,
cuando quiso compartir
su pan bañado en aceite fértil.

Solo pocos sabemos tu secreto.
Respeto mi silencio y déjame entonces mear tranquilo,
que tengo cuatro litros para tu piedra y esta vez no se me escapa.
(De «Confesiones a la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

ALGUNOS GUANTES EN LAS NUBES NOS INDICABAN LA HORA Y NOS CULPABAN

(Testimonio representado ante el Consejo para ser juzgados a su favor)

Madriola camina acompañada fuera de su cuerpo.
hace quince kilómetros anunció su sed.
los otros seguían con el sol en la retina.
Mamiola está desnuda y no lo sabe.

Con llamas en la piel me chifla:
«¡te hemos adelantado! ¡a dos meses se extienden mis memorias!» Y ríe.

Madriola, la de antes, me obsequiaba naranjas,
plátanos
y una vez diez suces en lo secreto, un beso en la boca
y un cinturón nuevo hecho de sus pieles viejas.

los de otros clubes se acercan y piden
¿quién les dio esa ropa que usan?
¿a quién imitan con ese corte del cabello?
¿por qué cargan tanta agua?
¿por qué aúllan sus perros? ¿de quién es ese pato?

¿este pato es mío!
–¡nuestro!– y se fueron tan como llegaron.

¿y cómo no seguirla amando a Mamiola
si somos ella misma
ahora que ya frágiles
estamos junto a ella.

(De «Confesiones a la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

LOS CRISTALES DEL SUEÑO

Madre, arrimada en una planta de banano, bosteza sin cansarse.
El chorro del río en lluvia tumba algunas hojas
(se escucha agua agitando pájaros)
Las chantas tragan a treinta pasos

mis gritos que la alertan,
 pero Caligo, la gigante mariposa ploma de lunas rojas
 da vueltas ya sobre la cabeza de Mamiola:
 —¡Putita, la mariposa se posa sobre mi seno!
 ¡Tendré corazón volador y al fin se soldará el espejo
 del hombre desnudo que me sueña!

Madre, que ha vivido todos los sueños de la raza,
 aún no acepta
 que los cristales del sueño no se queman
 y que el aroma maduro del banano
 ha resucitado muchos muertos
 y que ahora a ella
 le ha tocado el turno.
 Madre, sin imaginar que la escribo,
 se levanta y baila tras su cripta de lunares plomos.

(De «Confesiones a la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

EL FUEGO POR TRISTEZAS

Ella es de las que tragan fuego y cada noche
 fabrican un hombre solitario.

Solamente posee su cuerpo sobre la faz de este abismo.

Por las mañanas prepara café y arepas
 y cuelga su viejo cadáver hasta la hora del hambre.

La he visto bailar mientras lloraba
 Deshacer el suéter
 Quedar en zapatillas sobre la pista.

Conozco a su incendiario,
 aquel que recibía una camisa por sus besos.
 Yo estuve cuando viajó al espejo,
 y yo le llevaba sus recados los primeros días, a ella,
 la de los metales,
 la que recuerda una balada

cuando revisa sus caricias frente al omnipotente Caligo
que le cede fuego por tristezas.

(De «Confesiones a la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

EL CUERPO DE JUEGO

Hoy no ha salido la luna, se la habrá tragado un perro.
Anoche aún estuvo amarilla, fría y podrida pudriéndolo todo.
También la caricia de tus labios de helio.
Cosas que caben en un cuerpo, figuras que, en un ojo, se consumen.
Paredes con humedad y palpitaciones.
Todo hiede y se glorifica.
Cabezas se desgajan en el hierro.
Cataratas de concreto en el cuerpo del juego:
Hoy no ha salido la luna.

(De «Confesiones a la piedra». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

LA MATERIA DEL SUEÑO

I

47 años cada noche atravesé
cordilleras y desiertos. Llegué a playas, oasis
y lagunas. En ocasiones,
cuando la materia del sueño
lo permitía, tomé aguas
que nunca me saciaron.

«No sé dónde estoy –dije–,
pero igual voy con ustedes» persiguiendo
o adelantando el mismo sueño cada noche.

II

Fue el amor tomado
de la calle

lo que me hacía pedazos:
«Todo el mundo
come muerto», ... me consoló mi madre.

(De «Incendio nocturno». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

HOGUERA FRÍA

I

«Soy su escape –dice El Prócel– y yo le creo
cuando dice que me ama.

Soy la ventana que respira sus lamentos
y le devuelve el eco del consuelo».

Bajo la hoguera fría
de la nostalgia, Amor mata.

Y el grito escrito en los laberintos de los años fosforece con ritmo
y lo consume.

II

«Si tuviera otro cuerpo
–piensa El Prócel–
otra historia y otro nombre, quizá –asegura–
otro sería el momento
de las decisiones. Si mi cuerpo
a otro nombre respondiese
y el amoroso monstruo del deseo
me alejase del puerto equivocado...»

Pero está cansado El Viejo Prócel
y en su cabeza gira
y gira
y gira hasta agotarse
y hacerse eterno

el cuerpo de la angustia,
quebradizo como la verdad y las razones.

(De «Incendio nocturno». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

ELLA DICE

Ella dice, repitiendo lo que escuchó como consejo:
«Todo puerto es seguro para el buen navegante».

Por eso tú, que siempre viviste en altamar,
cuando puedas pisa tierra y bebe cerveza
y canta con la gente del Puerto que sabe sonreír,
porque el viaje por mar nunca termina.

(De *Lo que nos ha tocado*. Inédito)

HUNDÍAS TU MANO

Hundías tu mano
y al levantarla, un chorro de luz se deslizaba entre los dedos.
—¡Agua luminosa! —sonreías, encantada.
(¿Por qué no bebiste mejor de esa agua, corazón?)

Había una oscuridad más intensa que la noche
y el Puerto, enluzado, parecía subir y bajar con las olas.

Tu vestido roto, sucio de arena ¿era rojo?
Era blanco
y tenía la mancha de arcilla de mis manos.

Había una oscuridad más intensa que la noche
y tú bebiste esa agua, corazón.
(Seguirías luminosa entre mis manos)

(De *Lo que nos ha tocado*. Inédito)

¡TE LO DIJE!

¡Te lo dije!
De nada vale que protestes porque el día
está sombrío: ¡Dios adora a los bañistas!
Ahora tendrás que broncearte sin aceite
ni cremas y tendrás que escucharme
más allá de la arena más allá de las olas
más allá de donde creemos alcanzamos a ver.

Tendrás que escucharme lo que canto
pero, sobre todo,
mientras escondes tu cuerpo en las olas
y te espantas de ver cómo desaparece con ritmo
y los manglares lejanos
y la arena blanquísima y las gaviotas y las cabañas
y la bulla que desaparecen
lo confirman: Todo lo que no vemos
es más poderoso que todo lo que nos ha tocado,
corazón.

(De *Lo que nos ha tocado*. Inédito)

ANTES DE MOJARTE

Y lleno de dudas temerás antes de mojar te.
Recordarás a Heráclito, insistiendo que el agua ya pasó, que eres Otro...

Y aunque son otras las aguas y en verdad
eres diferente a la primera vez, en el fondo
siguen siendo los mismos motivos que te llevan
nuevamente al Río que, aunque le hayan puesto otro nombre desde entonces
y quizá cambió de rumbo, sigue confiando sus aguas
en el mismo Mar.

Y eso es lo que importa.
(De *Lo que nos ha tocado*. Inédito)

EI JAZMÍN DULCE DE TU CUERPO

Para Eli

I

En este lugar donde me invento
Aletea un beso
Que quiero tomar
Y no lo sueltas: aquí
Al filo del abismo.

II

Al filo del abismo
Todo me pertenece:
El vaho excitante de la realidad,
Tu cuerpo
Habitado por un alma infinita
Y mi espejo:
No recuerdo la caída
Pero si me levanto
Será para caer sobre tu cuerpo
Y al fin
Perderme.

III

En esta orilla está grabado
Cada instante vivido.
También flamea
Con ritmo eterno
La sensualidad
De las noches de lluvia
Despertando el jazmín
Dulce
De tu cuerpo.

IV

Tu sombra
Que desde siempre persigo
Ha inflamado a la mía
Y espero que
Lenta
Llegue hasta mi cuerpo.

V

En este último vuelo
Ya nada me sorprende.
Sé que no es tuyo tu cuerpo
Que debiste tomarlo de un ángel,
De esos que
Arrepentidos de probar humano
Fueron perdonados.

Al igual que tú soy reincidente
En esta ley de ser finitos y constantes
De perdernos en los corredores
Y encontrarnos con la lluvia.

(De «Podría decir su nombre en este canto». *La exacta dimensión del fuego*, 2014)

RESEÑAS



RESEÑAS

De un mundo raro (2021) de Solange Rodríguez Pappé: una tradición propia de lo fantástico para abordar la realidad del gótico tropical
Raúl Vallejo Corral

Texto interpretativo sobre el libro *Feminismo. Convergencias y divergencias: Brecha generacional o diferencias epistemológicas y políticas* (2022) de Magdalena Mayorga
Mercy Julieta Logroño

Breve visión del libro *Antología de ensayos de las ciencias de la vida* (2021) de Oswaldo Báez Tobar
Edgar Isch L.

De un mundo raro (2021) de Solange Rodríguez Pappe: una tradición propia de lo fantástico para abordar la realidad del gótico tropical

Raúl Vallejo Corral

Miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua
rvallejo@raulvallejo.com

Estoy convencida de que el camino de la escritura o es un camino espiritual o está vacío. Yo continúo, desde la sabiduría que da la imaginación, buscando lo verdadero»,¹ dice Solange Rodríguez Pappe al final de su cuentario *De un mundo raro* y esta declaración encierra su poética que, desde el desborde de la imaginación, trabaja una vía distinta del conocimiento del espíritu humano. En este libro de cuentos, la autora nos descubre niveles profundos de la realidad a partir del develamiento maestro del terror y lo fantástico de la cotidianidad convertida, por fuerza de una escritura madura y profunda, en la realidad literaria de un mundo apocalíptico y distópico donde nos contemplamos con los ojos descarnados de la muerte.

Inventarse una tradición de lo fantástico

«¿La tradición? Yo me inventé la tradición»,² dice la narradora de «Una poética», el cuento que, como primera sección, abre el libro. La construcción de toda tradición es un acto creativo, ya que quien escribe literatura elige la escritura que le antecede; elige con quiénes dialoga en el pasado. En «Hotel

1 Solange Rodríguez Pappe, «*Imaginatio vera*», en *De un mundo raro* (Madrid: InLimbo Ediciones, 2021), p. 173.

2 Rodríguez Pappe, «Una poética», en *De un mundo...*, p. 17.

La tradición», cuento de *Levitaciones* (2019), Rodríguez Pappe ya planteó la urgencia de romper con una tradición realista: su personaje es una escritora hospedada en un hotel donde se han alojado solo escritores hombres, fantasmas literarios que «arrastran cadenas de palabras contundentes»; la escritora se da cuenta de que en ese hotel no podrá escribir ninguna línea, «o peor que eso: escuchar mi propia voz», y concluye: «Tengo que salir de aquí».³

La tradición no existe por sí misma. En el oficio de escribir, cada uno se rebela contra una línea tradicional y se conecta a otra, en parte para construir a partir de dicha rebeldía una manera distinta de decir basada en decires olvidados, en parte para evitar la orfandad. En *De un mundo raro*, Solange Rodríguez ha roto con una tradición realista para inventarse una tradición fantástica como una forma distinta de conocimiento de las múltiples dimensiones de lo real. La crítica Cecilia Ansaldo, ha señalado que este libro «... se yergue como un árbol con raíces en los variados ámbitos de la narrativa fantástica: fantasmas, muertos vivientes, crimen tipo gore, daño climático anunciador del fin, contactos interestelares».⁴

Estos trece cuentos, número cabalístico de las historias de terror, se conectan en la tradición ecuatoriana con los *13 relatos* (1955), de César Dávila Andrade (1918-1967). El horror de la muerte como presencia de un fantasma real que es una constante del libro de Rodríguez Pappe, dialoga, por ejemplo, con «Batalla», de Dávila Andrade: Aguedita, la hija que se acuesta junto a la madre muerta para huir del hombre-animal-padrastra y del hombre-animal-hermano y mira al hermano con el rostro cadavérico: «Le sonrió con una especie de suave moho de sepulcro y ternura».⁵ Por su lado, al plantear Rodríguez Pappe en «Una poética» que «...la literatura es una convocatoria a fuerzas ingobernables que no terminamos de entender»,⁶ la narradora/autora da forma a su poética de lo fantástico e incorpora como personaje de su relato a Dávila Andrade —quien levitaba en la casa familiar de una lectora según esta le cuenta a la narradora/autora durante la presentación de su libro—. Así, Dávila Andrade, que es parte de la invención de la tradición de Rodríguez Pappe, se convierte en una presencia fantasmagórica que se le aparece a la autora para aconsejarla en su escritura, de tal manera que ella logra plantear el enunciado polisémico del cuentario: «Yo no creo en fantasmas, pero los veo».

La celebración de lo sobrenatural

3 Solange Rodríguez Pappe, «Hotel La tradición», en *Levitaciones* (Lima: Editorial Micrópolis, 2019), pp. 83-84.

4 Cecilia Ansaldo, «Sabiduría e imaginación», *El Universo*, 28 de abril de 2022, acceso 20 de mayo de 2022, <https://www.eluniverso.com/opinion/columnistas/sabiduria-e-imaginacion-nota/>

5 César Dávila Andrade, «Batalla», en *Obras completas II. Relatos* (Cuenca: Banco Central del Ecuador / Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984), p. 145.

6 Rodríguez Pappe, «Una poética» ..., p. 21.

La segunda sección del cuentario gira alrededor del tema de la muerte como una presencia que nos acompaña con la naturalidad de sus horrores. «Los muertos retornaban y debíamos honrarlos»,⁷ dice el narrador de «Noche de difuntos», un cuento que parte de la tradición del conmemorar a los muertos de la familia y que la autora lo narra en clave de horror fundiendo lo sobrenatural y lo cotidiano en la realidad de múltiples esferas sensoriales que construye en su escritura. Este es un relato redondo que concentra el horror en lo que tiene de brutal y afectivo, el regreso, desde la ultratumba, de la madre muerta, así como el anhelo de que esta tradición continúe en ese hijo que deberá cumplir el mismo rito fúnebre.

Solange Rodríguez Pappe recupera para su escritura la tradición de los relatos orales sobre muertos y aparecidos que es parte del folklore popular. En «Compañeros de viaje», los pasajeros de un bus cuentan varias historias de aparecidos durante un viaje que es representación de la fantasmagórica circularidad de sus propias muertes. Los niveles de la realidad y lo sobrenatural se mezclan al punto en que hasta quien lee podría preguntarse sobre su propia existencia: «...le puedo asegurar que todos los que son fantasmas aseguran que no lo son»,⁸ sentencia, en un guiño de humor y horror, uno de los personajes del relato. «Las dramáticas imágenes» es, en cambio, un cuento de realismo *gore*, en donde el horror de crimen parecería una historia inverosímil, pero que, contado en clave de crónica, nos habla de feminicidios brutales en medio de una historia familiar en donde se cuece la violencia desde lo no dicho en el relato.

«Los armarios son los grandes vertederos de la casa [...ahí van a dar...] cosas que nos mostrarían como las personas que en realidad no quisiéramos ser»,⁹ dice la narradora de «La profundidad de los armarios», un texto antológico de este cuentario. El relato se introduce en lo sobrenatural a partir de un recuerdo de infancia que aparece en forma de gato: el viaje de la protagonista dentro del armario parecería, a partir de la búsqueda del simbólico gato de la infancia, un viaje de la protagonista a su inconsciente, en el que rastrea el significado de la relación con su madre y los claroscuros de su propia sexualidad. El mundo es un armario y el viaje en su interior puede ser leído como un regreso al útero, concebido como espacio conflictivo que almacena la vida de la semilla de origen.

7 Rodríguez Pappe, «Noche de difuntos», en *De un mundo...*, p. 30.

8 Rodríguez Pappe, «Compañeros de viaje», en *De un mundo...*, p. 54.

9 Rodríguez Pappe, «La profundidad de los armarios», en *De un mundo...*, p. 68.

Tiempos apocalípticos y distópicos

En medio de tiempos apocalípticos y mundos distópicos, un personaje de «El mar espera entre las astas de los ciervos» dice: «...la escritura es una forma de oración».¹⁰ En la tercera sección del cuentario, Rodríguez Pappé construye alegorías sobre la tierra que crece, devora cuanto necesita para seguir viva, se multiplica («Una nueva especie»); se adentra en el amor de seres de distinta especie, en un relato en el que un ser vivo no humano estudia la naturaleza del ser humano para comprenderlo, para amarlo mejor («La noche del hombre salvaje»); nos habla, en un cuento donde cierto humor triste está presente, de la necesidad que tenemos los seres vivos de sentirnos amados, deseados, y sentir, al mismo tiempo, que amamos, que deseamos, sin que importe cuánta fantasía estemos dispuestos a aceptar («Una luz inolvidable»).

En esta tercera sección asistimos a mundos al borde la destrucción en donde la sexualidad se expresa en lo siniestro y la oralidad de las historias vuelve a estar presente. La profecía sobre el renacimiento del mundo que ha muerto tendrá lugar desde la sobrevivencia de las mujeres: «Neciamente las mujeres volveremos como el mar con ternura férrea [...] nos hemos sembrado en las cavidades del mundo y aguardaremos el momento de la vendimia, esperaremos como capullos hinchados e implacables, refulgiendo enterradas entre las astas de los ciervos».¹¹ La escritora mexicana Alicia Maya Mares ha dicho de este libro: «Convergencia del horror con la soledad, un fin del mundo que persiste, pero no termina de inmortalizarse, lutos y pérdidas con frases geniales, inminencia de que estamos a punto de recibir un susto, sensualidad y súbitos momentos de vulnerabilidad a manos llenas».¹²

La muerte como vivencia lúdica

Una vigilia entre el mundo de lo real y el mundo de lo onírico, un tránsito por una difusa línea divisoria de la vida y la muerte, la escritura desde una poderosa imaginación que nos permite conocer el horror de la victoria de quien le pone ganas a la muerte para vivir sin ataduras, finalmente, libre. La cuarta sección, en donde el tema de la muerte se vuelve una vivencia lúdica, se abre con un cuento que, salpicado de pinceladas de humor macabro, conjuga la vocación de la autora por fusionar lo sobrenatural con la cotidianidad de sus personajes. La narradora de la historia, que le

10 Rodríguez Pappé, «El mar espera entre las astas de los ciervos», en *De un mundo...*, p. 112.

11 Rodríguez Pappé, «El mar espera entre las astas...» ..., p. 125.

12 Alicia Maya Mares, «Arqueología onírica de los umbrales: *De un mundo raro*, de Solange Rodríguez Pappé», *Palabrerías*, febrero de 2022, acceso 20 de mayo de 2022, <https://revpalabrerias.com/2022/02/13/arqueologia-onirica-de-los-umbrales-de-un-mundo-raro-de-solange-rodriguez-pappe/>

echa ganas a la muerte, cuenta: «Pensé, estando al lado de los difuntos, que la muerte era una voluntad».¹³

En otro cuento («El mundo estará ahí afuera»), una maestra, ya para jubilarse, siente un pequeño ardor en la garganta; este dolor es todo un símbolo de la consunción de la vida del ser humano en su trabajo: la garganta, ese instrumento de trabajo de todo docente, ha dejado de funcionar. El dolor aumenta y esa realidad sobrenatural se aproxima, paso a paso, hasta instalarse, simbólicamente, en una maqueta sobre la independencia nacional: lo fantástico se instala y transporta al personaje a una dimensión, que es metáfora del encierro escolar, donde la muerte ya está jugada. Al final, el tono irónico es la persistencia de un humor bizarro: «Bien sabía ella que un curso escolar que se abandona mínimamente podría terminar involucrado en alguna desgracia».¹⁴

Solange Rodríguez Pappe, que recupera la oralidad del folklore para su narrativa, ha reelaborado el cuento de Barba Azul mediante un juego intertextual y una alegoría de la sociedad patriarcal y las prohibiciones que pesan sobre las mujeres que son concebidas como propiedad de Barba Azul. El sótano es el submundo donde las mujeres padecen su vida de prisioneras anhelando salir al mundo de la luz, pero sin que ello signifique la libertad, sino una posición privilegiada dentro de la opresión del sistema patriarcal que padecen: «Existe una multiplicación de sótanos infinitos donde las mujeres subterráneas damos las unas con las otras».¹⁵ Este ejercicio de puesta al día de un cuento clásico está llevado con maestría narrativa a partir de una composición de escenas breves que intensifican la intriga desde los giros novedosos que propone la reescritura. En este cuento, sin embargo, el horror de la historia de Barba Azul se multiplica por cuanto su poder continúa debido a la ausencia del ajusticiamiento, que sí sucede en el cuento original: la estructura del poder patriarcal permanece en este mundo de hoy porque «...mientras haya hombres habrá sótanos».¹⁶

El libro se cierra con una narración extraordinaria —tanto por la fuerza de su escritura cuanto por el horror que se inscribe en la tradición de Poe— sobre la maternidad frustrada por causa de un embarazo que no fue tal. Lo monstruoso se manifiesta cuando la mujer decide conservar los restos del teratoma que le extrajeron y que, tanto ella como su marido, pensaban que era el hijo deseado. El sentimiento de orfandad de la madre y el padre es desolador y el duelo que permanece en ella, por la pérdida del hijo, se vuelve eterno. El duelo pronto se convierte en una obsesión

13 Rodríguez Pappe, «Autodiagnóstico», en *De un mundo...*, p. 131.

14 Rodríguez Pappe, «El mundo estará ahí afuera», en *De un mundo...*, p. 156.

15 Rodríguez Pappe, «Calamidad doméstica», en *De un mundo...*, p. 140.

16 Rodríguez Pappe, «Calamidad doméstica» ..., p. 149.

en la que están presentes una casa en la que se practica un culto de lo sobrenatural y la aparición del fantasma triste del hijo que no llegó a ser concebido. La madre está dispuesta a mirar siempre hacia el espacioso mundo de la muerte a través del ventanal de un balcón. Así, Rodríguez Pappe ha construido una heroína que busca una parte de sí misma, ese hijo que nunca tuvo, prolongando su duelo en lo monstruoso de una realidad fantasmagórica, viviendo en una repetición alucinante de su frustrada maternidad.

Tormenta y pasión del gótico tropical

La escritora boliviana Giovanna Rivero ha dicho en el prólogo: «*De un mundo raro* es como esos libros renacentistas que se empeñaban por abarcar la totalidad y complejidad de la naturaleza, del cuerpo, de los animales, de los palacios, de las artes plásticas, de las matemáticas o de cualquier otra ciencia, con la alta esperanza de celebrar lo humano [...] los cuentos de Solange ponen en contacto el duelo por un mundo extinguido y la celebración de otras posibilidades de vida orgánica y efectiva». ¹⁷ Yo añado que es un cuentario de escritura deslumbrante; a ratos, descarnada dada la historia que construye; a ratos, poseedora de un macabro sentido del humor; a ratos, capaz de una ternura desgarradora; un libro que se inscribe, de manera renovada, en la antigua tradición de la *tormenta y pasión*, en el marco del gótico tropical de estos tiempos.

En síntesis, *De un mundo raro*, de Solange Rodríguez Pappe, es un cuentario que construye sus relatos extraordinarios a partir de la libertad de la imaginación, como otra aproximación que tiene el conocimiento para desentrañar los niveles ocultos de lo real; un libro que, a partir de la ironía y el humor para enfrentar la muerte y los miedos a lo sobrenatural, destruye la dicotomía racional entre lo real y lo fantástico construyendo un mundo que los contiene a ambos en lo cotidiano sin solución de continuidad entre sus bordes; un libro en el que algunas de sus historias suceden en tiempos apocalípticos y mundos distópicos como para decirnos que vivimos la era de un apocalipsis permanente; un libro que incorpora la oralidad del folklore en el rito solitario que integra la escritura y la lectura, como dice su autora: «Ahora, lector, prende fuego y aquieta el alma, que tengo algo que contarte para pasar a noche breve que es esta vida...». ¹⁸

17 Giovanna Rivero, «Prólogo: Raro, hermoso, lúdico. Eso es un mundo», en Solange Rodríguez Pappe, *De un mundo raro* (Madrid: InLimbo Ediciones, 2021), p. 9.

18 Rodríguez Pappe, «*Imaginatio vera*» ..., p. 173.

Texto interpretativo sobre el libro *Feminismo. Convergencias y divergencias: Brecha generacional o diferencias epistemológicas y políticas* (2022) de Magdalena Mayorga

Mercy Julieta Logroño

Universidad Central del Ecuador

jlogrono@uce.edu.c

Introducción

Con el sugerente título: *Convergencias y divergencias*, Magdalena Mayorga, aborda la contradicción resultante de brechas generacionales entre feministas que la autora la sitúa más bien cómo diferencias epistemológicas y políticas en torno al feminismo. El libro de más 300 páginas y cuatro capítulos, es un aporte generoso de Magdalena Mayorga, una mujer coherente, profundamente rigurosa en la urdiembre teórica de los estudios de género, crítica, y comprometida con un proyecto feminista emancipatorio, que remueva las relaciones de poder patriarcal, arraigados intensamente en la cultura, en el plano subjetivo, y en la estructura de una sociedad de mercado que sobrevalora al individuo consumidor y desecha a las personas en tanto sujetos de derechos.

En esta época de abismales desigualdades, en la que se produce un inmenso crecimiento de la ciencia, la técnica, la tecnología, la cibernética, la nanotecnología, hay un estancamiento en el desarrollo de las capacidades de relacionamiento humano, se exacerban los problemas de género y desigualdad, que desencadenan en la violencia de género, que llevada a su máxima expresión culmina en los feminicidios que provocan miedo y desconcierto, como el de

María Belén Bernal,¹ que acabamos de presenciar. La magnitud de los problemas resultantes de la opresión y la desigualdad son de tal envergadura, que los esfuerzos individuales y de los colectivos feministas dispersos no alcanzan a enfrentarlos.

Contenido y abordaje epistemológico

En ese contexto, este libro se escribe para fortalecer un proyecto societal que rescate el sentido de humano que coadyuve al fortalecimiento de la igualdad, a través de una mayor sororidad femenina y fraternidad masculina; se ve como indispensable la alianza de las organizaciones y tejidos sociales. Para aclarar el debate, Magdalena Mayorga, realiza un análisis histórico profundo alimentado por las voces de viejas y contemporáneas feministas que tienen un lugar protagónico en su libro y también se nutre de aportes de autoras como Chantal Mouffe, Nancy Fraser, Alicia Miyares, Amelia Valcárcel, Judith Butler, Michel Foucault, entre otras/os que permiten a la autora ubicar las tensiones teóricas que dificultan las articulaciones de los viejos y nuevos feminismos, mismas que resultan desafiantes y suscitadoras para las diversas tendencias feministas; desde la advertencia crítica de Magdalena Mayorga algunas de dichas tendencias están alejándose teórica y epistemológicamente de la razón de ser del feminismo.

En tal sentido, en su primer capítulo, denominado: Feminismo, comprensión y recorrido, la autora ubica las bases y giros epistemológicos feministas; desde este lugar, busca rescatar el núcleo medular del feminismo, ubicando su génesis histórica en al apareamiento del debate universal por los derechos ciudadanos; resalta su carácter político libertario de la mitad de la población mundial, las mujeres, pero también de los hombres atrapados en lo que denomina una tramoya machista; se rescata su sentido histórico y dialéctico en la interpretación de las relaciones sociales, y al hacerlo establece la necesaria articulación de las vindicaciones de género con las otras variables de subordinación y opresión como la clase social, la etnia, el territorio, la edad, las discapacidades que entretejidas cobran nuevos significados y profundas formas de subordinación y opresión. En ese marco, rescata el carácter potente del feminismo, su capacidad de cuestionamiento e innovación que abre perspectivas de análisis donde cabe siempre la reflexión y el debate.

En el recorrido teórico realizado por Magdalena Mayorga, rescata los aportes de los feminismos de las tres olas, su carácter cuestionador y libertario que plasmaron la consecución de los derechos políticos, sociales, educativos y culturales de los cuales son depositarias las mujeres contemporáneas, pues permitieron la politización del

1 Alude a un caso de feminicidio, efectuado por un oficial de la Policía del Ecuador, producido en septiembre del 2022 en la Academia de Formación Policial. Este hecho se hizo público y causó expresiones masivas de rechazo social, porque se produjo en una institución encargada de precautelar la seguridad de la población.

espacio privado, bajo el enunciado de lo «personal es político», que se convierte en un exhorto a la coherencia de las prácticas privadas como públicas. Las diversas vertientes de las tres olas conectan con corrientes humanistas y emancipatorias como el pacifismo, el marxismo, el anticapitalismo, el ecologismo, y revalorizan el cuidado como un elemento fundamental para la reproducción de la vida humana.

Como corolario, los nuevos feminismos se ubican en la cuarta ola, se manifiestan desde los años noventa, haciendo hincapié en la construcción de un mundo sin una lógica patriarcal; desde esta mirada, se impugna la matriz heterosexual y se reafirma el derecho a decidir sobre los cuerpos de las mujeres, la lucha contra la violencia de género, en especial el femicidio y el feminicidio, y la violencia simbólica. En este escenario son mayormente visibilizados los grupos LGTBIQ+ que se los sitúa como la «parte de la diversidad del feminismo»; esta expresión última es colocada entre comillas por la autora, pues según su argumento, profundizado en su libro, el eje central del feminismo constituye la desigualdad estructural de género de las mujeres y los sistemas patriarcales, misma que ubica como aspecto nuclear la diferencia sexual entre hombres y mujeres, utilizada por el patriarcalismo para plantear la desigualdad de género, que a la vez penetra en el orden vital, epistemológico, de pensamiento y el campo simbólico.

En tal sentido, las múltiples identidades de género vindicadas por las diversidades sexo genéricas que sufren discriminaciones si bien tienen un valor histórico social y político, no siempre corresponden a las preocupaciones del núcleo básico del feminismo. Según la autora, tienen que ver sí, cuando las preocupaciones están relacionadas con las mujeres y su opresión de género (inclusive de aquellas cuya identidad no corresponde a su sexo biológico y con una causa colectiva). Sin embargo, la vindicación de las identidades sexo genéricas, en tanto preocupaciones resultantes de la injusticia social y de una discriminación de origen patriarcal, merecen la sororidad y atención por parte del feminismo.

En el capítulo II, la autora demarca el pensamiento de algunas expresiones feministas radicales y señala prácticas a ratos violentas, con atisbos de odio masculino, que afortunadamente no son generalizadas ni orgánicas del movimiento feminista, estas prácticas se las considera como «parodia en el sentido de caricatura o remedo del feminismo», cuyo significado si no son explicadas societalmente perturban el campo semántico y político del feminismo. Dentro de las desviaciones, se critica además el mujerismo y el hembrismo, porque en la práctica se adhieren a esquemas de representación androcéntrica, para descalificar a los hombres y a las propias mujeres, apelando a una condición de su superioridad, por su «don materno o condiciones esenciales femeninas».

Un aporte fundamental del libro es la crítica magistral y necesaria que hace la autora a la ideología de género, misma que nace en el marco de un sistema que exagera las formas de violencia, a través de mecanismos de alianza capitalista-patriar-

cales de autodefensa del sistema hegemónico; dichos grupos están conformados para deslegitimar y distorsionar las acciones feministas a favor de la igualdad de género, encasillando las prácticas feministas como destructoras de la familia, reviviendo el viejo eslogan del libertinaje, del rompimiento de las normas institucionales, del lenguaje y de la familia nuclear. Magdalena Mayorga, aporta en definir cómo actúan estas redes que intentan desestabilizar el feminismo y su capacidad transformadora, por lo que su lectura será esclarecedora y vital para explicar las posiciones feministas.

En el capítulo III, la obra hace relación a uno de los ejes importantes de interpe-lación por parte de los grupos de diversidad sexo genérica a la heterosexualidad; este es uno de los capítulos de mayor agudeza teórica, pues, Magdalena Mayorga, deja en claro el funcionamiento hábil del patriarcado al delimitar las forma de ejercer su dominio, situando bordes rígidos entre los sexos que coloca el binarismo hete-rosexual como referente de lo «normal» en el ejercicio de la sexualidad, aun cuando los prejuicios patriarcales influyen tanto en la homonorma y la norma hetero queer, empero y como paradoja —anota la autora—, los movimientos LGTBIQ+ remarcen su lucha en posiciones individualistas, centran las demandas en el cuestionamiento de la bisexualidad lo cual se extrapola principalmente a las mujeres heterosexuales. Alrededor de este argumento se presentan «discordias con el feminismo», cuya ma-triz epistemológica es cuestionada, desde la argumentación de que el género alude a una interpretación de lo heteronormativo, a una inflexible clasificación basada en interpretaciones binarias y que en consecuencia existe una ausencia argumentativa e invisibilización de los «otros cuerpos».

Al respecto, la autora expresa que es cierto que en los feminismos anteriores a los años ochenta no centralizaban su análisis en la matriz sexual ni en las diversida-des sexo genéricas, aquello obedece al momento histórico en el que se desarrolla la categoría género, pues las preocupaciones no pueden llegar más allá de lo que per-mite dilucidar el horizonte social, sin embargo el cuestionamiento de los colectivos LGTBIQ+ a la heterosexualidad, crea la sensación de que esta abarca un conjunto de personas que por ser tales son «iguales y defensoras del statu quo», es decir, se juzga desde parámetros universalistas que no representan la diversidad de las mujeres. Desde esta constatación, Magdalena Mayorga considera que la pugna hacia el bi-narismo sexual crea una confusión y una desviación del encaramiento al problema fundamental que es el patriarcado y se instala una lucha en contra de las mujeres heterosexuales, perdiéndose el foco de la lucha que también las diversidades sexo genéricas deben levantar contra el canon patriarcal.

Ese hilo discursivo se fortalece cuando la autora pone a la discusión los plan-teamientos de Butler, esbozando que el binarismo o no binarismo no es solamente la existencia de dos o más sexos, sino sobre todo una interpretación asociada a las relaciones que se construyen en el marco de un dominio patriarcal, misma que trasciende los límites otorgados a los sexos biológicos, no de otra forma se explican

relaciones típicas de binarismo heterosexual marcado por preceptos patriarcales incluso en los relacionamientos homosexuales. En suma, Magdalena Mayorga resalta la potencialidad del género como categoría analítica recalcando que la matriz heterosexual no es excluyente en sí misma, es más bien una matriz que puede ser enriquecida con la inclusión de las nuevas identidades sexo genéricas.

Por otro lado, aceptar los planteamientos que deslegitiman el núcleo central del feminismo es impropio, puesto que significaría dejar de contar con herramientas como «el análisis de género», que nos ha permitido interpretar las relaciones de género, en los diversos contextos, coadyuvando así al reconocimiento de las mujeres como sujetos de derechos; aquello además invisibiliza el camino recorrido por el feminismo, al tenor de esa convicción, la autora resalta la contribución del feminismo como teoría que ha mostrado su capacidad de renovación.

De esta forma, el feminismo y su capacidad de autocrítica, enriquece la visión de la categoría mujer en tanto sujeto del feminismo y en su lugar posiciona el de mujeres como colectivo desde una mirada interseccional, remarcando en las condiciones geopolíticas y los cambios económicos, políticos y culturales que se intersecan en esta época de gran complejidad planetaria.

A la luz de este reconocimiento, en el capítulo iv, la autora aborda la discusión sobre los relatos y características de los viejos y nuevos feminismos, reconociendo que existen marcos de actuación y repertorios distintos; de esta forma se resalta de los feminismos su capacidad de interpelación a la macropolítica, a la economía capitalista que se nutre a través de la división sexual del trabajo, mientras que los nuevos feminismos enfatizan en la micropolítica y los derechos en relación con el ámbito subjetivo, ambos elementos son más bien complementarios. En este recorrido, Magdalena Mayorga, relata la riqueza de los planteamientos y avances feministas, cuyas luchas más bien constituyen un *continuum*. Desde esta constatación, se apela a que los nuevos feminismos «recuperen la memoria, misma que no puede ir al olvido, ni al silencio, la memoria recata y vindica lo que ahora no es palpable»; por ello, cuando desde los viejos feminismos se plantea que los nuevos feminismos no reconocen sus luchas, este no es un sentimiento de reclamo ni necesidad de reconocimiento, sino un recordatorio del aval histórico del feminismo, como memoria que da arraigo histórico, y que otorga sentido a los nuevos grupos feministas y que los proyecta.

Desde ese enfoque discursivo, se remarca que la lucha de las mujeres por nuevas relaciones de género es un *continuum* histórico, que se traduce en avances colectivos e individuales y derechos, que no se han dado por autogeneración y que han merecido inmensos esfuerzos feministas con altos costos individuales. Desde esta mirada, el libro *Convergencias y divergencias* se transforma en una herramienta de retroalimentación para los nuevos feminismos, pero también de revitalización y apogeo para los viejos feminismos, remarca su necesidad de aprender y repensar los paradigmas de referencia de las nuevas generaciones con una actitud crítica y

sororidad feminista, sin atisbos de poder, a fin de que las distintas comprensiones, que además son productos epocales, no erosionen los acercamientos necesarios entre los feminismos.

Conclusiones e ideas clave

Magdalena Mayorga y las voces de mujeres que aportan a su libro concluyen que apelar a la brecha generacional es un mito deformador que parte de la invisibilización de que el cambio es inmanente a las sociedades, y que dentro de ese cambio el feminismo ha ido integrando nuevas actrices y realidades, dichas diferencias en el contexto llevan a que generacionalmente se priorice una u otras demandas, así como diversas formas de expresión de los feminismos. En realidad, Magdalena Mayorga descubre que bajo esta brecha generacional, existen diversas comprensiones feministas sobre las relaciones de género, que es necesario dilucidarlas, pero también se ubican coincidencias importantes, en tanto el feminismo ayer y hoy ha luchado por la igualdad siendo este el núcleo de convergencia; se rescata, por tanto, el carácter dialéctico y disruptivo del feminismo, al poner en cuestión nuevos temas que retroalimentan las praxis, pensamientos y discursos, al debatir ideas, contraponer argumentos y colocar en el tapete de la discusión los diversos entendimientos como parte de ese *continuum*, que cuando no son discutidas, y no son objeto de diálogo intergeneracional aparecen como brechas insalvables, como alejamientos sin retornos y no como lo que son, situaciones y abordajes feministas diferentes; se requiere por tanto estrechar los lazos, confluir en un proyecto que se convierte en un imperativo para dinamizar la acción política del feminismo en torno a las luchas permanentes por la igualdad, la libertad de las mujeres y la equidad social.

Breve visión del libro *Antología de ensayos de las ciencias de la vida (2021)* de Oswaldo Báez Tobar

Edgar Isch L.

Universidad Central del Ecuador

edgarisch@yahoo.com

Escribir un ensayo es un reto intelectual muy serio, que para ser superado requiere, en primer lugar, de un profundo conocimiento de lo que se analiza. Oswaldo Báez Tobar tiene esa cualidad, se trata de un investigador infatigable, serio, que recoge en los textos aquí presentados años de teorización y práctica.

Pero el ensayo, además plantea un punto de vista con la que el autor se compromete, ya sea frente a las teorías científicas o frente a la sociedad. En este terreno, el autor una vez más supera la prueba con creces. Sostiene sus perspectivas con argumentos de fondo, con una lógica interna destacable y con compromiso científico. Esto último porque quien menciona el nombre del doctor Báez hace referencia a una ética y a un don de gentes que ganan el respeto y el cariño de sus interlocutores.

Seguro pasará eso también en lectores y lectoras atentos que consideren estos textos. Las seis grandes áreas temáticas, aunque de temas difíciles, de aquellos que para justificar su alejamiento del lector común suelen llamarse «académicos», son tratados con un lenguaje y con explicaciones que pueden acercar la ciencia al pensamiento de quien no es especialista, pero que se interesa en comprender el mundo.

Lenguaje accesible y rigor científico es una dupla difícil. Y la labor de divulgación científica, aquí realizada, no es común en quien hace ciencia, como es el caso del autor, que tiene las dos facetas. Sin

embargo, aquí son solo partes de una continuidad permanente en su obra, con conocimiento y compromiso que le ha permitido igualmente ser proponente de una nueva y social gestión del ambiente.

La primera temática que se aborda, siempre difícil, se refiere a la ciencia y el carácter del pensamiento científico. Se complementa con consideraciones sobre la validez del ensayo como instrumento para su difusión. Se destaca que, considerando a la ciencia en un proceso y resultados siempre perfectibles, deben ser defendidos ante momentos en los cuales abunda la pseudociencia y su influencia daña a la vida de la gente y a su salud física y mental.

Además, en este y los demás apartados, nos encontramos con una alta valoración a científicos y ensayistas ecuatorianos, cuyo hacer no es siempre reconocido y destacado. En las páginas de este libro se lo hace dando el valor necesario a lo que en ciencias naturales se hace en nuestro país. Revisión alejada a cualquier tipo de prejuicios o doble intención, sino que es, nuevamente, parte del rigor y la honestidad presentadas.

Tras esa discusión profunda sobre la ciencia en general, el autor entra a discutir la relación entre ciencia y sociedad. Aquí se plantea una exigencia educativa: acercar a las nuevas generaciones al conocimiento de la ciencia, a la adopción de una manera científica de pensar, coincidiendo con autores altamente reconocidos como Carl Sagan en cuanto a que la ciencia es la forma superior de adquisición de los conocimientos, pero que estos deben llegar a cada persona como parte de su formación ciudadana.

Ecuador es un país megadiverso. La frase se la dice fácil, sin embargo, es más difícil comprender su significación para la vida del planeta, así como para la existencia de cada uno de nosotros. Nuevamente, se rescata el trabajo científico ecuatoriano en sus laboratorios, museos y herbarios, como una invitación a conocerlos y acercarnos a la maravilla de la evolución natural.

La historia natural del Ecuador se encuentra allí expuesta y al alcance, para conocernos conociéndola, para nuevamente ligar naturaleza y sociedad. Por ello se encuentra también un artículo sobre el Museo Antropológico de la Universidad Central. Pero también porque las nuevas áreas de investigación en la etno-biología merecen ser fortalecidas. Junto a la megadiversidad biológica tenemos una importante diversidad cultural y las dos caminan juntas, inseparables, en una historia que llama a la admiración.

A continuación, vienen artículos relacionados con la ecología. El primero de ellos ya anuncia la perspectiva del autor: «Nuevo pensamiento

ambiental: visión desde la ecología y las ciencias sociales». Esta manera de pensar se aplica luego en temas de interés permanente, pero aportando aspectos nuevos, ideas provocadoras y conocimiento de lo realmente importante: Humboldt, Galápagos, desglaciación en los Andes, incidencia del cambio climático en mares, la ecología de Florida a Yucatán.

Tal vez la última antología de artículos, bajo el nombre de Ciencias Biológicas y Sociedad, sea el que tiene títulos más actuales, de esos que llaman a la curiosidad, a la duda, y por tanto al arranque de la Ciencia. Discutirá el determinismo biológico, la influencia del evolucionismo o sencillamente el desarrollo de las manos humanas, con la calidad de un maestro que conduce al análisis y a la toma de posición en temas cuyo debate solo confirma su importancia.

Finalmente, la última sección, referida a la biología y genética molecular, igualmente topa temas urgentes como la llamada ingeniería genética, sus avances, riesgos y potencialidades. Dentro de ello, la activación de genes o su edición, así como la producción de nuevas vacunas de ARN mensajero. Poner al «genoma bajo lupa», como se señala en uno de esos artículos, es de interés de expertos, estudiantes y público en general.

Como puede verse, son textos para todos, sin importar los estudios anteriores o la especialización. Lo que se trata aquí debería contribuir a un mayor nivel de conocimiento y al logro de un nivel de cultura general más alto que el actual. Por último, se lo hace en textos cortos, lo que facilita su lectura y relectura, su comprensión y discusión.

Nuestro reconocimiento y agradecimiento a Oswaldo Báez por su nuevo aporte a la difusión de la ciencia en el Ecuador y a la promoción del pensamiento crítico, tan necesario en nuestros días. Gracias adelantadas porque seguro nos seguirá sorprendiendo con más textos que el lector disfruta y de cuya lectura sale con un pensamiento más claro, con mejor conocimiento de la realidad.

Estuvo aquí...

Marta López Luaces

Invitada por la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, tuvimos la grátísima oportunidad de escuchar la lectura de su obra poética en nuestro emblemático Teatro Universitario, como también en la Biblioteca General de nuestra universidad.

También tuve la magnífica oportunidad de visitarla en la ciudad de New York, y nada menos que en la New York Public Library, la principal biblioteca de esa ciudad cosmopolita. Allí, tuvimos la maravillosa experiencia de presentar la edición número 374 de *Anales* que tenía como tema central las ponencias de la Misión Geodésica Francesa. Además, en compañía del poeta valenciano Rafael Soler brindamos una lectura poética en dicho templo cultural. Con motivo de esta lectura, se reunieron grandes amigos de las letras como el poeta Quincy Troupe, quien escribió la famosa biografía de Miles Davis, *Miles and me*.



A continuación, presentamos algunos poemas de su autoría:

EN LAS FRONTERAS DE LO HUMANO

(Saint-John Perse)

Por la vertiente del fuego vespertino
se adentra la lluvia en la noche
corriente de pétalos,
el más íntimo misterio
es un fluir lento

*el mundo se sostiene
en el secreto*

Linaje del rocío
es de Ecos la morada
la música de las esferas
la forma
el bajorrelieve
de este paisaje

es canto

de pájaros.

SOÑAR TORMENTAS

*Who do not know the ways of the wind
And the unseen forces
That govern the processes of life
(Charles Eskine Scott Wood)*

Venía de nosotros
del viento y su ulular.

En la cresta de la brisa

la tormenta
asedió
la firma de las cosas
convocó
el temor de lo bello
traición de lo diáfano

Venía de nosotros
y violó el orden de la Eternidad
En la cresta de la tormenta
el gris.

SOÑAR MARES

*But they are not in landscape.
They exist in an obscurity*
(Robert Duncan)

—porque solo mi nacer
me procura el mar
como los ritos del viento
como el escudo de lo cotidiano
como el tedio de la lluvia
ocupa un espacio:

el despertar de una brisa
el blasón de la tormenta
el asedio del alma.

—inefable en mí
el salitre
que me procura la palabra.

Escribió aquí...

Raquel Verdesoto de Romo Dávila



La pedagoga, ensayista, poeta, biógrafa y activista feminista, Ana María Raquel Verdesoto de Romo Dávila, nace en la ciudad de Ambato el 16 de noviembre de 1910 y fallece en Quito el 27 de mayo de 1999. Se casó con el profesor Miguel Ángel Romo Dávila, con quien compartía la pasión por las letras, el liberalismo y la igualdad. Verdesoto realizó sus primeros estudios en la escuela San Vicente de Paúl de su ciudad natal. Desde esa época se destacaba ya por su excepcional memoria y su capacidad de aprendizaje. Viaja a Quito para estudiar en el «Instituto Normal Manuela Cañizares»,

institución en la que se gradúa como Preceptora Normalista. Retorna a su ciudad e inicia sus labores, una vocación que jamás abandonaría, de maestra en el Liceo Municipal Cevallos. En estos años su interés y pasión por la literatura la llevan a buscar medios para hacer circular sus textos, que llegan a editarse en la prensa local.

En 1934, con 24 años, da a conocer su primer libro, *Sin mandamientos*. Poemas que escandalizan a la sociedad conservadora de su tiempo por su contenido controversial, dado que los versos hacen referencia a una vida en la cual la religión es puesta en entredicho y desplazada por medio de las voces de los personajes poemáticos y su reivindicación de la libertad a través de la confrontación de diversas experiencias vitales e iconoclastas. Poco tiempo después da a conocer el poemario —de título provocador— *Labios en llamas* (1936).

Raquel Verdesoto perteneció a los grupos literarios «Avanzada» y «Barros», de la provincia de Tungurahua. Por sus convicciones socialistas, junto a algunas de sus compañeras de generación, en las décadas del treinta y cuarenta

(Nela Martínez, Luisa Gómez de la Torre, Isabel Herrería de Saad), fundan las asociaciones de defensa de los derechos de la mujer: «Alianza Femenina» y, más tarde, «Mujeres del Ecuador».

Raquel Verdesoto deja su ciudad buscando superar aquellas barreras que no le permitían realizarse a plenitud como mujer e intelectual. Nuevamente instalada en Quito, se vincula a la escuela Rosario González de Murillo, anexa al Normal Manuela Cañizares. Son años en los que asistirá, como testigo, a hechos como la irrupción del movimiento populista del caudillo José María Velasco Ibarra, el conflicto bélico con el Perú (1941) y luego el estallido de la revuelta popular, conocida como La Gloriosa, de mayo de 1944, que sacó del poder al gobierno plutocrático de Carlos Arroyo del Río. Ingresa a la Universidad Central del Ecuador y se especializa en literatura. Culmina su carrera como Doctora en Ciencias de la Educación en la Facultad de Pedagogía. Su tesis doctoral es un trabajo pionero, que explora y reflexiona sobre la vida y obra de Aurora Estrada y Ayala, una de las referentes fundamentales de la vanguardia literaria de la década del veinte del siglo pasado en Ecuador y América Latina.

Vale recordar, a propósito de este período, las palabras de la escritora Nela Martínez, en un artículo dedicado a Verdesoto: «En realidad, fue doctora antes de que le dieran el título...».

Por tres décadas tuvo a su cargo la cátedra de Literatura en el Normal Manuela Cañizares. También impartió clases en el Colegio Experimental Manuel María Sánchez, Pensionado Universitario y en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central. Raquel Verdesoto, fue una de las primeras mujeres que, junto con Matilde Hidalgo y Moraima Carvajal, ejercieron el magisterio en dicha facultad. La Universidad Central del Ecuador, en reconocimiento a sus relevantes méritos, la nombra Profesora Honoraria.

En 1950 viajó a Montevideo, en calidad de delegada de la Unión Nacional de Educadores Ecuatorianos al Seminario Interamericano de Educación, que se llevó a cabo con el auspicio de la UNESCO. Además, realizó giras de observación y estudio por varios países de América Latina como Argentina, Cuba, Chile y otros.

En 1952, el Ministerio de Educación le otorga un premio por su ensayo dedicado a examinar la vida y obra del político liberal, académico, jurista y exrector de la Universidad Central, Luis Felipe Borja. En 1953, la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación le otorga el Primer Premio en el Concurso Historia de la Facultad de Filosofía. Al año siguiente resulta ganadora en el Concurso Literario Femenino Nacional con la biografía sobre la política, historiadora y pionera del feminismo en Ecuador, en el siglo XIX, Marieta de Veintimilla. En 1957, en homenaje al Año Internacional de la Mujer, forma parte del jurado femenino en el Concurso Nacional de Poesía «Ismael Pérez Pazmiño».

En 1963, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica la biografía novelada, en dos tomos, *Manuela Sáenz*. Según la crítica, Verdesoto en este trabajo muestra la travesía de Manuela en un marco de tiempo, espacio y de su espíritu, como alguien comprometida con los principios de independencia y libertad indistintamente de la doctrina del general Bolívar. Esta biografía, una de las primeras escritas por una mujer en América Latina, se convirtió en uno de los primeros textos en que se destacó a Sáenz por sus propios méritos y no por ser la amante y «libertadora» de Bolívar.

Es importante destacar su trabajo como investigadora y divulgadora de la literatura; trabajo que se expresa en la serie de «Lecciones de literatura» que Verdesoto, desde su experiencia docente y como una gran conocedora de la literatura ecuatoriana, hispanoamericana y universal, preparó para los programas del Ciclo Diversificado de los colegios del país.

En el 2000 (*post mortem*) la municipalidad de la ciudad de Ambato le otorga la distinción «Juan León Mera» por sus significativos aportes a la literatura y cultura del país.

Verdesoto es autora, en poesía, a más de los títulos ya citados (*Sin mandamientos*, Imprenta Ecuador, Quito, 1934; *Labios en llamas*, 1936), de *Recogí de la tierra*, Editorial Universitaria, 1977. En biografía: *Serie de Microbiografías de Ecuatorianos Ilustres*, Imprenta Municipal, Ambato, 1949; *Manuela Sáenz* (2 t.), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1963. Obras de carácter didáctico: *Misión en el Uruguay*, Imprenta del Ministerio de Educación, Quito, 1950; *Arrullos y la escuela y la vida*. (Estos dos libros tuvieron como coautores a los escritores argentinos José Mas y Clara de Toro y Gómez), Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1955.

A estos libros, hay que sumar su serie de *Lecciones de literatura universal, ecuatoriana e hispanoamericana*. Como antóloga editó la *Antología poética de Quito*, publicada por el Colegio Manuela Cañizares en 1978.

Con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento, en 2010 se publicó *Sin mandamientos* (Quito, La Palabra/FONSAL), con prólogo del escritor Raúl Pérez Torres y un texto biográfico a cargo de Patricio Herrera Crespo.

En su archivo personal, existen varios manuscritos y libros inéditos a la espera de ser editados.

NO TENGO «MANDAMIENTOS»

Yo vi ese «Sinaí»
con un incesto,
erosión de la cumbre,
planta en segmentaciones.
...

Portada dormida
sobre la Madre-Tierra,
arrugada de huellas.

No tengo Mandamientos,
ya se han libelulado,
en todas las arenas
que tienen alma de olas.

.....
El simún del velamen.
.....

Me escondí en una cueva,
para ahorcar los lobos
de un dintel empinado.

Hurté...
pregón, fosforescencias,
credenciales de amor...

Herida, como alta mar
por la base de un barco...
Me he quitado la venda
porque es mi vía-láctea
frontón de rebeldías.

Balan las playas de mi herida,
desnudas,

sin normas,
en los linderos: ¡Amor!

en el corazón de mi sangre:
¡más Amor!

Los otros,
me han mirado sin absoluciones,
con insidia,
por mis arrobos sin bautismo,
sin «Tablas de Ley».

ESTA NOCHE DE GARFIO

Suicidio de mi escala
por cítaras ancianas;
electrocuciones
en mi caja torácica.

Estrabismo en mis vasos
torcedores de bronce;
alguien está fundiendo,
debajo de la tierra
unos grillos de espanto.

Es noche de garfio,
mordedura de víboras,
ascienden a mi tronco
como árbol de guardia.

Un Satán que en mi nombre
va marcando sus pasos,
una lucha sangrienta
de cartílagos rojos;
un duelo de relinchos
en mis arterias locas.
Termómetro de trópico,
barquichuelo de hierro
en mar con neurastenia.
Alquitara de gotas
de chirrido flotante.

.....
Esta noche de garfio.

ANUNCIACIÓN

Súper ser...
Blanca, como la doradura
de la novia-estación.
Vaporosa...
Los vagidos de mis besos.
Tímidos...
Azules...

Viniste...
mi torrentera afónica de pascua.
Decías: Hay babeles de Amor.
Nórdicos...
cerradura de los Muelles Eternos.
Hay labios cárdenos
enómanos...
¡Hembra!

Me palpé... sintetizada.
Humillada...
Era toda eminencias.
Túrgida...
¡Presentí ya el Dolor de ser Hembra!

(De *Sin Mandamientos*, Quito, Imprenta Ecuador, 1934)

Homenaje de gratitud

Dr. Oswaldo Báez Tobar

Para la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, era un grato e ineludible deber, rendir tributo a la figura sapiente del doctor Oswaldo Báez Tobar, colaborador y amigo leal de nuestra revista.

Se suele decir que toda coincidencia no es otra cosa que dos necesidades que se encuentran en la mitad del camino. Algo de esto ocurrió mientras buscaba material bibliográfico referente al doctor Báez; como una feliz sorpresa apareció un texto escrito por el doctor Marcelo Andocilla, otro amigo y colaborador de nuestra revista, lamentablemente fallecido hace poco tiempo.

Como es de suponer las palabras del doctor Andocilla reunían la información, la calidez, la claridad y el afecto compartido para este grato homenaje a nuestro querido amigo doctor Oswaldo Báez. Aquí las palabras del doctor Marcelo Andocilla:

El autor es el investigador, el docente, el maestro, títulos que se ganan en los años de una intensa práctica científica, académica y humana, por tanto, social. De Atuntaquí, provincia de Imbabura, su punto de partida, se inició como docente del Instituto Nacional Mejía de la ciudad de Quito, dirigió la restauración del museo de Ciencias Naturales de ese prestigioso Instituto. Ejerció la cátedra universitaria por cuarenta y cinco años, en la Zoología General, de Vertebrados y la Mastozoología, pero se apasionó particularmente por los temas de la Biología Evolutiva, la Ecología y la Conservación. Pasión que lo llevó al ejercicio de importantes funciones como los de Coordinador de Proyectos de Conservación de la Naturaleza en la Fundación Natura; miembro del Directorio del Forest Stewardship Council, FSC, Consejo de Manejo Forestal; Asesor del



Ministerio del Medio Ambiente, Presidente de la Sociedad Ecuatoriana de Biología; Miembro gobernador de la Fundación Charles Darwin para las Islas Galápagos; y, a ser invitado por la Academia de Ciencias de Filadelfia y del Museo Smithsonian de Historia Natural de Washington, EE.UU.

Entre las diversas publicaciones de ensayos y artículos académicos podemos mencionar los siguientes: *Introducción a la biología experimental*, *Investigación para la conservación de la diversidad biológica en el Ecuador*, *Mamíferos del Ecuador*, *Reflexiones sobre ecología, medio ambiente y cambio climático*, *La gran transgresión: bioética, salud y ambiente*, (coautor), *Desarrollo de la biología en los últimos 50 años* (en *Historia de las ciencias en el Ecuador*, publicada por la Academia Nacional de Historia, 2015), *Ensayos biológicos y sociales*, entre otros. En la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, el doctor Oswaldo Báez ha publicado los siguientes trabajos: «Se configura la segunda síntesis de la teoría evolutiva (2014), Pensamiento, saber y racionalidad ambiental» (2015), «Los conceptos de especie biológica: revisión y análisis crítico» (2017), «El origen de nuevas especies» (2019), «Evolución morfoanatómica de los ofidios y adaptación a nuevos hábitats y nichos ecológicos» (2021).

Es importante destacar que uno de los mayores méritos del doctor Báez es la producción de ciencia para la divulgación, sin vulgarizarla, crear ciencia sobre la ciencia, cuestionándola y recreándola, lejos del fetiche académico, del prurito del «ranking», de los «paper» masivos sin relevancia y de importancia cada vez más dudosa, pero que inflan vanidades.

Me permito incorporar un hecho adicional en los trabajos académicos del doctor Báez, desde mi perspectiva de amante de las letras: se trata de una lectura sencilla, ágil, sin dejar el rigor; en su uso adecuado de la lengua en asuntos científicos; y lo destaco tomando en cuenta que nuestro idioma, el español, no brilla en las áreas de la ciencia y la tecnología, igual que en la literatura; lo que demuestra la necesidad imperiosa de que el vértigo de la ciencia y sus avances se asuman con manifestaciones hispanohablantes y no solo desde los extranjerismos y neolenguas que se han asumido con cierta vanidad, en realidad por ignorancia de la palabra en español o por un prestigio mal entendido. El mérito reside en la expresión sencilla y adecuada: no nos olvidemos que quien mal se expresa mal organización del pensamiento refleja.

Una vez más Dr. Oswaldo Báez, la revista *Anales* de la Universidad Central le manifiesta la gratitud hacia su talento, su don de trabajo, su amable sabiduría que tanto nos ayudó en este amor a nuestra *alma mater*: la Universidad Central de Ecuador.

Iván Oñate
Director revista *Anales* UCE

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 381. 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 anexas 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

Esta edición se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2024 en los talleres de Editorial Universitaria —se usó como tipografía base Adobe Garamond Pro 12 pt y Alegreya Sans 11 pt, en papel bond de 75 gramos para un tiraje de 300 ejemplares— siendo rector de la Universidad Central del Ecuador el Dr. Patricio Espinosa Del Pozo y director de Editorial Universitaria el Prof. Gustavo Pazmiño.

